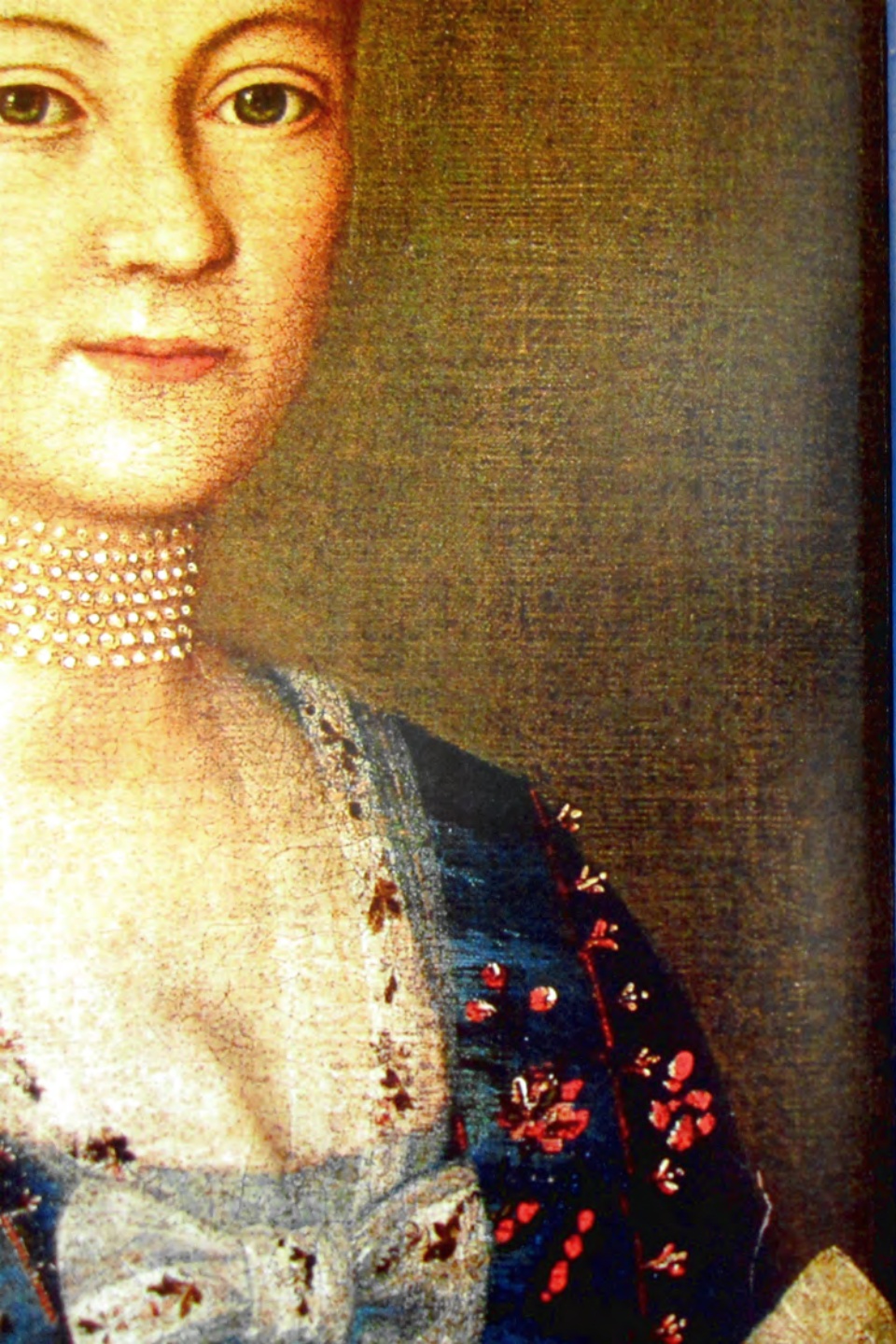


Портрет
неизвестной
в синем
платье

*Раиса
Кирсанова*







Государственный
институт
искусствознания

Театральный
институт
имени
Бориса Щукина

Портрет неизвестной в синем платье

*Раиса
Кирсанова*

К КУЧКОВО
ПОЛЕ
Москва



1 Введение

22 О чем можно
расспросить
неизвестных

34 Почему «Портрет
неизвестной
в синем платье»?

36 Как выбрать нужный цвет
для наряда

42 Почему нельзя определить
сорт ткани по живописному
изображению

24 Что может быть
важнее прически

38 Парики, прически и их тайны

41 Пудренные волосы,
парики, кафтаны и плечи

43 *Отступление:
первое:* Молчаливое
признание
и молчаливый отк

104 В шляпе ли дело!

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

124 Шляпа — печная труба,
пожарная каланча
и другие

160 Кипящая шляпа-котелок

162 Платье госпожи
Тюфякиной

194 Кафтаны, фраки
и сюртуки

196 Новый мундир
императора Александра

225 *Отступление:
второе:* История брюк
и застежек

231 *Отступление:
третье:* Фраки цветные
и черные

236 *Отступление:
четвертое:* Испанский плащ
Пушкина

246 Словарь понятий
и названий

322 Указатель имен

Рецензенты:

К. Г. Серебрякова,
кандидат культурологииЕ. Б. Шарнова,
кандидат искусствоведения

Печатается
по решению
Ученого совета
Государственного
института
искусствознания

Редактор:

Н. А. Борисовская

Дизайн-проект:

И. В. Келейников

Автор и издатели благодарят «Клуб 418» за поддержку.

Кирсанова Раиса Мардуховна

К 43

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Оноре де Бальзак
Трактат об элегантной жизни¹
1830

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

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

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

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

² Чаще всего об этом вспоминают в связи с двумя портретами А. С. Пушкина — работы О. А. Кипренского и В. А. Тропинина (оба — 1827). Сохранился прядь волос поэта, упоминация в многочисленных воспоминаниях современников о том, что светлые волосы поэта в детстве с возрастом потемнели до темно-русых, но на упомянутых портретах они смотрятся очень темными, почти черными. В. П. Буришев писал: «Вдруг неожиданно и неприметно вошел в комнату небольшого роста господин с длинными, курчавыми, растрепанными темно-русыми волосами, с бледно-темноватым лицом, окаймленным огромными бакенбардами» (Буришев В. П. Из воспоминаний петербургского старожила // Заря. 1871. № 4. С. 23).

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



Неизвестный художник
Портрет дамы в синем платье. 1770-е
Холст, масло. 83,5 × 64
Московский музей-усадьба Останкино

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

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



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

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

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



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

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



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



Неизвестный художник середины XVIII века
Портрет императрицы Елизаветы Петровны
Холст, масло. 825 × 1177
Государственный исторический музей, Москва

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

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

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

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

В XIX столетии из глазетов делали похоронные принадлежности — подушки, покрывала, обивку гробов и прочее. Ко времени коронации Александра II вновь озаботились производством разнообразной парчи, забытой европейской модой, так что Россия стала основным импортером подобных тканей в том числе и на Восток, откуда прежде ввозила все это великолепие. В тогдашней прессе даже появилось сообщение следующего содержания: «Впрочем, если рассудить дело — удивительного тут нет ничего: эти материи, имеющие много сходного с нашими русскими парчами, неизвестны и не делаются за границей (русское производство началось после 1717 года. — Р.К.); парчи — произведения национальные русские, и по многим причинам только и могут существовать и выделываться в России. Лучшим доказательством тому, как они мало известны другим нациям — служит невообразимое удивление, которое они возбудили в американцах, посетивших „Русский магазин“. Парчи страшно понравились заатлантическим Янкам, вероятно не видевшим ничего в этом роде, и они разобрали множество лоскутков в виде образчиков»¹.

Текстильное производство, особенно в XIX столетии, развивалось стремительно, и к 1830-м годам появилась машина, способная производить многие метры ячеистой ткани, которая позволяет говорить



Карл Штейбен
Портрет неизвестной в белом платье. 1830-е
Холст, масло, 122 × 80 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ См.: Мода. 1856. № 16. С. 128.

о машинном производстве кружева — ажурного полотна, по характеру фона и орнамента которого определяется его сорт. Как всякая новинка, такое изделие стало очень модным, хотя со временем ручное кружево вновь стало самым дорогим и статусным! «Портрет неизвестной в белом платье» работы К.К. Штейбена из ГТГ датирован 1830-ми годами, но костюм и прическа заставляют думать о самом конце 1830-х годов. Талия на естественном месте и пышные рукава-жиги (окорок) появляются в 1830-х, но юбка явно недостаточно объемна для этого времени — на рубеже десятилетий длина увеличилась, а юбки в верхней части уменьшились. Но привлекает внимание пышная ячеистая оборка по краю низкого декольте. Она воспринимается как жесткая ткань, что достигалось в то время при помощи крахмала (такой способ отделки материй мы называем аппретурой от французского *apprêter* — отделять)². Ткани от такого способа сохранить форму тяжелили настолько, что от нижних юбок пришлось отказаться, и к 1850 году их сменил кринолин на металлических обручах, которые можно было уменьшать или увеличивать в диаметре по мере надобности (войти или выйти через узкую дверь, разместиться в карете и пр.). Теофиль Готье в статье «Мода как искусство» упомянул о том, что кринолины отдают в починку не портным, а часовщикам. Карикатуры, современные моде на кринолин, спасителем дам



Шарль Вернье
Кринолиномания. 1858
Литография с подражкой
из журнала «Шаривари»

¹ Так случилось и со стульями и иной мебелью фирмы «Тонет» из гнутого бука. Показанная на выставке в Лондоне в 1851 году, эта мебель появилась и во дворцах (кресло-качалка в Павловске). А к 1880 годам венский стул становится атрибутом скромного жилища.

² Уход за накрахмаленными белыми вещами был достаточно дорог, будь то мужские фракные рубашки с двойной грудью, галстуки или многочисленные нижние юбки дам — кроме частой стирки требовалась искусная гладильщица.

обозначили дюжего слесаря, вывеска которого заверяла женщин в том, что все будет сделано уважительно и без разглашения подробностей — на изображениях починка производится прямо на улице и дамам придется заирать юбку (см. иллюстрацию Шарля Вернье в журнале «Шаривари»).

Соотнесение различных подробностей позволяет максимально сузить хронологические границы, столь важные для музейной каталогизации. На портрете Штейбена существенны и ювелирные украшения дамы — камешек на груди, к которой прикреплена цепочка со складным лорнетом¹.

Парики и высокие дамские прически, пик популярности которых приходится на последнюю треть XVIII столетия, вызывают обычно множество вопросов, связанных с созданием всего этого великолепия. Схема каркасов была мною неоднократно описана, но чем закрепляли тугие локоны? Завитки на лице приклеивались гуммиарабиком (как свидетельствуют мемуаристы), но это относилось к XIX веку. А в предыдущем столетии? Злоупотребление жирными помадами известно, способ защиты одежды от муки или пудры тоже, а чем укреплялись локоны? Наши современники легко переносят свой личный опыт на далекое прошлое. Например, предполагают, что тугие локоны высоких причесок дам с портретов 1770-х до 1790-х годов скреплялись сахарным сиропом. Медовый сироп привлекал бы пчел и ос, если учесть пристрастие к загородным праздникам близ Петербурга и Москвы. Его мы исключим, а тростниковый сахар, издавна ввозившийся в Россию, был настолько дорог, что применялся лишь как лекарство и дорогое лакомство. Петр Великий, указом от 14 марта 1718 года, создал сахарный приказ, запретивший ввоз тростникового (другого еще не было) сахара, кроме сахара-песка.

Производство свекловичного сахара началось много позднее, хотя процесс его извлечения был описан еще в 1747 году. Первое сахарное производство было учреждено в России только в 1800 году в Тульской губернии, когда высокие прически уже вышли из моды, а дамы пользовались гуммиарабиком. Все подобные сведения могут быть вынесены в примечания, а названия костюмов и деталей одежды, головных уборов и причесок, тканей и их цвета отражены в приложениях. Рассуждения о производстве сахара вполне уместны в работе о костюме — разная степень очистки сахара определялась цветом, и эти цветообозначения использовались и в текстильном производстве применительно к белым, желтым, бежевым и даже коричневым оттенкам.

¹ 1830-ми годами датируется портрет молодой женщины из собрания ГЭ с лорнетом (открытым) на цепочке, прикрепленной к лифу платья брошью. Покрой платья, а также способ крепления цепочки и лорнета указывают на

распространение подобных предметов в быту. Дамы, обладая изящной вещицей, уже не стыдились утраты остроты зрения. Двойной лорнет со временем превратился в пенсне. При издании костюмной коллекции Эрмитажа

в 1979 году художником обозначен Крин (Krien). На портрете из ГТГ любопытно поворотное устройство, воспринимающееся как круглое отверстие для крепления каких-либо мелких предметов.

О чём можно
расспросить
неизвестных





Почему «Портрет неизвестной в синем платье»?

18

В 1931 году вышла из печати небольшая книжка Сигизмунда Доминиковича Кржижановского «Поэтика заглавия». Он писал: «Слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, — в праве выдавать себя **за главное** книги...

Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно — множась и длинящимися листами, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*; книга — заглавие *in extenso*»¹.

Предлагаемая читателю работа называется «Портрет неизвестной в синем платье», и заглавие очерчивает хронологические границы текста, указывает на те грандиозные культурные события и создание таких учреждений, которые во второй половине XVIII столетия способствовали обретению высокого художественного качества произведений национального искусства, выдвинули русскую культуру в один ряд с другими европейскими странами, явив миру шедевры архитектуры, живописи, высокие образцы ремесел в первой половине XIX века².

¹ Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 1931. Доступное издание, осуществленное «Мандельштамовским обществом»: Кржижановский С. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 13.
In restricto — в сокращенном виде;
In extenso — в развернутом виде.

² Создание Академии художеств, а затем организация «костюмного» класса, позднее реорганизованного А. Н. Олениным, президентом Академии и автором первой истории костюма в России; организация Смольного института благородных девиц; проекты по изучению русского народного селения И. Г. Георги или описание русских провинций зоологом, естественным испытателем и этнографом П. С. Палласом. Каждое событие влекло за собой другие проекты. На Императорском фарфоровом заводе была создана серия скульптур в костюмах народов России; юные смолянки были изображены в серии портретов Д. Г. Левицкого. Екатерина II придумала для своих внуков одежду, которая не стесняла движений, а для двора и придворных женского пола — особое платье «по царице».

Как выбрать нужный цвет для наряда?

26

Портретные галереи появились не только в дворцах обеих российских столиц, но и в провинции. Реализовались многие планы Петра I по созданию успешного и конкурентноспособного производства тканей, красителей, кружев, выделки кож, стекла, фарфора, мебели — всего того, что нужно для обустройства старинных и новых городов. Неясным, может быть, остается лишь синий цвет платья многочисленных неизвестных из музейных собраний, которые и послужили толчком для начала исследования. Строгому статистическому учету количество «синих» не поддается, и это непосильная задача для одного исследователя, потому что непрекращающаяся каталогизация может менять соотношения между цветовыми маркерами внутри музейных коллекций. Но можно сказать, что примерно треть неопознанных изображений носит название «портрет неизвестной (неизвестного) в синем». И обилие «синих» означает окончательную европеизацию русской городской культуры, не отказавшейся от традиционных верований и сохранившей национальную самоидентификацию, прибегнув к новым формам ее выражения. Искать эти черты следует не в покрое мужского или женского платья, а в деталях и правилах ношения. Реформы Петра вытеснили традиционную одежду сначала из придворной жизни, а затем из городов. Произошло замещение старинного платья, передававшегося по наследству, на новоманерную (не просто европейскую, но и модную одежду). Смена модных предпочтений говорит о ином темпе развития страны во всех сферах жизни.

Цвет, его восприятие и отношение к нему в культуре является наиболее устойчивым признаком. История русской культуры позволяет описать механизмы восприятия цвета, уходящего своим символическим значением в далекое прошлое. Например красный — синоним красивому — связан с благопожеланиями и благополучным исходом таких событий, как свадьба. Приняв белое свадебное платье как единственно возможное для юной девушки, как символ чистоты, в России сохраняли при этом абсолютное доверие к красному цвету (красной была подвязка, скрытая под юбкой, или красные бутоны свадебного венка). Всем известны устойчивые словосочетания «желтый дом» или «желтый билет», имеющие отрицательные коннотации. Желтым знаком метили одежду старообрядцев, приезжающих в города.

На исходе XX века желтый цвет входит в моду и на несколько сезонов становится главным при покупке или заказе модного наряда. И это

при том, что способность желтого выходить за границы окрашенного объема, а значит, увеличивать его (при неистовом стремлении к худобе), прекрасно известна дизайнерам, если не читавшим, то слышавшим на обязательных занятиях по цветоведению о работах В. В. Кандинского!

Несмотря на различие языков, культурных традиций и исторического опыта синий цвет у многих народов (избегаю произносить и писать — у всех) имеет близкие эмоциональные смыслы — предостережения, опасности, неведомого — не совпадающие по времени, но именно так опознанные культурой и названные, а это позволяет считать, что распространение синего цвета в повседневной одежде городского



Иван Аргунов
Портрет неизвестной в темно-голубом платье. 1760
Холст, масло. 60,3 × 48,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

1 См.: Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001 (2-е изд. — 2008).

населения говорит об окончательном включении русской культуры в устойчивые цивилизационные процессы, происходившие в Европе в различных сферах жизни, — синий цвет перестал быть табуированным в повседневной жизни.

Физические опыты И. Ньютона с призмой повторил И. В. Гёте, издавший в 1810 году свое «Учение о цвете» («Zur Farbenlehre»), до сих пор не переведенное на русский язык, но цитируемое многими физиками-оптиками, философами и художниками⁴. Возможно и вполне справедливо, что изложения фрагментов книги Гёте А. Ф. Лосевым («Диалектика мифа», М., 1994) или В. Кандинским, называвшим штудии Гёте



Джорж Доу
Портрет неизвестной в синем бархатном
платье. Начало 18-го в.
Холст, масло, 120,0 × 93,0
Государственный исторический музей, Москва

⁴ Приводимые из этой работы цитаты любезно предоставлены М. Шульманом (переводчиком, журналистом, автором исследований о творчестве В. Набокова).

«романтической теорией», стилистически более совершенны, но весьма поучительно познакомиться с текстом начала XIX столетия.

Проводя свои опыты с ньютоновской призмой, Гёте пришел к выводу, «что свет неделим и незрим, а цвет появляется на границах света и тьмы». Писателя и философа интересовало психологическое воздействие цвета на человека:

- 778 Как желтый цвет всегда несет за собой свет, так про синий можно сказать, что он несет за собой что-то темное.
- 779 Этот цвет оказывает на глаз странное и почти невыразимое воздействие. Как цвет это — энергия; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнующее ничто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя.
- 780 Как вись небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас.
- 781 Подобно тому, как охотно мы преследуем приятный предмет, который от нас ускользает, так же охотно мы смотрим на синее, не потому, что оно устремляется в нас, а потому, что оно влечет нас за собою.
- 782 Синее вызывает в нас чувство холода, так же как оно напоминает нам о тени. Мы знаем, как оно выводится из черного.
- 783 Комнаты, отделанные в чисто синий цвет, кажутся до известной степени просторными, но, в сущности, пустыми и холодными.
- 784 Синее стекло показывает предметы в печальном виде.
- 785 Нельзя назвать неприятным, когда к синему в известном мере добавляют положительные цвета. Зеленоватый цвет морской волны скорее приятная краска».

(Здесь можно добавить, что русские торговцы текстилем середины XIX столетия называли цвет морской волны — французское *vert d'eau* — «виардо», так искажая французское название, что оно становилось созвучно фамилии известной оперной певицы!)

С той поры появилось множество публикаций об особенностях синего цвета, его истории и востребованности (или невостребованности) культурой различных эпох. Поскольку существуют обобщающие работы по истории цвета, следует опустить многочисленные издания по цветоведению для архитекторов, психологов или технологов и сразу обратиться к работе Мишеля Пастуро «Синий. История цвета»⁵. Историк-медиевист по образованию, Мишель Пастуро очень авторитетный исследователь не только во Франции, но и во всем мире. Его лингвистические изыскания очень убедительны, а периодизация восприятия синего в культуре универсальна. Хотя в его работе и нет упоминаний о русских памятниках изобразительного искусства или исторических текстах, но восприятие цвета культурой, практика его использования и семантическая нагрузка в Европе, рассмотренные М. Пастуро, вполне соотносимы с русской традицией на некоторых этапах ее развития.

⁵ Подробнее см.: Кирсакова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995. С. 64.

⁶ Pastoureau M. Bleu. Histoire d'une couleur. Paris, 2002.

В главе «Редкий цвет. От начала начал до XII века» он пишет: «Традиция использования синего цвета в общественной, художественной и религиозной жизни отнюдь не восходит к незапамятным временам. На первых настенных изображениях, относящихся к эпохе позднего палеолита (когда человеческое общество уже сложилось, но люди еще вели кочевую жизнь), этот цвет отсутствует. Мы видим всевозможные оттенки красного и желтого, видим черный большей или меньшей яркости и насыщенности, но синего нет совсем, зеленого — тоже, а белого очень мало. Через несколько тысячелетий, в эпоху неолита, когда люди начали вести оседлую жизнь и освоили технику окрашивания предметов, они стали использовать красную и желтую краску, а синей пришлось дожидаться своей очереди очень долго. Хотя этот цвет широко представлен в природе с самого рождения Земли, человек потратил много времени и труда, чтобы научиться воспроизводить его, изготавливать для своих надобностей и свободно им пользоваться»¹. И далее Пастуро пишет: «По сравнению с красным, белым



Николай Малыков
Портрет неизвестной в синем платье. 1832
Холст, масло. 64,0 × 50,0
Государственный исторический музей, Москва

¹ Здесь и далее цитируется по публикации фрагментов книги в переводе Нины Кулиш в журнале «Иностранная литература», 2010, № 4. Оригинал текста есть в библиотеке Французского культурного центра в Москве.

и черным, тремя „основными“ цветами всех древних социумов, символика синего была слишком бедна, чтобы содержать в себе важный смысл или служить для передачи каких-либо важных понятий, вызывать глубокие чувства или производить сильное впечатление, или чтобы с его помощью можно было создавать различные коды и системы, классифицировать, сблизать либо противопоставлять различные явления и выстраивать их их иерархию (главная функция цвета в обществе — классификаторская), и даже для того, чтобы устанавливать контакт с потусторонним миром».

Из цитированных фрагментов очевидно, что М. Пастуро не учитывает древневосточные традиции — Индию, Египет, Иран или государства



Неизвестный художник
Портрет неизвестной дамы в синей шали
с табакеркой в руке. 1810-е
Холст, масло. 63,0 × 51,5
Государственный исторический музей, Москва



Луи Каравак (?)
Портрет цесаревны Натальи Петровны. 1722 (?)
Холст, масло. 111,5 × 84,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Древней Месопотамии, где синий был хорошо известен (и прекрасно сохранился в росписях древних гробниц и храмов). Но его лингвистические изыскания универсальны для Западной Европы и всех тех народов, которые опирались на античную традицию. Он обращает внимание на то, что греческие авторы «чтобы указать цвет предметов, растений или минералов, которые, казалось бы, не могут не быть синими, используют названия совсем других цветов. Например, ирис, барвинок и василек могут быть названы красными (*eritros*), зелеными (*prasos*) или черными (*melos*)».

Процесс называния (номинации в лингвистическом смысле) очень длительный и сложный, включающий в себя разнообразие обстоятельств жизни этноса — от климата, наличия сырья, культурных контактов, развития ремесел до языковых особенностей и пр. В современном саду можно увидеть разноцветные васильки, многоцветные ирисы и даже розовый барвинок. А ведь совсем недавно последний носил в русской культуре название перванш от французского *perwanche*, предполагавший только оттенки голубого цвета.

Для окрашивания тканей использовались растительные красители. Один из них — индигоноска (лат. *Indigofera*) — было перевезено в Европу в XVI веке (скорее всего из Индии, хотя растет и в Аравии, и в Африке). В России эту культуру возделывали в Астраханской губернии и Закавказье. Краску получали путем брожения сока растения при добавлении различных веществ. Вторым по степени распространения растением была вайда, которую по-русски называли синиль или синило. Вайда (как и марена — красный краситель) распространена почти повсеместно, но выделяемый из нее краситель не обладал яркостью и насыщенностью индиго. Специалисты называют цвет вайды пыльным синим или голубым, словно разбеленным, слегка белесым.

По наблюдениям фольклористов с прилагательным синий образуются устойчивые словосочетания (синее море), отражающие мифологические взгляды славян на природу. «В мифологической системе славян море, в противоположность суше, — место несчастий, болезней, смерти, место, где пребывают многочисленные отрицательные персонажи»¹.

Далее автор по сборникам сказок находит и иные словосочетания различных существительных с прилагательным синий (океан, озеро, омут), в которых синий перестает быть обозначением цвета, а становится способом эмоциональной окраски сюжета. Особенно любопытно словосочетание синий розан, извлеченное из записи волшебных сказок И. А. Худякова: «В таком-то озере стоит синий розан, только он в глубоком месте и никто не может его достать, там моя смерть... Вот и задумал он лететь к этому озеру, где синий розан, и через две минуты прилетел туда, и видит там синий розан, а около него синий лес»².

Здесь сразу же хочется вспомнить синие розы Гжели, хорошо известные сегодня, но также известно, что сине-белая керамика начала производиться на фабрике А. Гребенщикова с 1724 года, так как это

¹ Никулина Т. Е. Прилагательное синий в языке русских волшебных сказок // История слова в текстах и словарях. Ставрополь, 1988. С. 117, 118.

² Цит. по: Там же. С. 118. Т. Е. Никулина воспользовалась изданием: Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.: Л., 1964. Иван Александрович Худяков публиковал свои записи в 1861–1862 годах.

было личное предпочтение Петра Великого, позаботившегося об отечественном производстве фаянса и фарфора по любившимся во время его путешествия образцам делфтского фаянса. Здесь же уместно вспомнить портрет 1722 года цесаревны Натальи Петровны из ГРМ кисти Л. Каравака. Девочка изображена в синем платье с кружевной треугольной вставкой в переднюю часть лифа (острым концом спускающейся на юбку как у взрослых дам — иное название *стомажер*¹) и кружевными манжетами. По подолу платья и краям рукавов размещена вышивка, словно смягчающая синеву платья. (Наталья Петровна умерла в семилетнем возрасте и была похоронена в один день со своим отцом Петром I.)

Близ трона европеизация повседневной жизни происходила невероятно быстро. Ф. В. Берхгольц в своем дневнике утверждает, что встречал в высшем петербургском обществе петровского времени девочек, которые сходили за настоящих барышень и могли принимать участие в общественных собраниях наравне со взрослыми: «Маленькой княжне Черкасской лет восемь или девять, и она для своих лет так мила и приятна, что можно подумать, что она наилучшим образом воспитана во Франции»².

Для традиционных изделий Гжели до Петра характерна полихромия, а синего цвета практически не было. У социальной элиты той эпохи



Данил Яковлев
Портрет Александра Даниловича Яковлева. 1798
Холст, масло, 70х105
Государственный Троицкий музей, Москва



Алексей Петрович
Портрет Екатерины Романовны Ворониной. 1794
Холст, масло, 101х83
Государственный исторический музей, Москва

¹ Такой элемент восходит к рыцарским временам в Европе и его можно было бы назвать наброшиком, но в театральной практике его называют на английский манер — от *stomach* (живот). Дамы в парчовых нарядах часто выставляли, как облаченные в корсет.

² Дневник камер-конюха Берхгольца. В 4-х частях. Часть первая. 1721. М., 1857. С. 103.
Ф. В. Берхгольд в 1721–1725 годах вел весьма подробный дневник, который был издан только после его смерти сначала в Германии в конце XVIII столетия, а в следующем веке трижды издавался в России.

предубеждения словно исчезли, и синий (именно синий) стал частью повседневного обихода. А.Д. Янков в 1758 году позировал художнику Д. Людерсу в синем бархатном кафтане (1758, ГТГ) — цвет и ткань названы Е.П. Янковой в ее воспоминаниях...

Голубой, лазоревый, сизый, голубиный и другие производные от синего были связаны с деталями (орденскими лентами, бантами, цветом флага и отделки и пр.). Чёрта по-прежнему называли синец, но форменная одежда при этом часто бывала синей. До Петра было распространено название таусинный (дословно павлиний), означавший очень темный, почти черный синий. Позднее этот цвет начали называть диагоналевым (по характеру переплетения нитей в процессе ткачества, но название было применимо лишь к шерстяным тканям для форменной одежды). Особые оттенки синего цвета связаны с иконописными изображениями и религиозной живописью, но они не являются предметом рассмотрения в данной работе.



Высочайше утвержденный рисунок
парадного наряда статс-дамы
и камер-фрейлины. 1834
Бумага, акварель, карандаш. 38,1 × 29,9
Российский государственный исторический
архив. Санкт-Петербург

Точный цвет ткани, как и ее сорт по живописному изображению определить достаточно трудно, а часто и невозможно. Казалось бы, что синие тона должны быть связаны с упоминанием воды, а голубые — неба, но в европейской культуре Нового времени (а значит, и в России после 1700 года) встречаются необычные цветообозначения.

В 1820-х годах в моду входит цвет нильской воды. Каким он был? Вот что писали в модной периодике тех лет: «Один из модных оттенков зеленого цвета называется цвет змеиной кожи: это почти тот же, который прежде назывался цветом Нильской воды»¹². Но этот цвет ранее определяли как оттенок не только синего или зеленого, но и коричневого. Можно предположить, что восприятие оттенка цвета зависело от сезона наблюдений. Живописный колорит может меняться от времени (запыление, химические реакции под воздействием воздуха, индивидуальные особенности цветовосприятия наблюдателя и пр.) Из синих в живописи только ультрамарин, приготовленный из достаточно редкого и дорогого минерала (ляпис-лазури) сохраняет насыщенность цвета во времени.

В одежде цвета менялись довольно часто; гладкокрашенные заменялись узорчатыми, но советов по выбору конкретного цвета ни одно издание не предлагало. Писали так: «Вообще цвета сильно подвержены моде, почему мы не можем приводить здесь примеров; во всяком случае советуем избегать так называемых модных цветов, которые часто через несколько недель носят все. Такие цвета очень непрактичны потому, что по ним всегда можно узнать год их изготовления»¹³. Синие оттенки, входившие в моду во второй половине XVIII века и первой XIX столетия, практически не русифицировались в разделах моды: *bleu Mexico*, *bleu raymond*, *Lavalier*, *bleu mouche*, *Leman*, *bleu suédois*. Последний синий весьма примечателен, поскольку означает синий шведский. Национальные оттенки синего весьма существенны, так как использовались в форменной одежде и хорошо различались культурой на поле брани или в присутственных местах. Действительно, синие ткани чаще всего выбирали для форменной одежды, а женская придворная униформа предполагала для наставниц великих княжон носить бархатные синие платья, узаконенные, как и другие, Николаем I 27 февраля 1834 года. В русском языке пара темный или светлый синий выражалась как синий — голубой. В европейских языках требовалось еще одно определение, выражающее необходимый оттенок цвета. Национальные оттенки были и у зеленого цвета, также использовавшегося для форменной одежды во всех европейских странах: прусский, саксонский, английский, русский и даже китайский зеленый.

Природа цвета, восприятие его как некоего символа, восходящего к истокам цивилизации, более эмоциональна, воздействует сильнее, а традиции, имеющие отношение к символике цвета, необычайно устойчивы, труднее разрушаются — ведь с цветом связывают благопожелания или дурные предзнаменования. Появление чистого синего цвета в одежде

¹² Московский телеграф. 1828. № 8. С. 540.

¹³ Название цветов и материй в XVIII веке см.: Северная пчела. 1844. № 196: Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891. С. 127.

в петровскую эпоху говорит о глубинных изменениях в культуре. В произведениях исторического жанра, таких как картина А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ), появление синего в одежде далекого прошлого не отражает реалий эпохи, как и форма костюма, сапоги, головной убор и прочее, но никак не умаляет достоинств работы одного из основоположников исторического жанра в России. Но при этом нельзя не сказать об устойчивой привязанности к красному цвету, с которым связывали красоту, процветание и благополучие.

Художник И.Я. Вишняков написал в 1755 году портрет К.И. Тишининой (Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) в красном венчалном наряде, о чем свидетельствует надпись на обороте холста. Через два года после кончины Ксении (Аксиньи) Ивановны в 1759 году художник И.К. Березин написал ее портрет в красном же платье (ГТГ), но внес изменения в композицию — дама изображена в рост; изменен фон, правая рука с закрытым веером не опущена, а поднята; отдельные детали переместились; размеры портрета увеличились вдвое. Автор не ставит своей целью сравнивать работу столичного мастера Вишнякова с вольной копией Березина, прожившего почти всю жизнь в Великом Устюге и обучавшегося живописи у своего отца-иконописца, но не обратить внимание на такую характерную деталь, как панье с локотками, придется, потому что архаичный по восприятию натуры художник оказался очень точным в изображении «позы руки», неизбежной в платьях модного европейского покроя середины XVIII столетия. Правая рука Тишининой согнута и поднята вверх, но закрытый веер стрелой направлен вниз.



Иван Вишняков
Портрет Ксении Ивановны Тишининой. 1755
Холст, масло, 100,2 × 82
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Иван Березин
Портрет Ксении Ивановны Тишининой. 1759
Холст, масло, 214 × 160
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Вигилиус Эриксен
Портрет Екатерины II перед зеркалом. 1762–1764
Холст, масло. 262,5 × 201,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Необычайные размеры юбок на каркасах (панье — от французского *panier* — корзина) не позволяли опустить руки вдоль тела, и в парадных нарядах приходилось сгибать их и выносить вперед. На портрете Екатерины II у зеркала, исполненном Вигилиусом Эриксоном между 1762 и 1764 годами, изображена огромная юбка, вытянутая по «фасаду». Ее размеры явно приближаются к английской мантуе, с той разницей, что, судя по портретам, в России юбки драпировались, а английский придворный наряд «натягивался» на каркас без единой морщинки по всей длине подола (см.: **фишбейны**, панье, кринолины)!¹

Красный цвет хотя бы в деталях оставался предпочтительным для свадебных нарядов даже тогда, когда был усвоен европейский (французский) обычай венчаться в белом. Говоря о событиях 1793 года, Е. Янькова так описывает свое платье: «Подвенечное платье у меня было белое глазетовое, стоило 250 р.; волосы, конечно, напудрены и венки из красных розанов — так тогда было принято, а это уже гораздо после стали венчать в белых венках из флердоранж». И подвязки невесты, которые нельзя увидеть ни на одном из портретов, тоже были красными!²

¹ Так называемые *grandes robes* французского двора были распространены по всей Европе и отражены во множестве портретных изображений знатных дам. Таков портрет будущей испанской королевы Марии Луизы де Бурбон Пармской работы французского художника Лорена Пешо, исполненный в 1765 году. Первый модный журнал «Mercure galant», выходивший в Лионе и по настоянию Людовика XIV превратившийся в еженедельное издание, публиковал придворные наряды с 1674 года, а моделями для гравиров служили сами титулованные особы. В первой половине XIX века модные хроникеры описывали наряды знати (маркиза N или графиня D), но изображения были обезличены.

² Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 50.

Почему нельзя определить сорт ткани по живописному изображению

Д. Благово, сохранивший для потомков рассказы своей бабушки, Елизаветы Петровны Янковой, подробно описал и ее:

«Опишу наружность бабушки, каковою я начал помнить с детства и каковою, с едва заметною переменой, она осталась до самой ее кончины в 1861 году, когда ей было 93 года.

Бабушка была маленькая худенькая старушка с весьма приятным бледным лицом; на ней тюлевый чепец с широким рюшем надвинут на самый лоб, так что волос совсем не видеть; тафтяное платье с очень высоким воротом и около шеи тюлевый рюшевый барок; сверху накинута плечи большой темный платок из легкой шерстяной ткани или черный шелковый палатин (так. — Р. К.). Как многие старушки ее времени, она остановилась на известной моде (1820-х годов) и с тех пор до самой кончины своей продолжала носить и чепец, и платье однажды усвоенного ею покроя. Это не своевременное одевание не казалось на ней странным, напротив того: невольное внушало каждому уважение к старушке, которая, чуждаясь непостоянства и крайностей моды, с чувством собственного достоинства оставила за собой право одеваться, как ей было удобно, как бы считая одежду не поводом к излишнему щегольству, но только средством. Изобретенным необходимою, приличным образом удобно и покойно себя чем нибудь прикрыть»¹.

Это не единственное мемуарное свидетельство, указывающее на то, что покроя платья или его отделки не являются точным указателем времени создания живописного произведения для первой половины XIX века, а во второй половине XVIII века существенное значение имеет противопоставление столица — провинция. Провинциальные портреты относят к примитиву, их называют «усадебными», и, конечно, это следует иметь в виду, выявляя датировку, потому что они могут отставать от стиличной моды весьма существенно — от пяти до десяти лет. «Дама в синем платье» из Останкино могла быть написана в конце 1770-х годов, когда в моду входят высокие прически, и даже чуть позднее².

Героиня «Рассказов бабушки» Елизавета Петровна Янкова (1768–1861) оставила много любопытных сведений о тканях, цветах и моде своего времени: «К слову о цветах скажу кстати о материях, о которых теперь нет понятия: обьярь или гро-муар, гро-де-тур, гро-гро,

гро-д'орнан, левантин, марселин, сатен-тюрк, бомб — это все гладкие ткани, а то затканые: пети-броше, пети-семе, гран-рамаж (большие разводы); последнюю торговцы переименовали по-своему и называли „большая ромашка“. Материи, затканые золотом и серебром, были очень хороши и такой доброты, какой теперь и не найдешь. Я застала еще турецкие и кизильбашские бархаты и травчатые аксамиты; это были ткани привозные, должно быть персидские или турецкие, бархаты с золотом и серебром. Тогда их донашивали, а теперь разве где в старинных монастырях найдешь в ризницах, и то, я думаю, за редкость берегутся»³.

Интересно сравнить перечень Елизаветы Петровны с монологом героини первой пьесы А.Н. Островского «Свои люди — сочтемся» или «Банкрот» (1849): «А вот считай: подвенечное блондовое на атласном чехле да три бархатных — это будет четыре; два газовых да креповое, шитое золотом — это семь; три атласных да три грогоновых — это тринадцать; гроденаплевых да градафриковых семь — это двадцать; три марселиновых, два муслиндиновых, два шинероялевых — много ли это? — три да четыре семь, да двадцать — двадцать семь; крепашелевых четыре — это тридцать одно. Ну там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых штук до двадцати; да там блуз да капотов — не то девять, не то десять. Да вот недавно из персидской материи сшила»⁴.

Причем Олимпиада Самсоновна поясняет свахе, что нарядов не так много, потому «что новые материи вышли».

Упомянутые Е.П. Янковой турецкие (в данном случае турецкие) и кизильбашские бархаты и травчатые аксамиты мы скорее обнаружим на парсунах XVII века. Эти ткани ввозились в Москву на несколько столетий до царя Петра и сберегались, согласно «Домострою», так тщательно, что в первой половине XVIII столетия вполне могли быть использованы для платьев (мужских и женских) нового покроя. А вот ткани, название которых включает гро (от французского *gros*), означает высококачественный шелк, полученный из самых крупных и неповрежденных при своевременной размотке коконов. Шелковая нить, в отличие от шерсти или хлопка, не нуждается в последующем прядении и ее можно назвать чудом природы, и это объясняет высокую цену шелковых изделий. О разнообразии шелковых тканей мне уже приходилось писать, привлекая не только те материи, которые были упомянуты Е.П. Янковой или А.Н. Островским, но и множество других⁵. В средневековой Европе разведением тутового шелкопряда занимались самые высородные дамы. Когда-то вокруг Милана росли тутовые роши — пища шелкопряда. Но разматывать коконы приходилось, как впрочем и теперь, в горячей воде, практически кипятке, чем, конечно, герцогини и принцессы не занимались⁶.

Знаменитый портрет Сарры Фермор работы И.Я. Вишнякова (ГРМ) тщательно изучен и датирован (1749 или 1750 на основе всех имеющихся сведений). Казалось бы, здесь нет повода что-либо уточнять

¹ Рассказы бабушки. С. 7.
Первые публикации были осуществлены в «Русском вестнике» за 1878 год, а первое отдельное издание вышло в 1885 году. Хотя текстологическое рассматривание всех публикаций «Рассказов бабушки» не является задачей настоящей работы, следует обра-

тить внимание, что в цитируемое издание вкрались специфические искажения. Например, платье, расшитое битью, превратилось в расшитое нитью; барок в барок и т. д. Все наблюдения касаются только костюма, тканей, цветообозначений или аксессуаров.

² При публикации в 1995 году этот портрет назван парным мужскому портрету из усадьбы Остафьево, принадлежавшей князьям Вяземским. Любопытно, что кружевное жабо и манжеты мужчины по сетке с крутыми ячейками и типом орнамента можно попытаться назвать малин. Но в данном случае привозное шитое кружево с мужского портрета плохо соотносится с сетчатым канзу без узора на портрете дамы и дает повод задуматься о степени родства изображенных.

³ Рассказы бабушки. С. 108–109.
Здесь хотелось бы добавить, что К.С. Станиславский на монастырских распродажах покупал старинные ткани для постановки спектакля «Царь Федор Иоаннович», но подлиннее вещи не обладали нужным сценическим эффектом, были лишены театральности и пришлось делать костюмы из бута-

форских материй (грубый холст расписывали золотой и серебряной краской, а вместо самоцветов, ограненных жабо, принимали цветные глянцевые гугуницы из стекла, ярко сверкавшие в свете софитов. См.: Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 203.

⁴ Островский А.Н. Свои люди — сочтемся // Островский А.Н. Избранные пьесы. Л., 1952. С. 60.

⁵ Карсанова Р.М. Розовая кандайраха и драдедамовый платок. Костюм — вещь

и образ в русской литературе XIX века. М., 1989. С. 71–74 (Перенд., — 2006).

⁶ Подробнее см.: Выходило-Дюк Э. Жизнь и развлечение в Средние века. СПб., 2003.



Иван Вишняков
Портрет Сарры-Элеоноры Фермор. 1949 (1750?)
Холст, масло. 138 × 114,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и описывать. Десятилетняя девочка изображена с напудренными волосами, с веером и во взрослом платье, которое иногда называют муаровым. Здесь существенно лишь то, что муар не способ ткачества, но способ дальнейшей отделки, при котором уже готовую ткань пропускали через специальные валики-каландры, сдвигавшие нити переплетения, а уже потом вышивали. Размер портрета 138 × 114,5 см, но определить исходную шелковую ткань затруднительно, можно только сказать, что это муар-антик с крупными разводами или, как говорили тогда, отливом. Мелкий отлив высоко ценился и, как правило, предназначался для орденских лент. Художник вполне передал жесткость ткани (что соответствует тафте, которую ткали из очень туго скрученных нитей, что придавало материи жесткость, но по складкам по верху юбки можно предположить, что ткань дублирована, согласно вкусам эпохи).

Еще труднее определить такие сорта тканей, как газ, креп, разнообразные муслины.

Вот почему приведенные в работе В.П. Старка сведения о портрете, который находится в ГРМ как «Портрет молодой женщины в черном платье» (Портрет А.И. Бегичевой?) (1840) работы художника А.А. Багоева (Багаева), крепостного семьи Бегичевых, отпущенного на волю в возрасте 24 лет в 1850 году¹, вряд ли точны.



Аким Багоев
Портрет молодой женщины в черном платье
(Портрет Анны Ивановны Бегичевой?). 1840
Прессованный картон, масло. 20 × 17,6
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

¹ Сведения приводятся по каталогу: ГРМ. Живопись. Первая половина XIX века. Т. 2. СПб., 2002. С. 53. Биографические сведения о художнике пока недостаточно изучены. Если исходить из даты рождения (1826?), то его авторство сомнительно, так как в 1840 году ему было всего 14 лет.

Там же сообщается, что «В.П. Старк установил, что портретируемая изображена в траурном наряде (черное шелковое платье, на голове креповый чепчик с черными лентами) по близкому родственнику. Исследователь предположил, что на портрете в трауре по своей матери Е.Н. Бегичевой, скончавшейся 19.1.1840, изображена А.И. Бегичева».

В книге В.П. Старка сообщено следующее: «Помог тот факт, что неизвестная позировала художнику в траурном наряде. На ней шелковое строгое платье без всякой отделки, на голове черный же чепчик с черными лентами. Единственное украшение — золотая цепочка. В таком наряде молодая особа могла позировать только в период траура, при том являться самой близкой родственницей того, по ком она носит траур. Консультация с виднейшим знатоком дамской одежды Т.Т. Коршуновой окончательно убедила в том, что неизвестная облачена не просто в черный, но именно траурный наряд. Дело в том, что чепец на ее голове выполнен из черного крепа, который употреблялся только при траурном платье»¹.

Если ключ к разгадке искать в траурном одеянии, то следует вспомнить, что сроки соблюдения траурного обычая разнились в светской и частной жизни. Государственный траур (по смерти кого-нибудь из императорской семьи) длился от трех месяцев до полугода. Частные лица по неписаным законам (опасаясь общественного осуждения или повинуясь душевному порыву) носили траур не менее трех лет. Траур любой продолжительности состоял из трех периодов: траур, полутраур и время перехода. Каждому периоду соответствовали свои цвета, ткани, отделки, допустимые украшения (только не во время глубокого траура). В музейных собраниях можно найти соответствующие образцы — креповые чепцы, носовые платки и повязки с траурной каймой и даже писчую бумагу и визитные карточки с черной каймой. Платья из черной шерстяной байки с примесью черного шелка тем более. Но можно ли быть так уверенными в том, что столь индивидуальные особенности ткачества, как крепы, газы, муслины и прочие, точно воспроизведены в живописи. Конечно же, нет. Сорт тканей одной группы может быть определен только при тактильном «знакомстве» и при наличии особой диссинакторской лупы.

Траурный наряд не вызывает сомнений, и сочетание блестящей, возможно, шелковой ткани платья с золотой цепочкой указывает на третий год траура. Если бы цепочки (возможно от лорнета? подобное украшение можно встретить на других портретах и у других художников) не было, то о годе траура следовало бы высказаться с осторожностью. Дама в чепце, а в первой половине столетия это всегда означало, что женщина состоит в браке. Можно даже сказать, что чепец — знак замужней женщины². Определить, что чепец креповый, на изображении размером 20 × 17,6 см невозможно, впрочем, и на картинах большего размера тоже нельзя определить сорт ткани. Что из себя представлял креп? Как я писала в своей работе 1995 года: «Креп — шерстяная или шелковая ткань, для основы которой применяли туго скрученную нить, а для утка не крученую,

¹ Старк В.П. Портреты и лица. СПб., 1995. С. 234.

² Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. С. 315–316.

что оставляло на поверхности неровности, шероховатости. — Во всех разновидностях крепа шероховатость лицевой поверхности является отличительным признаком»¹.

Далее я привожу сведения о правилах использования крепа в траурных церемониях: «Самыми подходящими материями считаются черные шерстяные материи без лоска, например кашемир, креп, рипс, шениот и тому подобные, которые отделяются английским крепом (редкая шелковая ткань, которая кладется под пресс, собирается в пересекающиеся складочки) или гладким траурным флером. Креп — знак глубокого траура, гладкий флер более подходит для времени перехода» — так писали в этикетных наставлениях второй половины позапрошлого века². Третий год траура можно считать временем перехода.

«Редкая ткань» означает не эксклюзивность, доступную только очень состоятельным людям, а способ ткачества, когда нити утка и основы не прибавляются друг к другу специальным инструментом, что придает материи особую легкость. Такой способ был обязательным для газовых материй, но применялся иногда и при производстве других тканей.

Вывод, который можно сделать из вышесказанного, следующий: этот портрет не мог быть написан ранее 1844 года, когда Анна Ивановна Бегичева (1807–1879) вышла замуж за генерал-адъютанта, потом адмирала П.А. Колзакова (эти сведения сообщаются составителями каталога) или это другая женщина.

И все же, проходя по музейным залам, мы видим золотую и серебряную парчу, бархатные мантии и дамские сорты де баль, отделанные горностаем; блеск атласа (непреренно шелковой ткани), потому что бумажные (хлопковые) ткани в атласной технике ткачества назывались сатинами и созвучие с французским, а позднее, и английским названием атлас не ввело в заблуждение ни производителей, ни покупателей в России. У названия, известного еще со времен «Слова о полку Игореве», сузилась сфера применения — атлас может быть только шелковой тканью с характерным блеском (лоском), который с легкостью удавался профессиональным художникам, как и шелковистый блеск мехов или бантов в прическе или на платье.

Для парчовых тканей требовались золотые и серебряные нити (пряденое золото и серебро), но и сам процесс ткачества оставался очень сложным. Опытный ткач мог изготовить за день не более 15 сантиметров парчовой ткани, как и узорчатых материй. Изобретение жаккардового станка в 1809 году, названного по имени изобретателя Жозефа Мари Жаккара, сделали эти ткани доступными более широкому кругу покупателей. Но мода продолжала меняться, потребителей парчи в России оставалось достаточно много, а главное — страна, ввозившая эти ткани с Востока и Запада, наконец-то начала их экспортировать, что способствовало поддержанию национального производителя. Серебряная парча, более

¹ Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. С. 142–143.

² См.: Хороший тон: Сборник советов и правил на все случаи жизни. М., 1911. С. 124. (Первое изд. — 1881). Здесь следует сообщить, что массовые публикации о правилах поведения при дворе, в свете и общественной жизни появились в России главным образом во второй половине XIX века. Возникло даже петербургское издательство Гоппе, специализировавшееся среди многого дру-

гого и на таких сборниках. Его основатель Герман Дмитриевич Гоппе (1836–1885) был приглашен в Россию издателем М.О. Вольфом в 1861 году. Довольно быстро создал собственное издательство, приглашал художников и граверов, издавал «Всемирную иллюстрацию», начал выпускать журнал «Мод и новости», преравнявшийся позднее в «Модный свет» и «Модный магазин».

известная как глазет, из-за цветных утков могла быть на изгибах голубой, розовой или любой иной. Профессиональные художники научились передавать блеск и великолепие таких тканей, но не их внутреннее устройство.

Высокий статус изображенных или, напротив, скромный достаток в костюме человека очевиден. Но настоящий бархат (полностью шелковая ткань с ворсом и грунтом из одного сырья) в живописи не будет отличаться от ненастоящего с добавлением шерсти или хлопка. Как говорит сваха Глафира Фирсовна из «Последней жертвы» А. Н. Островского, мечтающая о бархате: «...хоть не самый настоящий. Как его, манчестер, что ли, называется».

Костюм можно рассматривать только как ансамбль из многих составляющих (ткани, покроя, украшений, причёсок и головных уборов).

С этой точки зрения любопытна картина из Третьяковской галереи под названием «Художник за мольбертом» работы неизвестного художника. Она датирована 1810-ми годами. Мужчина с палитрой в правой руке и кистью в левой сидит, обернувшись к зрителям, а перед ним на мольберте поколенный портрет молоденькой девушки в белом платье. В каталоге ГТГ 2005 года она датирована не только по покрою платья, но и по надписи красной краской — 1814 — на холсте. Сотрудница галереи Е. Д. Евсеева высказала предположение, что обувь художника, его причёска и одежда позднее по времени, чем покрой платья и причёска изображенной девушки. Очень точное наблюдение, и в сочетании с индивидуальными чертами лица художника дает очень серьезные основания для дальнейших изысканий.



Неизвестный художник
Художник за мольбертом. 1810-е
Холст, масло. 41 × 35
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1821 году французский художник Арман Убиган издал альбом из пятидесяти литографий, посвященных российским нравам и обычаям. Один лист — «Русская свадьба» — может быть интересным читателям потому, что позволяет проследить, как менялись причёски во второй половине XVIII века, что немаловажно для определения времени создания изображения. Проследить через культурный контекст за изменением обычаев и ощутить очередность изменений в моде того времени.

Составители каталога выставки «Представь мне шеголя. Мода и костюм России в гравюре XVIII века» сообщают: «Лист представляет собой полную переделку гравюры Аткинсона. Последний изобразил



Арман Густав Убиган
Русская свадьба. 1821
Литография с подкраской акварелью. 29 × 22,5

дворянскую свадьбу. Европейские костюмы молодоженов и их гостей составляли у него эффектный контраст с одеждой священника и строгим обликом православного храма. У Убигана венчаются крестьяне, короны одеты им на голову в то время как Аткинсон подчеркивал в своем описании русской свадьбы, что венцы держат над головами брачующихся их свидетели»¹.

Вот здесь можно вспомнить работу русского этнографа А. Терещенко, вышедшую в 1847 по 1848 год: «V. Свадьба начала XVII века по известию Петрея. Об обрядных действиях свадеб сохранились еще сказание двух иностранцев-самовидцев: Петрея и Олеария». И далее



Дмитрий Левинский
Портрет Агаши Левинской. 1785
Холст, масло, 118 × 90
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ «Представь мне щеголя...» Мода и костюм России в гравюре XVIII века. ГМИИ им. А. С. Пушкина: каталог выставки / Автор вст. статьи и каталога М. А. Пожарова. М., 2002. № 53.

сообщается: «После этого священник брал венцы, клал на их головы и говорил: „Растите и множесь“»¹.

В начале XVII столетия венцы на головы жениха и невесты возлагал сам священник. После петровских реформ ему нужны были помощники в лице дружек (позднее шаферов). А с 1760-х прически изменились настолько, что увеличился риск падения венца с голов брачующихся, что считалось очень плохим предзнаменованием, и церковь пошла на уступки для знатных особ, изменив некоторые элементы церковного обряда. Внимательный читатель может задаться вопросом — а как было после 1700 года с алонжевыми париками мужчин и фонтанжами для женщин в России? Обряд требовал и дальнейших действий. Например, по окончании венчания, когда невеста, ставшая женой, оказывалась на паперти, ей следовало остричь хотя бы прядь волос и надеть бабий шлык, поэтому полное изменение обряда происходило постепенно. К 1770-м годам, когда дамские прически могли достигать в высоту (вместе с перьями и цветами) от 60 сантиметров до метра, эту проблему уже не обсуждали, а следовали сложившейся практике — дурное предзнаменование губительней, чем изменение некоторых элементов обряда.

Совершенно очевидно, что Убиган сделал набросок с натуры; так же очевидно, что эта литография иллюстрирует, как все элементы традиционной культуры вытеснялись из городов в сельскую местность, а сам процесс носил устойчивый и постепенный характер.

Д. Благово, собравший и записавший «Рассказы бабушки», в своем предисловии говорит: «Все те мелочные подробности ежедневной нашей жизни, которыми мы пренебрегаем в настоящее время, считая их излишними и утомительными, становятся драгоценными по прошествии столетия, потому что живо рисуют перед нами нравы, обычаи, привычки давно исчезнувшего поколения и жизнь, имевшую совершенно другой склад, чем наша»².

Как справедливо пишет Г. Н. Голдовский во вступительной статье к альманаху «Н. Х. Неизвестный художник»: «И все же каждый исследовательский этап приводит к промежуточным выводам, отражающим сегодняшний уровень знаний. А как известно, полной исчерпанности в изучении любого исторического факта не бывает в принципе»³.

Важность изучения костюма для атрибуции живописи имеет значение прежде всего благодаря точному называнию костюма, его деталей и украшений. Например, хотелось бы, чтобы исследователи помнили, что кокошник является деталью женского, а не девичьего головного убора, и поэтому не следует связывать датировку портрета с незамужним статусом изображенной, если девичье очелье считают кокошником замужней женщины. В исследуемый период хорошо различали такие подробности. Перенесение современных представлений на старинные наряды и украшения вводит и исследователей, и зрителей в заблуждение, особенно при переводах (см.: Новый мундир императора Александра). Попыткой разрешить эту проблему является терминологическое

¹ Цит. по: Терещенко А. Быт русского народа. Часть вторая. М., 1999. С. 58, 60.

² Рассказы бабушки. С. 8.

³ Голдовский Г. Н. Имя художника неизвестно // Н. Х. Неизвестный художник. Альманах. Вып. 351. СПб., 2012. С. 6.

приложение, в которое автор включил не только названия, но и систему доказательств хронологических границ бытования того или иного названия. Очень важным представляются литературные «иллюстрации», которые лингвисты называют примерами словоупотребления. Художественные тексты имеют фиксированную датировку — год первой публикации — и отражают как реальное существование упомянутого в тексте названия костюма или ткани, но и культурный опыт автора. Те писатели, что прибегали к жанру исторического романа уже позднее описываемых событий, невольно обозначали и свое понимание предметного мира прошлого, сведения о котором черпали из семейных преданий, модных картинок, немногих исследований тех лет. Соединение («монтаж») различных источников (художественной литературы, рекомендаций модных изданий, товарных справочников, памятных изображительного искусства и мемуаров) позволяет увидеть костюм и его детали в культурном контексте, придать объемность и помогают достичь визуализации предметного мира эпохи уже не только при помощи живописи.

Одежда, подчиняющаяся моде, всегда индивидуальна, поэтому мельчайшие изменения (как-то размещение банта чепца или шляпки строго под подбородком или сдвинутым вправо или влево) менялись и определялись рекомендациями модисток и шляпниц в течение одного десятилетия для всех, но могли и отставать от моды, если женщина находила привлекательной некоторую асимметрию в своем головном уборе.

Подавляющее число портретов первой половины XIX столетия сохранили облик портретируемых не в рост (а длина женского наряда

или мужских брюк важна), а погрудное или поколенное изображение, из-за чего датировка может сдвигаться до пяти лет.

Костюм и его детали — это тот инструмент, к которому исследователь может прибегнуть при первом взгляде на картину, до того как будут применены технологические средства. Для этой цели предполагается наличие подробного описания некоторых воспроизведений, которые позволят читателю овладеть терминологией, необходимой для наиболее точного описания некоторых произведений живописи, содержащих наиболее характерные детали.

Я выражаю благодарность всем не только сотрудникам музеев, давшим мне возможность ознакомиться с фондами, но многим другим специалистам (филологам, переводчикам и литературоведам) за их вопросы, которые привлекли мое внимание к различным аспектам бытования костюма в России.

Что может
быть важнее
прически





Парики, прически и их тайны

57

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

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

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

² Вестник Европы. 1803. № 1. С. 40.

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

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



Антуан Матё по картону Шарля Лебрена
Встреча Людовика XIV
и Филиппа IV на Фазаньем острове
7 июня 1660 года. После 1664
Золот. масло. 348 × 597
Национальный музей истории Версаля
и Трианона, Версаль

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

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

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

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

В Версале находится гигантское живописное полотно Антуана Матё, написанное по живописному картону Шарля Лебрена, любимого художника короля, который, пользуясь покровительством всемогущего Кольбера, заведовал всеми художественными производствами и академиями. Для гобеленового производства им были изготовлены карты (pour la suite de l'histoire du roi). Один из них — «Встреча Людовика XIV и Филиппа IV на Фазаньем острове 7 июня 1660 года», хранящийся в Версале, — и был повторен Матё после 1664 года, и теперь мы можем сравнить наряды французского и испанского дворов во всем великолепии. Парики, рейнгравы и красные каблуки башмаков с огромными бантами у французских вельмож — длинные волосы, темные башмаки и штаны до колен у короля Филиппа и его свиты².

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

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

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

² Рейнграва — юбка-броки, украшенная лентами и надетая поверх килотов — штанов до колен. Право носить которые имело только дворянство. Отсюда появились санкюлоты во время Великой французской революции. Русские дипломаты, вынужденные писать по-русски, сообщали в Петербург, что бесштанники (то есть санкюлоты) захва-

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

дерзким, веселым, флигельным, циничным или, наконец, чопорным, недоступным, величественным, как именно специфическая прическа. В настоящем случае речь идет о стереотипном достижении именно впечатления величественности. Парик Alonge решил эту проблему. В нем голова мужчины становилась величественной головой Юпитера. Или как выражались тогда: лицо выглядывало из рамки густых светлых локонов, как «солнце из-за утренних облаков». Для усиления этого впечатления, для доведения его до крайности пришлось пожертвовать главным украшением мужчины бородой!

Очень интересны рассуждения о пышности двора короля-солнце русского художника Юрия Анненкова, по мнению которого «история костюма в кино начинается с Людовика XIV». Он рассказывает о том, как заказчики отказывают художнику по костюму в деньгах на наряд короля, появляющегося в кадре лишь в эпизоде. «Ведь это же Король-солнце, самый блистательный из королей!

— Ну и отлично — три штуки на короля и пятьсот франков на солнце!

Директору фильма бесполезно объяснять, сколько в свое время стоил только один парадный королевский костюм. Что толку показывать ему смету на отделку платья Людовика XIV, составленную в 1671 году придворным ювелиром:

2 пары пряжек и 8 пуговиц с 56 драгоценными камнями и 80 алмазами;

168 пуговиц из драгоценных камней и 7 алмазов каждая; шпага, украшенная 66 драгоценными камнями и 121 алмазом; отделка перевязи, обшитая 83 драгоценными камнями и 139 алмазами.

364 768 ливров.

324 бутоньерки для камзола, отделанные алмазами... 1 006 345 две пряжки для башмаков, украшенные алмазами и 24 бриллиантами... 14 474

набалдашник трости, агатовый с 24 алмазами... 237

Всего 1 385 824 ливра

Вместе с ценой тканей, белья, кружев, шляпы, тесьмы, украшений, башмаков, парика и жалованием портным и ювелирам общая стоимость такого костюма достигала двух миллионов ливров. Только представьте себе блеск этого «солнца»! Однако благоразумнее никому не напоминать о том, что этим прозвищем Людовик XIV обязан не блеску своего одеяния и даже не блеску своего правления или королевства, а всего лишь цвету волос: директор фильма урезал бы «пятьсот франков» и нашел рыжеволосого статиста!

В следующем, восемнадцатом столетии блеск и пышность двора, обилие алмазов и бриллиантов перешли к российскому императорскому двору.

Образчики алонжевых париков жители Москвы XVII века могли видеть у приезжающих иностранцев, особенно после того, как Алексей Михайлович по наущению Никона запретил иностранцам носить

предписанное прежде русское платье. Хотя нас интересует эпоха, начавшаяся в правление Елизаветы Петровны, следует упомянуть белые, рыжие, черные и даже седые парики русских вельмож после 1700 года.

Алонжевый парик изображен на голове «Алексея Никифоровича Ленина с калмыком» работы неизвестного художника из собрания ГРМ, который справедливо датируется 1710-ми годами. Большая длина парика приходится на спину (он мог спускаться до талии), но и спереди он достаточно длинен, и именно поэтому кафтаны и камзолы начала XVIII столетия либо не имели воротника вообще, либо имели небольшой отложной воротничок у кафтана.

Название для накладных волос заимствовано из французского *perruque* в том же значении и впервые зафиксировано в 1731 году! Женские парики, полностью заменявшие собственные волосы, появляются лишь к началу XIX века, а мужские «львиные гривы» или просто «гривы» исчезают из обихода со смертью короля-солнце в 1715 году, так



Неизвестный художник последней четверти XVII — начала XVIII века
Портрет Алексея Никифоровича Ленина с калмыком. 1710-е
Холст, масло. № 116
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1. Фукс Э. Иллюстрированная история париков. М., 1994. Т. II. С. 115.
Первый парикотный парик из шерсти появился у светского общества. Такой тип был распространен во Франции, появился с изобретением майората, и его легко себе представить по образу Арамиса

из романа А. Дюма «Три мушкетера». В переводе Фриче (нет сомнений в прекрасном владении им немецким языком) в ряде случаев допускаются буквализмы, уместные в начале XX века, но странные для читателя XXI столетия. В цитированном фрагменте — «прежде всего напалли» или в другой главе — «верхняя часть

женского тела облекалась в броню из рыбьей кости». Рыбья кость (дословно *Fahbein*) — это китовый ус, который применялся для изготовления воротков и фижм.

2. Анненков Ю. Одежда кинозвезд. М., 2004. С. 29–30.

3. Вейсманов немецко-латинский и русский лексикон. СПб., 1731.

что, заимствовав из Европы алонжевые парики, российские вельможи, кроме пожилых людей, вынужденные следовать за модой, начали носить парики или прически из собственных волос *à la mouton*. Образчик такого парика или прически можно увидеть на портрете П. П. Толстого работы неизвестного художника из ГРМ, что позволяет сузить предполагаемую датировку этого изображения. В каталоге «Неизвестные художники» 2012 года этот портрет отнесен к 1720-м (не позднее 1728) годам. Последняя дата связана с годом смерти Петра Петровича и не может быть изменена. А вот начальная может быть изменена вплоть до 1723 года. Алонжевый парик легко исключить, так как его признаком была



Неизвестный западноевропейский художник
конца XVII – начала XVIII века
Портрет графа Петра Петровича
Толстого. 1720-е (не позднее 1728)
Холст, масло. 62,3 × 52
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

не только длина, но и наличие пробора посредине, по обе стороны от которого под некоторым углом пряди заметно приподнимались. Таков парик А. Д. Меншикова из Эрмитажа, датирующийся 1715–1720 годами, и локоны его лишь достигают плеч, но пробор сохранен.

Парик (скорее прическа) П. П. Толстого еще короче, не имеет пробора и завитые короткие пряди расположены равномерно по всей голове. «Барашек» появляется вскоре после смерти регента при малолетнем Людовике XV герцога Филиппа Орлеанского в 1723 году. Не менее любопытен другой портрет из того же собрания — князя Н. Ф. Волконского, датируемый первой четвертью XVIII века. Темные волосы



Неизвестный художник первой четверти XVIII века
Портрет князя Никиты Федоровича
Волконского. Первая четверть XVIII века
Холст, масло. 75 × 58
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

зачесаны назад и одна из прядей полудлинных волос на конце схвачена лентой¹, что соответствует прическе придуманной еще братом герцога де Линя, маршалом Оноре д'Альбером, сеньором Каденет. Век спустя прическа «каденетт» стала типом парика с прядью, перевязанной бантом. Следовательно, можно отнести портрет к началу или первой половине 1720-х годов.

Женщины париков не носили, но на моду (причесок в том числе) влияли многочисленные фаворитки короля Людовика XIV. Высокая прическа, потребовавшая удлинения шлейфа, получила название по имени Анжелики де Фонтанж — очередной возлюбленной короля. Эту прическу можно увидеть в Кусково, где хранится обманка «Женщина с цветами», или в Третьяковской галерее на портрете неизвестного художника А.Я. Нарышкиной с детьми. Портрет датируется первой четвертью XVIII века, но можно сузить датировку, руководствуясь тем, что прическа и покрой платья не выходят за пределы 1709 года:



Неизвестный художник первой четверти XVIII века
Портрет Анастасии Яковлевны Нарышкиной
с детьми Александрой и Татьяной
Холст, масло, 180,2 × 130,8
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Цвет ленты был обычно таким же, что и любимый цвет дамы сердца — дань средневековым рыцарским обычаям. Прядь с лентой была длиннее остальных, размещалась слева, а в левое ухо вдевалась грушевидная жемчужная серьга. Возможно, отсюда появилось

предположение, что термин «барокко» связан с португальским выражением *perola barroca* (дефектная жемчужина), при этом имелась в виду именно грушевидная, а не строго круглая форма.

хотя в Европе после 1713 года фонтанж вышел из употребления, в России он сохранялся дольше. Из переписки Петра I и Екатерины I, относящейся к 1713 году, ясно, что интерес к такой конструкции не был утрачен! «Фонтанж» требовал каркаса и поэтому легко заместил собой традиционный женский кокошник. Про прическу «фонтанж» приходилось писать много раз, и поскольку такая прическа выходит за хронологические рамки исследования, то стоит упомянуть о другой, бытовавшей перед Елизаветой Петровной. Это «графиня Козель». Анна Констанция Брокдорф (1680–1765) была дочерью датского полковника и голландки, что самым естественным образом определило ее протестантизм и что скверно сказалось на ее отношениях с Августом II Сильным, королем Польским и курфюрстом Саксонским, которому обещали трон при сохранении им католического вероисповедания. Они были вместе с 1705 по 1713 год, и именно от Августа она получила титул, оставшийся в истории костюма.



Неизвестный художник первой половины XVIII века
Портрет Рудольфа Августа Бисмарка. Вторая четверть XVIII века
Холст, масло, 83 × 66
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

¹ См.: Архив князя Куракина. СПб., 1890–1902. Кн. 9. С. 87.

Прическа графини представляла собой волосы, поднятые над лбом, имела два крутых завитка на лбу и два змеевидных локона на плечах. Локоны появились еще раньше, их ввела в моду Мария Манчини (племянница кардинала Мазарини). Отголоски такой моды можно увидеть на портрете императрицы Анны Иоанновны работы неизвестного художника. На портрете ее сестры Екатерины Иоанновны на лбу видны завитки, которые ввела в моду графиня Козель и которые сохранялись довольно долго. Мария Лещинская, став королевой Франции, украсила прическу драгоценностями, сделала ее чуть ниже (судя по портретам), и она получила новое название «полонез».

Белый цвет париков и причесок считался аристократичным и был позволен только высородным особам. Россия заимствовала не только парики и прически, но и пристрастие к пудре. Следует обратить внимание на то, что «явные» парики запечатлены лишь на мужских портретах, когда художник тщательно прописывает прошитый край съёмных волос.



Неизвестный художник первой половины XVIII века
Портрет графа Андрея Ивановича Ушакова
Холст, масло, 64 × 49,5
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Примером могут служить изображения Рудольфа Августа Бисмарка из ГРМ работы неизвестного художника (его парик можно назвать бинетт — по имени парикмахера Людовика XIV) и портреты графа А. И. Ушакова и графа Г. П. Чернышева из ГТГ — оба исполнены неизвестными художниками и датированы первой половиной XVIII века.

По мере увлечения фарфором и появления европейских его производств не только в Мейсене, но и близ Санкт-Петербурга, затем во французском Севре и других странах, дамы и кавалеры уподоблялись фарфоровым статуэткам при помощи белил и огромного количества пудры. Парикмахеров тогда на французский лад называли «мерлан», что дословно означает треску, обжаренную в муке.

В елизаветинское время была особо популярна «малая пудренная» прическа. Ее можно назвать низкой по сравнению с «графиней Коссель» (волосы достаточно плотно прилегали к голове, но сохранялись тугие локоны по плечам. Таковы изображения самой Елизаветы Петровны на парадных портретах работы Л. Каравака и И. Я. Вишнякова. С конца 1730-х и в 1740-е годы локоны довольно длинные, а затем укорачиваются. Весьма любопытно, что сильно (до белизны) запудривались лишь волосы, прилегающие к голове, а локоны сохраняли естественный цвет волос. Это хорошо видно на портрете самой Елизаветы



Неизвестный художник первой половины XVIII века
Портрет графа Григория Петровича Чернышева
Холст, масло, 63 × 50
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Дмитрий Лейтис
Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1750
Холст, масло, 245×166
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

работы Вишнякова (1743) из Третьяковской галереи (на выставке «Елизавета Петровна и Москва» был представлен медальон с ее волосами¹). Судя по изображениям той эпохи, это было весьма распространено, что прекрасно видно по портретам вплоть до 1750-х годов. Локоны могли спускаться на плечи тугими трубочками в 1720-х, затем уходить назад, а к началу 1770-х годов превратились в мягкие подвитые пряди. Возможно, что даже «малые пудренные» оставались паричками, а локоны на плечах и шее были из своих собственных волос. К сожалению, судить о том, как прически выглядели сзади, мы можем судить только по карикатурам, особенно многочисленным во второй половине восемнадцатого



Иван Вишняков
Портрет императрицы Елизаветы
Петровны. 1743
Холст, масло, 254,3×179,8
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ См.: Елизавета Петровна
и Москва: Каталог выставки.
М., 2010. С. 26. №16.

столетия. Свойственное этому жанру преувеличение деталей заставляет относиться к таким изображениям с осторожностью. Если верить подсчетам Э. Фукса, то в парижском модном журнале «*Courrier de la mode*» в каждом выпуске помещалось девять новых образцов, что составляет в год 3744 образца — заметим, что прически не повторялись!

Среди мужских причесок особенно интересна «кё» (от французского *queue* — дословно хвостик). При Людовике XV, взошедшем на трон пятилетним, эта прическа стала весьма популярным париком. Появилась она под немецким влиянием из-за пристрастия регента Филиппа Орлеанского к вкусам прусского короля Фридриха I.



Карл Людвиг Христианек
Портрет графа Алексея Григорьевича
Бобринского. 1769
Холст, масло, 90 × 73,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Эта прическа оставалась востребованной довольно долго. В 1730 году с ней произошли некоторые изменения — волосы взбивают надо лбом, а височные пряди укладывают в букли под названием «крылья голубя». Узел из волос или косу укладывали в мешочек (кошелёк), а иногда, не имея достаточной длины волос, — в футлярчик, обтянутый бархатом или муаром.

Женские прически, как и мужские, приобрели «яйцевидные» очертания надо лбом, прически стали чуть выше и локоны убирались наверх. Все прически дополнялись разными деталями, то есть совмещали в себе элементы разных причесок. Поскольку мы можем судить о форме только по тому, как обрамляется лицо, то безоговорочно утверждать о годе создания прически довольно затруднительно, тем более что Франция переживала периоды увлечения в восемнадцатом столетии и английскими, и испанскими, и прусскими модами. Если добавить к этому увлечение живописью и театром, разнообразные политические события, дававшие



Жан Луи Вазаль
Портрет великого князя Павла Петровича. После 1771
Постороннее изображение 1771
Холст, масло, 65,5 × 52
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

создателям стимул к созданию разнообразных новинок, то картина складывается не как живописное полотно, а как мозаичное панно.

Идеальным образцом для изучающих историю костюма может быть портрет А.Г. Бобринского работы К.Л. Христинека (1769) из собрания Государственного Эрмитажа. Известны художник и изображенный, портрет датирован и настолько тщательно исполнен, что позволяет рассмотреть многие детали, которые не поддаются толкованию на портретах взрослых¹. Его светло-зеленые кафтан, камзол и кюлоты (штаны до колен) шиты серебром и украшены серебряными пуговицами. Самым примечательным предметом является галстук солитер, впервые появившийся под французским названием в Англии в 1725 году, переместившийся во Францию, а затем распространившийся по всей Европе. «Солитеры» часто встречаются в живописи восемнадцатого века, но именно на этом портрете необычный галстук прописан столь внятно. Треугольная шляпа подмышкой связана с особенностями прически юного кавалера. Закрепляющих лаков тогда не использовали и «лепили» прически при помощи жирных помад на сале, иногда с примесью воска. Прическа мальчика скорее всего из сильно запудренных собственных волос. Такой слой пудры заставлял держать шляпу в руках, а буклю на спине укладывать в «кошелек», который перевязывался лентой с бантом сзади, но охватывал и горло, составляя с прической единое целое. Один из журналов Н.И. Новикова «Кошелек», выходявший с 8 июля по 2 сентября 1774 года, был назван по сетке-мешочку для мужских причесок, а в самом журнале сообщались подробности о превращении русского кошелька во французский (подобные «кошелек» и галстук-солитер можно видеть и на детском портрете Павла Петровича). Прическа мальчика еще довольно высокая и действительно яйцеобразная, но она имела тенденцию (как и все мужские прически) снижаться, в то время как женские начали сильно расти вверх и украшаться разнообразными аксессуарами от капустных головок, пышных пухов, охотничьих сцен и запряженных карет до изображения парусника.

Это событие следует связывать не только с морской победой французского фрегата «La belle roule» (прекрасная курочка), но и с парикмахером Леонаром, который остается таинственной фигурой до сих пор. В отечественной литературе он был упомянут М.Н. Мерцаловой в «Истории костюма», увидевшей свет в 1972 году и не уточняющей каких-либо деталей, как, впрочем, и первоисточник — работа Франсуа Буше «Костюм на Западе с древнейших времен до наших дней»².

Лишь в 1990-е годы удалось узнать имя героя — Леонар Алексис Отье (Autié, иногда Autier), пока остаются неясными и год рождения (1751 или 1758), и дата смерти (1819 или 1820). Его младший брат Жан Франсуа работал вместе с ним и 25 июля 1794 года был гильотинирован. Существуют даже воспоминания Леонара, парикмахера королевы Марии-Антуанетты, изданные Альфонсом Левавассёром в 1838 году с его комментариями и очерком об эпохе³.



Ричард Бромптон
Портрет великого князя Александра Павловича
и великого князя Константина Павловича. 1781
Холст, масло. 210 × 147,6
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

¹ Подробнее см.: Кирсанова Р. Неизвестное об известном // Русское искусство. 2006. № 3. С. 92–94.

² Boucher F. Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours. Paris, 1965 (английский перевод: A History of Costume in the West. London, 1966).

Автор, Франсуа Буше, возглавлял центр Документации по изучению костюма, а также был почетным куратором Музея Карнавала.

³ Souvenir de Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette / Ed. par A. Levasseur. Paris, 1838.

В исследовании Евг. Ланна «Литературная мистификация» раскрываются не только истинные авторы мемуаров, но и разнообразные причины, побудившие в первой половине XIX века во Франции создавать подобные произведения. «Мемуары пишутся для сведения счетов» с режимами, конкретными людьми и эпохой в целом!

Почему парикмахера начали называть Леонаром, как и Леонардо да Винчи? На этот вопрос есть два ответа: в этом столетии возросла роль всех тех профессий, которые способствовали созданию особой среды, где руки портнихи или парикмахера валяли, как скульпторы или действовали, как живописцы, чтобы создать образ соответствующий представлению



Жан Луи Вуаз.
Портрет Ольги Александровны Жеребцовой. Первая половина 1790-х
Холст, масло, 74 × 58
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1 Ланн Евг. Литературная мистификация. М.: Л., 1930.

о новом понимании красоты и изящества. Прически к тому же создавались часами. И то обстоятельство, что при дворе Людовика XVI очень высоко ценили творчество мастера, проведшего последние годы своей жизни во Франции и похороненного в Амбуазе, косвенно подтверждает происхождение прозвища или псевдонима знаменитого парикмахера.

По заказу Людовика в 1781 году художник Франсуа Гийом Менжо исполнил картину «Смерть Леонардо да Винчи», демонстрировавшуюся в Салоне. Согласно Вазари, Леонардо умер на руках у короля Франциска I, и Менжо написал Леонардо-художника с длинными волосами и огромной бородой, короля, держащего его за руку, придворных, пажей, доктора и даже учеников!

Среди причесок, созданных Леонаром и упоминаемых во многих изданиях, есть знаменитый пух, что в ту эпоху означало облако дыма, вздох или выдох, а не только дамский круглый табурет для будуара, что свидетельствует о легкости и воздушности прически, хотя она и достигала больших размеров. Значится и прическа «Оспопрививание» (Vaccantion). Это сразу напомнило об интересе Екатерины Великой к прививкам, для чего она пригласила в Россию в 1781 году английского врача для вакцинации императорской семьи. Жена врача, леди Димсдейл, оставила записки о своем пребывании при дворе². Семья Димсдейл сохранила детский костюмчик, придуманный Екатериной для внуков и подаренный ею английскому семейству. Императрица отправила с князем и княгиней Северными в Париж точно такой же для французского дофина, сына Марии-Антуанетты и Людовика XVI.

Леонар придумал устройство, позволяющее сжимать и разжимать прическу для того, чтобы дама могла поместиться в карете. Для этого механизма понадобился легкий каркас, к которому крепились накладные пряди, перья, грядки с капустой брокколи, фрукты или фигурки охотников. Сразу же появились мастерские, изготавливавшие все эти прелестные вещицы. И, наконец, Леонар — автор знаменитой прически «ля бель пуй», или фрегат, корвет или просто кораблик. 17 июня 1778 года близ атлантического побережья Франции встретились в бою два парусника — английский «Arethuse» и французский «La belle poule». Название французского фрегата восходит к правлению Франциска I, того самого, что в 1516 году пригласил Леонардо да Винчи к своему двору и который запечатлен на картине Менжо в том же 1781 году. Победа французского фрегата ознаменовалась большим балом, на котором французская королева появилась с высокой прической, украшенной точной копией фрегата-победителя. На носу корабля размещалась курочка, напоминавшая о названии корабля, возникшего от удивленного возгласа Франциска I в Тулузе³ при виде прелестной девушки, преподнесшей королю ключи от города. С той поры *la belle poule* было принято считать изысканным комплиментом.

1 Приношу благодарность Е.Б. Шароновой, переславшей мне буклет, посвященный художнику Ф.Г. Менжо и его картине. Публикация в «The New York Times» от 7 декабря 1913 года, рассказывающая, что королева Мария-Антуанетта подарила юному американскому поклоннику копию «Джоконды», правдива только в том, что дед молодого человека Уильяма Вернона был дружен

с Б. Франклином, находившемся в это время в Париже (см.: **ЦИЛИНДРА**), что эта копия экспонировалась и обозначена в каталоге коллекции семейства Вернон в 1895 году.

2 An English lady at the Court of Catherine the Great: The Journal of Baroness Elizabeth Dimsdale. 1781 / Ed. by A. G. Cross. Cambridge, 1989. Титул был получен в России, а в кембриджском издании дневника воспроизведены не только сохранявшиеся элементы костюмчиков, но и портрет мальчиков работы английского художника Ричарда Бромптона (1781, ГЭ).

3 Согласно традиции, французские короли после восшествия на престол должны были обещать королевство. Умерших королей возносили по стране.



Григорий Кучин
Портрет неизвестной с высокой прической. 1778
Холст, масло. 65 × 48
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Уже в 1779 году изображение прически с фрегатом появилось в издаваемом Н.И. Новиковым российском журнале «Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета». Там же были размещены и другие прически — «Рог изобилия», «Минерва», «Прелестная простота» и другие. Каждая прическа имела свои особенности. «Минерва», например, имела перья (обязательные для того времени), загнутые вперед, как на старинных шлемах, а «Рог изобилия» содержал в себе дары земли в виде овощей, фруктов и цветов, живописно размещенные по всей прическе. Русских красавиц высота прически (от пятидесяти сантиметров) не смущала, ведь очелья старинных кокошников могли быть еще выше, но употребление проволочного каркаса, набитого тонкими батистовыми платочками, требовало услуг профессиональных парикмахеров, которых постоянно не хватало, особенно в провинции. И.С. Тургенев в «Дворянском гнезде» описал устами своей героини, как делались подобные прически: «Поставят тебе, рассказывала она в старости, войлочный шлык на голову, волосы все зачешут кверху, салом вымажут, мукой посыплут, железных булавок натыкают — не отмоешься потом» (1858). А французский писатель Л.С. Мерсье в очерках «Картины Парижа», выходявших в 1781–1788 годах, предостерегал аристократических дам, следующих моде, что простолюдинки, регулярно моющие голову



Федор Рокотов
Портрет графини Дарьи Ивановны Уваровой. Вторая половина 1770-х
Холст, масло. 73,2 × 57,8 (1849)
Государственная Третьяковская галерея, Москва

и носящие простые чепчики, сохраняют густоту и блеск волос до старости, а злоупотребляющие помадой, пудрой и накладными волосами дамы теряют свои собственные волосы уже в молодости.

В Русском музее хранятся четыре портрета дам с высокими прическами, сопоставимыми с модными рекомендациями Парижа, написанные художником Григорием Кучиным. Один из них — «Портрет неизвестной с высокой прической» (1778) — можно сопоставить с модной картинкой из французского журнала — это прическа «Канцлерша» (*Chancelière*). Она отличается от журнальной только наклоном пера (назад, а не вперед, как в модном образце). При наличии подписи и даты на обороте холста вопрос о датировке обычно не встает, но, возможно, прическа, указывающая на высокий статус супруга, поможет установить имя портретируемой. Лишь один портрет из четырех содержит на обороте имя изображенной — Александра Максимовна Протасова, а портрет

Les Étoiles et les Cache-pôile.



Le Bon Genre, N. 39.

У парикмахера. Прическа à la Titus
Гравюра с подкраской
Частное собрание, Москва

датирован 1789 годом, когда шестнадцатилетняя девушка уже была замужем за бригадиром Протасовым; в 1792 году она овдовела. Возможно, что юную девушку делает старше огромный и широкий парик, но также возможно, что надписи сделаны позднее.

Парики судейских или священников не были восприняты русской культурой. Европейское и традиционное одевания и были той культурной оппозицией между окружением трона и остальными людьми. Не было нужды иметь особые прически для отправляющих правосудие, потому что европейское платье означало наличие прав, которых не было у подданных. Тем более речи не шло об особых прическах для священнослужителей в силу конфессиональных различий. От эпохи Павла Петровича до начала XX века осталась косичка дьячков, которая предписывалась всему мужскому населению (кроме крестьян), хотя и лишенная пудры.

Парики были удобны для сокрытия возрастных проблем, избавляя от необходимости прибегать к услугам парикмахеров, что занимало много времени и дорого стоило. После Великой французской революции парики были запрещены как сословный знак, как и шлейфы дамских платьев и красные каблучки на мужской и женской обуви. Парики вдруг возвратились в самом начале XIX века, но не мужские, а женские.

Вот что сообщалось в «Вестнике Европы» по этому поводу со ссылкой на сообщение из Франции: «Не далее как за десять лет перед сим говорили мы с отвращением о той женщине, которая носила парик...

Какая же быстрая перемена в идеях произошла с того времени! Лучшее украшение женского полу, которым пленялись все народы и все веки, впало в совершенное презрение. Прелестные дамы и девицы обрили себе головы! ... Известно происхождение этой моды в Париже. Любовница, мать, сестра, дочь, у которых Робеспьерова гильотина похитила любовника, сына, брата, отца, желали сохранить хотя некоторые печальные остатки любезных, покупали волосы их у палача и украшали ими; но сии несчастные жертвы уже забыты, а парики остались!»¹

Парики, о которых пишет анонимный автор «Вестника Европы», оказались реакцией на прическу «à la Titus», которой увлеклись не только мужчины, но и женщины. Последние рисковали коротко остричь волосы, и как только, по сведениям того же «Вестника Европы», даже рыбные торговки начали обращаться к покупателям «господин», а не «гражданин», прически немедленно изменились и потребовали накладных волос, чтобы изобразить греческий узел, или парика, чтобы соответствовать новым поветриям. В парижской прессе 1794 года сообщалось, что следом за прической а ля Титюс «роскошь прекрасного пола возрастает с каждым днем. Здесь можно встретить горожанок, платья которых украшены кружевами, стоящими более 2 000 ливров; прически они меняют три раза в день, обычно это три разных парика, один черный, который носят по утрам, каштановый для послеобеденного времени и светлый на вечер, для прогулок по бульвару. Светлый парик стоит 600 ливров. Вечером ресницы красят в черный цвет. Комиссар Пайан

¹ Вестник Европы. 1802. С. 38.

использовал эту ситуацию, чтобы заявить в муниципалитете, что в Париже появилась новая секта, которая исповедует и свято чтит гильотинирование. Женщины, напускающие на себя мрачную серьезность, потому что уже не могут при улыбке показать зубы, покупают волосы молодых гильотинированных блондинок и ими украшают свои лысые или седые головы»!

Светлые волосы у модниц словно забываются, и в течение почти трех десятилетий мы видим на портретах темноволосых красавиц. На выставке «...Красоту ее Боровиковский спас» был показан портрет Клеопатры Ильиничны Лобановой-Ростовской из Киевского музея русского искусства, пожалуй единственный, датированный расплывчато: «Середина 1800-х». Однако именно этот портрет можно отнести к 1804 году по асимметричной прическе, сопоставимой не только с модной графикой этого года, но и с образцами европейской живописи (портретом Энгра того же года и тоже с темными волосами).



Жан-Огюст Доминик Энгр
Портрет госпожи Ривьер. 1806
Холст, масло. 117 × 82
Дюпр. Париж

¹ Цит. по: Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1966. С. 342 (Отсылка на источник цитирования не содержится ни в русском, ни в немецком издании. — Р.К.). Балы жертв в Париже подробно описаны, см. например: Карлейль Т. Французская революция. М., 1991. Все это прекрасно соотносится с текстом из «Вестника Европы» на который мне указала А. Ефимова.



Владимир Боровиковский
Портрет Клеопатры Ильиничны
Лобановой-Ростовской. Середина 1800-х
Холст, масло. 71,5 × 57,5
Киевский музей русского искусства

Пудренные волосы, парики, кафтаны и плечи

Имя художницы Луизы Виж-Лебрен было так хорошо известно читающей публике в России начала XIX века, что А. С. Пушкин упомянул ее в III главе «Пиковой дамы», написанной в Болдино в 1833 году, хотя художница более трех десятилетий тому назад покинула Россию, где она оказалась, вынужденная бежать из революционного Парижа: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun». Художница не без основания считала себя создательницей новой моды в античном стиле, хотя античное платье впервые появилось на театральной сцене.

«Поелику я терпеть не могла бывшее тогда в моде женское платье, то и старалась сделать оное хоть немного живописнее, драпируя модели по собственной своей фантазии. Еще не носили шалей, и мне приходилось накидывать на плечи и руки широкие шарфы, подражая в этом Рафаэлю и Доменикино, что видно на многих портретах, сделанных в России, в особенности на том, где изображена моя дочь с гитарой», — писала художница в одном из своих писем княгине Н. И. Куракиной и далее продолжала: «Кроме того, я не переносила пудру и даже уговорила прелестную герцогиню де Грамон де Кадрус не пользоваться ею перед сеансами; у нее были черные как смоль волосы, и после позирования, оканчивавшегося перед обедом, она не меняла прическу и ехала в таком виде в театр: столь красивая женщина несомненно задавала тон, и постепенно новая мода сделалась всеобщей...»¹

В этом письме художница Мария Луиза Элизабет Виж-Лебрен (1755–1842) рассказывает не только о том, как работала над тем или иным портретом, но и о том, как стала законодательницей новой моды. Именно так ее и воспринимали в России, куда она прибыла 23 июля 1795 года, покинув Париж еще 5 октября 1789-го в предчувствии надвигающейся катастрофы. Портрет герцогини де Грамон де Кадрус был ею закончен незадолго до отъезда.

Но до России такая мода дошла лишь несколько лет спустя. Петербургская публика встретила художницу с восторгом. Ее немедленно приняла императрица Екатерина II — весьма доброжелательно, хотя наряд художницы в античном вкусе и не соответствовал аудиенции, о чем художницу предупредила жена французского посланника, но другого, не антично-простого, у беглянки просто не было. И у Виж-Лебрен сложилось впечатление, что у императрицы достаточно широкие взгляды на современную моду.

¹ Воспоминания г-жи Виж-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве. 1795–1801. СПб., 2004. С. 156–157.

Однако ей пришлось очень скоро осознать ошибочность своего ощущения. Вот что пишет об этом очевидица событий В. Н. Головина: «Во время пребывания принцесс Кобургских было много праздников и балов и, между прочим, большой маскарад при дворе, памятный великой княгине Елисавете тем, что императрица впервые высказала ей свое неудовольствие. Известная мадам Лебрен недавно только приехала в Петербург; ее платья и картины произвели переворот в модах; утвердился вкус к античному. Графиня Шувалова, способная на детское увлечение всем новым и заграничным, предложила Елисавете Алексеевне заказать себе платье для маскарада у Лебрен. Великая княгиня необдуманно легко согласилась, не думая, понравится или не понравится это императрице и рассчитывая, что графиня Шувалова не предложит ей того, что не одобрит ее величество. Платье, задуманное и сшитое по рисунку Лебрен, было готово. Великая княгиня отправилась на бал очень довольная, думая только о впечатлении, которое произведет ее наряд... Елисавета подошла



Мария Луиза Элизабет Виж-Лебрен
Портрет дочерей Павла I, великой
княжны Александры Павловны
и великой княжны Елены Павловны. 1796
Холст, масло. 99 × 99
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

к ней поцеловать руку, но императрица молча ее оглядела и не дала руки. Это поразило и огорчило великую княгиню. Она скоро догадалась о причине этой суровости и очень сожалела о том легкомыслии, с которым решилась заплатить дань модному увлечению. На другой день императрица сказала графу Салтыкову, что была очень недовольна туалетом великой княгини, и потом два-три дня относилась к ней холодно»¹.

В своих воспоминаниях художница описала то злосчастное платье, которое так раздражило императрицу в Петербурге и подобие которого она увидела в Москве: «То же самое могу сказать о бале, куда меня пригласила маршалша Салтыкова и где почти все молодые женщины блистали красотой. Они были одеты в античные кашемировые туники, расшитые золотой бахромой по примеру того, что я предложила великой княгине Елизавете для бала у императрицы Екатерины; приподнятые рукава застегивались великолепными алмазами, а прически à la grecque украшались повязками, усыпанными бриллиантами. Несравненные по богатству и элегантности, костюмы сии еще более украшали всю эту массу прелестных женщин»².

Гораздо более серьезное потрясение художница испытала после написания портрета дочерей Павла Петровича — великих княжон Александры и Елены. Заказ был передан через графа Строгонова. «Принцессы сии, лет тринадцати-четырнадцати, выделялись своими ангельскими личиками. Старшая, Александра, греческим профилем походила на великого князя Александра, зато лицо младшей, Елены, имело в себе несравненно более утонченности. Я изобразила княжон рядом друг с другом, смотрящими на портрет императрицы; одеяния их были отчасти греческие, но весьма простые и скромные. Поэтому, когда фаворит Зубов передал мне, что ее величество скандализирована костюмами княжон, я была страшно поражена и поспешила заменить греческие туники платьями, а плечи закрыть скучными амандисами. На самом деле же императрица вообще ничего не говорила, как она уверила меня при последовавшей вскоре за сим встрече»³.

Здесь стоит напомнить о том, что художнице уже приходилось срочно менять наряд изображенной. В 1783 году в Салоне был выставлен портрет Марии-Антуанетты в простом белом платье (*en chemise*) и соломенной шляпке на волосах без пудры (находится в частном собрании в Германии). Разразился скандал из-за столь непочтительного изображения королевской особы, и тогда появился другой портрет, в точности повторяющий первый по мельчайшим особенностям позы, положению пальцев, сжимающих цветок, но в другом наряде и с высокой пудреной прической (Национальный музей Версаля). Этот портрет был показан в Салоне годом позже.

Однако Екатерина лукавила, потому что 18 декабря 1795 года писала своему парижскому корреспонденту барону Ф. М. Гримму: «Нет ничего ужаснее так называемого портрета Александрины и Елены, изображенной г-жой Лебрен: это две скорчившиеся обезьянки. Ни благородства,

ни вкуса, ни утонченности; нет и красоты. По правде говоря, в нем ничего нет, даже хотя бы похожего на них...»¹.

Другой свидетель тех событий — француз на русской службе Шарль Массон — писал так: «Знаменитая Лебрен, которая находилась в Петербурге и не удостоилась чести исполнить портрет императрицы при ее жизни, смотрела на нее в гробу и потом написала по памяти и воображению: этот портрет, хотя я видел только его набросок, очень похож. Вот шуточный совет, который дали г-же Лебрен, чтобы сделать картину совершенной: „Возьмите вместо полотна карту Российской империи, пусть фоном будет мрак невежества, драпировкой — раздели Польши, колоритом — человеческая кровь, наброском — памятники ее царствования, а тенью — шесть месяцев правления ее сына“ и т. д. Впрочем, г-жа Лебрен не получила позволения написать ее при жизни потому, что государыня осталась недовольна картиной, изображавшей великих княжон Александру и Елену. Она находила рисунок ужасным, а краски кричащими. „Г-жа Лебрен, — говорила она, — написала двух великих княжон в образе маленьких савоярок“»².

Комментаторы этого издания приводят письмо Екатерины Великой по поводу портрета ее внучек Гримму от 8 ноября 1795 года: «Эти прелестные фигуры госпожа Лебрен изобразила скорчившимися на диване, скривила младшей шею и придала им вид двух мопсов, греющихся на солнце, или, если хотите, уродливых савоярок, причесанных, как вакханки, с гроздьями винограда в руках, и одела их в туники густого красного и фиолетового цветов...»³.

У Екатерины Великой были серьезные мотивы не одобрять модные новинки, предложенные художницей, потому что они не вписывались в ее стремление придать национальный характер своему царствованию. Первый раз она появилась на публике в «русском» платье, принимая императора Иосифа II, который посетил Петербург в 1780 году. Это стилизованное платье с рукавами рекомендовалось всем придворным дамам (русскость наряда заключалась в обязательном наличии пояса, уменьшении объема юбки, ограничении шлейфа и цветочном венке на низкой прическе). Идея получила дальнейшее развитие во время правления Николая I, узаконившего «офранцузенный сарафан» с тугим корсетом для всех женщин, имевших придворные должности. Наряд Екатерины не имел талии и шлейфа, что можно объяснить ее возрастом и стремлением к покою. Она же предложила принять при дворе дамам носить своеобразный мундир тех цветов, которые полагались их мужьям, находящимся на государственной службе. Также известно, что у нее были намерения «одеть» Петра Великого (Медный всадник) в национальную одежду, но скульптор Фальконе сумел обойти пожелания императрицы.

Следующей столь же важной причиной, по которой новая французская мода встречала сопротивление при всех европейских королевских дворах, были события в революционной Франции. Неудовольствие

¹ Головина В. Н. Мемуары // История жизни благородной женщины. М., 1996. С. 149–150.

² Воспоминания г-жи Виже-Лебрен. С. 106.

³ Там же. С. 30.

¹ Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 23. СПб., 1878. С. 665. Цит. по: Воспоминания г-жи Виже-Лебрен. С. 224.

² Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996. С. 42–43.

³ Там же. С. 166, прим. № 19.

Екатерины тем не менее выражалось достаточно мягко, особенно в сравнении с борьбой Павла со всеми новомодными идеями. Его приказ сбивать круглые шляпы с прохожих, наказывать ссылкой и поражением в правах за отсутствие пудры иногда оборачивался трагикомическими происшествиями — жертвами оказывались англичане или шведы, носившие традиционные для своих стран головные уборы, а не революционные цилиндры (круглые и более высокие шляпы), привезенные в Париж Бенджамином Франклином, представлявшим в 1776–1785 годах интересы США во Франции. Особенно пагубными его мелочные реформы оказались для армии, «передетой» по прусскому образцу предыдущего



Мария Луиза Элизабет Виже-Лебрен
Портрет действительного тайного советника,
генерал-прокурора князя Алексея Борисовича Куракина. 1799
Холст, масло, 95,5 × 76
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

столетия в форму с многочисленными пуговицами на гетрах и пудреными париками с косичкой.

В этой связи интересны два портрета работы Виже-Лебрен, написанные в павловское время. Речь пойдет о портретах князя Алексея Борисовича Куракина, написанном в 1799 году (ГРМ)¹ и князя Ивана Ивановича Бярятинского (1767–1825)², созданного в 1800 году (ГТГ).

Жена Куракина Наталья Ивановна (урожденная Головина) была адресатом писем художницы. Сам Алексей Куракин при Павле I был генерал-прокурором и тайным советником, но с осени 1798 года был в опале. Как рассказывает Шарль Массон, братья Куракины, занимавшие



¹ Автор выражает особую признательность сотрудникам ГРМ: заведующему отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Г.Н. Годловскому и В.А. Калочниковой за предоставленную возможность познакомиться с портретом, находящимся в настоящее время в фонде музея, а не в действующей экспозиции.

² Дата смерти И.И. Бярятинского приводится на основании сведений из библиографического справочника: Шваблов Д.Н., Кузьман Ю.А. Члены Государственного совета Российской империи 1801–1906. СПб., 2007. С. 52. Эта же дата указана Г.Н. Годловским в каталоге выставки «Воспоминание об Италии» (СПб., 2003).

Мария Луиза Элизабет Виже-Лебрен
Портрет князя Ивана Ивановича
Бярятинского. 1800
Холст, масло, 76,5 × 66,5
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

перед смертью Екатерины лишь второстепенные места, хотя были очень знатны и богаты, оказались приближены к императору. Но вот «Алексей Куракин часто навлекал на себя немилость Павла по причине внимания и почтения, которые он неизменно оказывал великой княгине. Не стоит, однако, называть ревностью чувство, которое испытывал при этом Павел. Его характер и нрав его жены не могли дать повода для ревности. Настроение Павла имело своим источником его политические подозрения, а вовсе не любовь. Увидев однажды, как его жена вполголоса беседовала с кн. Куракиным у камина, Павел пришел в ярость. „Вы хотите, мадам, — сказал он ей, — приобрести себе друзей и сыграть роль Екатерины; но знайте, что во мне вы не найдете Петра III“»¹.

При дворе Марии-Антуанетты, ставшей женой французского короля Людовика XVI в 1770 году, торжество пудренных причесок и париков достигло своего апогея. Екатерина Великая своим личным примером пыталась умерить пыл своих подданных обоего пола, однако молодые дамы не отказывали себе в удовольствии соорудить на голове гигантские конструкции. Но и некоторые мужчины злоупотребляли количеством муки, высыпанной на модно завитые головы, хотя и не стремились прибавить себе роста при помощи накладных волос.

Варвара Николаевна Головина приводит любопытный эпизод из придворной жизни — рассказ императрицы о крайностях «пудреной моды»: «— Я хотела помочь вам, — отвечала императрица и стала шутить с нами по поводу пудры, сыпавшейся с наших шиньонов на плечи. Она нам рассказала, как граф Матюшкин, личность весьма нелепая, по возвращении из Парижа приказал пудрить себе спину, уверяя, что эта мода принята во Франции всеми наиболее элегантными людьми. — Я вас покидаю, мои красавицы, — прибавила императрица. — Я очень устала»².

Рассказ мемуаристки относится к концу октября — началу ноября, потому что Екатерина II скончалась 6 ноября 1796 года. В придворной жизни графа Д. М. Матюшкина (титул он получил от Иосифа II) заслонила его жена Анна Алексеевна, урожденная княжна Гагарина, оказавшаяся в придворном штате сначала великой княгини Екатерины и оставшаяся при ней во время ее правления. Вероятно, поэтому о нем почти нет пространных мемуарных свидетельств и, пожалуй, самое яркое из них сохранилось Головиной.

На женских плечах пудра была почти незаметна, а мужчины носили так называемые «кошельки», в которые убирали напудренную косу или хвост, чтобы не пачкать одежду. Полностью избавиться от следов осыпающейся пудры было невозможно. Если модные и дорогие головные уборы носили под мышкой, надевая их на голову только в обязательных случаях, то защитить плечи и спину было сложно, тем более, что пудра увлажнялась помадой для волос. На портрете Алексея Куракина пудренные волосы уложены в прическу с «крыльями голубя». Подобным образом волосы укладывали только представители высших сословий и они же злоупотребляли пудрой, которая стоила довольно дорого и ее заменяли

мукой, но только те, кто мог себе это позволить. Напомню, что парикахеров называли «мерлан» — рыба, которую обжаривали в муке!

Алексей Борисович позирует сорокалетним, но волосы скорее всего — свои, даже без постижей (postiche — накладные пряди). Пудрил голову обычно камердинер, накидывая на плечи хозяина специальную защитную накидку — пудремантель. Но излишки пудры неизбежно осыпались, потому что в 1790-х годах помадой для волос почти перестали пользоваться. А. Б. Куракин был типичным представителем своего сословия и своего времени. Следовал предлагаемым правилам во всем, в том числе и обязательной при Павле пудре, комочки которой хорошо заметны на плечах голубого кафтана французского покроя.

П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 13 марта 1824 года «...о концерте благородном (целью и действующими лицами), который затеял Виельгорский для искупления из куракинского плена отличного скрипача Семенова. ... Куракин — человек горячий и честолюбивый и с сердцов может отказаться и от денег, и от слова»³.

Герой второго портрета Иван Иванович Бяратинский по просьбе художницы, как некогда герцогиня де Грамон де Кадрус, не пудрил голову перед сеансом.

«У меня недоставало бы времени перечислить все те ничтожные поводы, которые вызывали тиранство Павла, — пишет Виже-Лебрен и далее продолжает: — Например, он приказал, чтобы все кланялись перед императорским дворцом даже в его отсутствие. Запрещалось носить круглые шляпы, даковые он почитал свидетельством якобинства, и полицейские палками сбивали оные на землю, буде кто-нибудь из таких людей попадался им навстречу. Зато все обязаны были пудрить волосы. Тогда я занималась портретом молодого князя Бяратинского, который по моей просьбе приходил не напудренным. Однажды он явился бледный как смерть. Я спросила: „Что с вами?“ Он, все еще дрожа, отвечал: „По дороге к вам я встретил императора и едва успел спрятаться в подворотне, но боюсь, он все-таки узнал меня“. Ужас князя Бяратинского совсем не удивителен, его испытывали люди любого состояния, ибо ни один житель Санкт-Петербурга, встав поутру, не был уверен, что проведет следующую ночь в своей постели. И мне также пришлось испытать в царствование Павла сильнейший в своей жизни страх»⁴.

Бяратинский на портрете изображен без пудры на волосах, но красный воротник его кафтана сзади перепачкан пудрой. Эту бесцельность красного воротника нельзя объяснить живописным приемом или отблеском источника освещения во время сеанса — это явные следы пудренных волос. Он задрапирован широкой накидкой с декорированной каймой — вероятно, одной из тех, что хранила в мастерской художница, — так что мы не видим плеча, на котором могли быть следы пудры, хотя и не такие нарочито заметные, как на плече куракинского кафтана. И причина эта

¹ Мерсе Л. С. Картины Парижа. Т. 1. М.: Л., 1935. С. 249.

² Ламина Е. Э., Савовер Н. В. Бездный Жозеф: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. С. 42.

³ Воспоминания г-жи Виже-Лебрен. С. 76. Портрет И. И. Бяратинского, повторяющий композицию ГТГ, но без авторской подписи и даты, находится в собрании князей Киджы (Кастельфранко, Рим), в семье потомков дочери И. И. Бяратинского Деониллы, в замужестве Виттенштейн (1816–1918). Портрет экспонировался на выставке в ГРМ «Воспоминание об Италии» в 2003 году. Автор приносит благодарность сотрудникам ГРМ, обратившим внимание на этот портрет.

⁴ Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. С. 126.

² Головина В. Н. Мемуары. С. 165.



Жан-Луи Верне.
Портрет Александра I. 1801
Дерево, масло. 25 × 19,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

кроется в атмосфере страха, который испытывали художница и ее модели при Павле. Коль скоро наличие пудры являлось способом продемонстрировать верноподанические чувства к императору, то художница прибегла к той поразительной точности в передаче мельчайших деталей, которая не была свойственна культуре той эпохи и сама дала ей название — страх.

В 1800 году французская художница была избрана почетным членом Академии и продолжила писать портреты в сочиненных ею нарядах, способствуя их распространению в частной жизни. Но парижский покров утвердился в России лишь с воцарением Александра I и даже получил название в истории искусства «моды александровского времени».

К этому же времени относится и распространение новых мужских и женских причесок. Сам император причесывался *à la Titus*, встречался с личным другом Наполеона Дюроком и, ведя беседу по-французски,



Андре Гоафруа
Франсуа Тальма в роли императора
Тита в пьесе Вольтера «Брут»
Гравюра с подражской акварелью

обратился к нему: «гражданин», но Дюрок его немедленно поправил, попросив впредь называть его господином. Этот эпизод из русской истории обыгрывается как в карамзинском «Вестнике Европы», так и в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова. Портретов Ж.К.М. Дюрока очень много, и положение гофмаршала при императоре сделало его столь популярным, что и его прическа под названием *à la Duros* широко распространилась (в России после 1801 года, когда он побывал в Санкт-Петербурге). От других мужских причесок той эпохи она отличается мелкими короткими завитками.

Прически, моды старого режима со всеми сословными знаками были отменены, а новые изобретения ориентировались на античные идеалы. «Вспыхнула революция, престол и церковь пошатнулись и рухнули, все прежние власти ниспровергнуты, сама мода на некоторое время потеряла свое могущество, ничего не умела изобретать, кроме красных колпаков и бесштанства, и террористы должны были в одежде старины, причисываться и пудриться. Но новые Бруты и Тимолеоны захотели, наконец, восстановить у себя образцовую для них древность: пудра брошена с презрением, головы завилы а ля Титус и а ля Каракалла (римские императоры. — Р.К.), и если бы республика не скоро началадохнуть в руках Бонапарте, то показались бы тоги, сандалии и латиклавы», — рассуждал мемуарист¹. Все перечисленное действительно показалось, но исчезло в мужской моде с наступлением первых холодов, женщины же прибегли к шалям и спенсерам и оставались им верны не менее трех десятилетий.

À la Titus — прическа, впервые появившаяся на театральной сцене 30 мая 1791 года, когда актер Франсуа Тальма выступил в роли римского императора Тита Флавия Веспасиана в пьесе Вольтера «Брут», изданной еще в 1731 году. Впервые Тальма играл в этой пьесе еще в 1789 году, но выступал в другой роли. Тогда он впервые появился на сцене в «римском костюме» — тунике, тоге и сандалиях. Тальма удалось осуществить реформу театрального костюма, заключавшуюся в том, что костюм начал означать время и место действия пьесы. До Тальма все пьесы исполнялись в современных костюмах — атласных камзолах с кружевами и бантами, париках и туфлях с пряжками. До него предпринимались попытки индивидуализировать облик персонажа с помощью костюма. Это усилия актрисы Клерон (покинувшей сцену еще в 1765 году, о которой восторженно отзывался Вольтер, а Пушкин посвятил одно из своих юношеских стихотворений) и ученика Вольтера, актера Лёкена, считавшегося лучшим интерпретатором пьес своего учителя. Тальма добился того, что все члены труппы, занятые в спектакле, соответствовали внешним обликом эпохе. Актер стремился достичь и внешнего сходства своего героя с реальным историческим лицом (он поразил публику ролью Карла IX в трагедии Шенье не только выразительностью игры, но и внешним сходством, достигнутым гримом).

Известно имя театрального парикмахера — Дюпен — сделавшего актеру прическу, скопированную с римских скульптурных портретов.

¹ Визель Ф.Ф. Записки. М., 2000. С. 123.

Она представляла собой коротко остриженные по всей длине волосы, зачесанные вперед. На гравюре, изображающей Ф. Тальма в роли Брута, волосы актера слегка волнисты, но, возможно, это индивидуальная особенность конкретного человека, поскольку и более поздние изображения актера сохраняют это свойство.

С конца XVIII века и до 1805 года прическа подобного типа довольно часто встречается в живописи на мужских портретах. Но существовал и женский вариант прически, что следует из модных гравюр и карикатур той эпохи. На всех изображениях волосы выглядят слегка волнистыми, но не в тугих завитках. Чем руководствовался Тальма, писавший о себе: «Я вскоре получил неоспоримое доказательство симпатий публики к реформам, внесенным мною в тогу, плащ и головной убор. Мы возобновили „Брута“, причем Брута играл Монвель, а Тита — я. Я подрезал себе волосы по образцу одного римского бюста, и это новшество произвело такой эффект, что не прошло и недели, как все молодые люди остригли волосы столь же коротко, и этот вечер можно считать датой, когда вошла в моду прическа „под Тита“ (*à la Titus*)»². Здесь необходимо отметить, что И.И. Соллертинский во вступительной статье указал источники текста мемуаров и его истинного автора. Вот что он пишет: «Мемуары Тальма являются апокрифическими. Сороковые годы XIX столетия с их обостренным интересом к прошлому и усиленным спросом на мемуарную литературу вызвали к жизни целую серию вымышленных мемуаров, относящихся к XVIII веку и революции. Текст мемуаров Тальма был опубликован Александром Дюма-отцом в 1850 году»³. Далее Соллертинский продолжает: «Иными словами, перед нами компиляция, написанная достаточно живо и увлекательно; фактические ошибки, которые не слишком, впрочем, многочисленны, нами указаны в примечаниях»³. Примечания к одиннадцатой главе мемуаров не содержат никаких дополнительных сведений или опровержений по поводу сведений о создании сценического костюма или прически к спектаклю 1791 года. Здесь же следует вновь обратить внимание читателей на работу Евг. Ланна «Литературная мистификация». Автор объясняет причину появления в начале девятнадцатого столетия множества мемуаров, приписываемых разным лицам, но написанных другими людьми. Интерес к мемуаристике, таким образом, существовал ранее сороковых годов, а материалы исследований по истории французского театра, письма и рассказы об актере вполне убедительны.

Но все же нам неизвестен тот римский бюст, которым воспользовался Тальма или его друг художник Давид при создании сценического образа римского императора. Исходя из разнообразия стриженных причесок в древнеримском стиле (а ля Каракалла, а ля Дюрок и пр.), можно сделать вывод, что появление Тальма на сцене вызвало к жизни интерес к посещению Лувра, изучению множества скульптурных изображений античного времени и воспроизведению их в мужских и женских прическах. Собственно *à la Titus* — это та прическа из стриженных, но не завитых

¹ Тальма Ф.Ж. Мемуары. М., Л., 1931. С. 164.

² Соллертинский И.И. Сценическая реформа Тальма // Там же. С. XXX.

³ Там же.

волос, которую можно увидеть на аутентичных гравюрах. Все остальные могут так называться лишь по тому отрезку времени, на которое приходится увлечение реформой театрального костюма, пластическим искусством Древнего Рима и Древней Греции. Сильно завитые волосы можно рассматривать как интерес к скульптуре эпохи Флавиев (император Тит принадлежал именно к этой династии). На мужских портретах волосы достаточно плотно прилегают голове (Веспасиан и его старший сын Тит) и их можно было бы считать состоящими из искусственных завитков, если бы не женские портреты той эпохи. Должно быть, именно они вдохновили французских дам и парикмахеров на туго завитые стриженные прически.

В воспоминаниях А. О. Смирновой-Россет встречается упоминание о женской прическе *à la Titus*. Вот что она пишет о встрече в Мариенбаде в 1836 году с С. С. Киселевой: «Когда ваша мать взшла, в обществе произошло движение. На ней было белое платье из индийского муслина. Ее черные волосы были причесаны *à la Titus* и были стянуты красным шерстяным шнурком»¹.

Отступление
первое

Молчаливое признание и молчаливый отказ

95

Среди предметов, которые предназначались для хранения мелких подробностей туалета и которые дамы могли носить с собой в глубоких карманах своих платьев, часто попадаются мушечницы — небольшие коробочки для мушек, которые в XVIII столетии было принято наклеивать на лицо, меняя их положение в течение вечера. Известно, что мушки (искусственные родинки) из тафты или бархата были очень популярны; положение каждой из них имело вполне определенное значение; они встречаются в модной европейской графике, но в русской живописи их искать практически бесполезно.

Исключение составляет лубок (справедливо называемый народной картинкой) «Реестр о цветах и мушках» (вторая половина XVIII века, ГМИИ). И вот что сообщает о модной детали безымянный автор: «Среди правой щеки — дева / среди лба — знак любви / промеж бровей — соединение любви / Над правую бровью — Объявление печали / Надлевою бровью — честь / На висках болезнь — Али простотах / Направои стороне браны — Смирение / Посреди носа — Збоиство / Поконец носа — Одному отказ / Подносом — Вертопрашество / На правом усу — Сердечная жалость / Налевом усу — Скупость / Подъбрадою — Люблю даневизу / Подлевым Глазом — Слезы / Среди левои щеки — Радость / Подлевои щекою — Горячество / Направой руке — Волокита / На левои руке — Приятное Прошение / Среди губы — Прелесть / На сердце — Любовь сердечная»¹.

Этот реестр был хорошо известен, поэтому встречается у разных авторов на более доступном современному читателю языке: «Большая у правого глаза называлась — тиран, крошечная на подбородке — люблю да не вижу, на щеке — согласие, под носом — разлука»². В другой своей работе Пыляев пишет: «Налепляли мушки, начиная от величины гривенника до маленькой блестки. Эти мушки размножались по лицу до бесчисленности; вырезать их и размещать по лицу было хитрым искусством. Они имели разные имена, смотря по своей фигуре и той части лица, на которую налеплялись: мушка, вырезанная звездочкою, на середине лба называлась величественною, на виске, у самого глаза — страшною, на носу — наглою, на верхней губе кокетливою»³.

Мушки сохранили свое обаяние и в следующем столетии. К языку мушек прибегали писатели, обращавшиеся к восемнадцатому веку: «Личико беленькое, нежное, улыбка умильная, брови — соболь сибирский и мушки; одна мушка над левой бровью наклеплена; а другая на лбу

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 77.

² Цит. с сохранением орфографии по: «Представь мне щеголя...» Мода и костюм России в гравюре XVIII века. № 14.

³ Пыляев М. И. Старое житье. СПб., 1897. С. 71.

⁴ Пыляев М. И. Старый Петербург. М., 2007. С. 458.

у самого виска. Все петиметры от этих самых мушек в дезеспуре были, для того что мушка над левой бровью непреклонность означала, а на лбу у виска — *sang-froid*», — писал П.И. Мельников-Печерский¹. Можно добавить, что шеголи (петиметры) были разочарованы (искаженное фр. *désespoir*), поскольку мушка на лбу у виска означала хладнокровие



Неизвестный художник второй половины XVIII века
За туалетом. Дама с арапчиком. 1770-е
Бумага, акварель. 29,2 × 21,2
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Мельников-Печерский П.И. Бабушкины рассказы // Полное собрание сочинений П.И. Мельникова (Андрея Печерского). Т. 2. М.: СПб., 1896. С. 277.

(*sang-froid*). Мельников-Печерский, обращаясь к ушедшему восемнадцатому столетию, часто пользовался графическими изображениями того века, не пытаясь сопоставить их с реалиями эпохи. Голову описанной им красавицы венчает «кораблик», который в екатерининскую эпоху никто не решался носить, поскольку императрица не одобряла модных знаков чужих военных побед при своем дворе.

Единственным примером изображения мушки в русской живописи на сегодняшний день может служить небольшой холст, изображающий «Торопчанку, прикрывающую лицо» (ГИМ) работы неизвестного художника. Иконографически он восходит к концу XVIII века, более



Неизвестный художник
Торопчанка, прикрывающая
лицо фатой. Конец XVIII — начало XIX века
Холст, масло. 61 × 51
Государственный исторический музей, Москва

того — к редкому виду живописного лубка (как определяют это полотно в ГИМ), запечатлевшего торопецкие субботки или предсвадебный девичник. Девушка с мушками скорее всего была написана в начале XIX века. На лице торопчанки (определяется по характерному головному убору) две мушки — одна посредине правой щеки, а вторая под правым же глазом. Согласно реестру, мушка посредине щеки означает деву (девицу), а у глаза — влюбленность. Свой перечень значений приводит Ю. М. Лотман: «Место, куда прикреплялись мушки, не было случайным. Например, мушка в углу глаза означала: „Я вами интересуюсь“, мушка на верхней губе: „Я хочу целоваться“»¹. Возможно, торопецкая красавица говорит, что девушка интересуется кавалером. Наличие «говорящих» мушек сообщает нам, что тайный язык искусственных родинок прекрасно понимали мужчины. И это объясняет нам, почему в живописи той эпохи мушки не изображались. Оставляя свой портрет потомкам, российские дамы не хотели, чтобы их увлечения стали известны следующим поколениям.

Пристрастие к пудре и румянам сохраняется в провинции и крестьянской среде довольно долго. И основания для такого предположения содержатся в свидетельстве мемуариста, описывающего события 7 января 1806 года: «По окончании церемонии (водосвятие иордана



Алексей Антропов
Портрет княгини Татьяны
Александровны Трубецкой. 1764
Холст, масло, 34 × 49
Государственная Трубецкая палата,
Москва

¹ Лотман Ю. М. Векны
и русской культуры. СПб.,
1994. С. 51.



Алексей Антропов
Портрет графини Анны Карловны
Воронцовой. 1765
Холст, масло, 81,5 × 65
Государственная Русская жемчужина,
Санкт-Петербург

против кремлевской стены. — Р.К.) народ стал расходиться, а Нил Андреевич Новиков повел меня на смотр невест, который у низшего купечества и мещанства бывает ежегодно в праздник крещения и о котором я понятия не имел. По всей набережной стояло и прохаживалось группами множество молодых женщин и девушек в довольно богатых зимних нарядах: штофных, бархатных и парчовых шубах и шубейках; многие из них были бы очень милостивы, если бы не были чересчур набелены, нарумянены и насурмлены, но при этой штукатурке и раскраске они походили на дурно сделанных восковых кукол. Перед вереницею невест разгуливали купчики в лисьих шубах и высоких шапках, и все были,



Мария Луиза Элизабет Вихе-Лебрен
Портрет великой княгини
Елизаветы Алексеевны. 1798
Холст, масло. 80 × 65,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Иван Яковлев
Портрет неизвестной (Елизавета
Николаевна Паская-Шарапова). 1824
Холст, масло. 108,3 × 81,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

по выражению Новикова, *скондачка*, то есть чистенько одеты и прикидывались молодцами!»¹

«Реестр мушек», цитируемый выше, указывает на каких местах эти мушки располагались — не только лицо, но и руки и грудь. Известно также, что ориентируясь на лубочные картинки, заменявшие купечеству и горожанам модные картинки из журналов, употребляли грим (пудрились, румянились, чернили брови и ресницы).

Иностранцы, посещавшие Московию в XVII веке, удивлялись обилию грима на женских лицах (в Европе уже тогда были распространены мушки, подчеркивающие чистоту кожи, хотя их названия — «пластыри любви» или «венерины цветочки» — прямо указывают на декоративную роль искусственных родинок — они скрывали дефекты кожи). XVIII век принес с собой белила и румяна, вполне знакомые русским красавицам, и тайные языки кокетства — мушки и веера. Яркий румянец женщины, а иногда и мужчин с портретов А. П. Антропова — не преувеличение, а констатация весьма распространенного обычая, который связывал белизну и румянец во всю щеку с крепким здоровьем. Имело значение и тогдашнее освещение — колеблющиеся язычки пламени свечей бросали густые тени, и следовало «вылепить» четкие черты лица при помощи грима. Это и княгиня Т. А. Трубецкая (1761, ГТГ), и графиня А. К. Воронцова (1763, ГРМ).

Елизаветинское время в России отличается особым пристрастием к яркому бытовому гриму. Румяна наносили на предварительно выбеленную кожу, накладывая их не круглым пятном, а растушевывая почти по всему лицу. К сожалению, в отличие от деревенских красавиц, пользовавшихся натуральным свекольным соком, все горожанки предпочитали румяна из минеральных красителей, смешанных с жиром и отдушками. Их продавали в коробочках, которые можно было носить в кармане и брать с собой на все балы и увеселения.

Яркий цвет лица требовал подчеркнуть брови, чтобы их естественный, часто светлый цвет не позволял им «исчезнуть» с лица. Для этого уже существовали специальные карандаши из прессованной сажи. Торговлей косметическими товарами и притираниями занимались главным образом женщины.

С изменением модного покроя, другими тканями, их цветом и орнаментом менялся и бытовой грим. «Античные» костюмы, много открывавшие, заставляли женщин пудрить тело, чтобы стать похожими на мраморную статую. Белое, можно сказать, алебастровое лицо соответствовало новому идеалу красоты. Молодым дамам и девушкам достаточно было отказаться от краски на коже, а дамы в возрасте продолжали белиться. Нужно сказать, что мода второй половины XVIII века выработала множество ухищрений, позволявших женщинам скрыть черты естественного увядания. На шее носили кружевные или бархатные повязки. В последние годы царствования Екатерины Великой вошла в моду головная повязка, скрывавшая подбородок. Ее так и называли — барбье.

¹ Жихарева С. П. Записки современника с 1805 по 1809 год. Т. 1. Л., 1989. С. 184–185.

Молодая и прекрасная Елизавета Алексеевна с портрета Виге-Лебрен (1798, ГЭ) носила такую как дань моде.

Художник И. Е. Яковлев написал портрет прелестной молодой женщины (1824, ГЭ), словно олицетворяющей идеал красоты своего времени. Блеск ее очень темных волос спорит с атласным блеском изящного однотонного платья и блеском белой шляпки-капот (или кибитка), украшенной страусовым пером, подчеркивая нежную белизну кожи и такой же нежный, едва заметный румянец. Про нее можно сказать, что она замужем, потому что на указательном пальце правой руки надето гладкое (без камней) обручальное кольцо. Этот обычай появился в конце XVIII века! Правая рука сжимает перчатки, шляпка, лежащая на столе, тончайший шарф, украшенный розетками из цепного кружева, — все свидетельствует о том, что юная дама только что вернулась с прогулки, потому что надевать перчатки и шляпки следовало в то время без свидетелей. Она вполне состоятельна, поскольку платье сшито по фасону из французского журнала «Costumes parisiens» за 1823 год, роскошный шарф ручной работы (а иного, машинного, кружева еще не знали), шляпка украшена страусовым пером, хотя кроме колечка и небольших сережек (видна из под тугих локонов только одна) других драгоценностей нет. Судя по тому, как драпируется юбка — это платье со шлейфом, и это значит, что дама ездит в коляске, а не ходит пешком.

При описании изображений, особенно портретных, исследователи часто переносят современные представления об изяществе и элегантности, хорошем вкусе или его отсутствии на далекие эпохи. Вырывая эти понятия из культурного контекста, легко ошибиться в толковании социального статуса изображенного. Для этого сюжета важно, что перед нами семнадцатилетняя купеческая дочь, вышедшая замуж за петербургского же купца. Е. Д. Евсеева на основании описания яковлевских портретов в отчетах о выставке 1824 года в Академии художеств установила, что изображенная является Елизаветой Николаевной Паской-Шараповой². Любопытно, что один из хроникеров (В. И. Григорович), описывая портрет, называет шарф «блондовой косынкой», что не соответствует действительности.

Относительно двойного названия шляпки-капот (или кибитка) можно вспомнить, что в следующем 1825 году редактор и издатель Н. А. Полевой поместил следующее сообщение: «Исправление ошибки: Капотом называется особенная шляпка. Переводчик думал, что речь идет о платье, которое называется капот, а издатель не досмотрел — виноват»³.

¹ Подробнее см.: Герасенко А. Быт русского народа. СПб., 1848. (Доступное издание — М., 1997).

² Евсеева Е. Д. Портреты неизвестных кисти И. Е. Яковлева из собрания Государственного Эрмитажа // Третьяковские чтения-2012: Материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 23–30.

³ Московской телерадио-1825. № 14. С. 310.

В шляпе ли
дело!





Шляпы о трех углах, двух углах и просто круглые шляпы

187

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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



Иван Вишняков
Портрет Вильгельма Георга
Фермора. Вторая половина 1750-х
Холст, масло, 133 × 109
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

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

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

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



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

нашего родственника. Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти не явившегося сержанта, и дело тем бы и кончилось. Я считался в отпуску до окончания наук»¹.

Бант можно увидеть на шляпе драгунского премьер-майора Георгия Юрьевича на портрете, приписываемом Г.К. Грооту (1749, ГРМ).

Треугольные шляпы, являющиеся частью военной формы, строго соответствуют официальным установлениям. И особых трудностей при определении хронологических границ или чина изображенного не возникает из-за наличия надежной справочной литературы. Прежде всего, это Полный свод законов Российской империи и многочисленные исследования и источники².

Шляпы тех, кто сочетал свой интерес к моде с государственной, но не военной службой, для автора представляют гораздо больший интерес из-за необходимости поиска ответа в самых различных сферах повседневной жизни, фактов биографии, круга чтения и знакомств изображенного. С этой точки зрения интересны портреты Александра Борисовича Куракина.

Сын дипломата, принадлежавшего к старинному княжескому роду, сам выполнявший важные дипломатические поручения, бывал в модных европейских столицах, обладал значительными средствами, позволявшими ему удовлетворять любые свои прихоти по приобретению модных новинок — от роскошных тканей до такого количества драгоценностей на костюме, что он получил прозвище «бриллиантовый князь». О его страсти к роскоши ходило множество слухов. В Париже во время пожара 1 июля 1810 года на балу по случаю бракосочетания Наполеона с австрийской эрцгерцогиней Марией Луизой Куракин потерял бриллиантов на 70 000 франков. Залитый золотом кафтан раскалился и очень сильно обгорел. «Спасающие» обрезали пуговицы с кафтана (скорее фрака) и камзола (скорее жилета), пряжки, сняли все украшения. О страсти Куракина к роскоши рассказывает Д.Н. Бантиш-Каменский, включивший рассказ о нем в оба издания «Словаря достопамятных людей русской земли» (М., 1836 и СПб., 1847 с дополнениями).

Он отметил, что князь носил глазетовые или бархатные кафтаны, бриллиантовые пуговицы на кафтане и камзоле, звезды и кресты присвоенных ему орденов (Александровского, Мальтийского и Анненского) были сделаны из крупных солитеров, пряжки и шпага алмазные, а эполет бриллиантовый или жемчужный. Приходится верить и не столь достоверным публикаторам (Пыляев), что треугольная шляпа князя была украшена таким количеством камней, что он не был в состоянии ее удерживать, встречая гостей, и передавал бриллиантовый груз секретарю. Недостоверность пыляевских сведений лишь в том, что он пересказывал материалы, публиковавшиеся в «Русском архиве» и других изданиях, и без сравнения с первыми публикаторами (такими, как Бантиш-Каменский) трудно судить о том, как был понят текст.

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. VI. Л., 1978. С. 258

² См.: Полный свод законов Российской империи. СПб., 1830; Летан С. Русский военный мундир XVIII века. М., 1996; Описание мундира строевого убранства, подтвержденное ее императорского величества подписаньем. СПб., 1764.

Описанию Бантиш-Каменского соответствует портрет работы В.Л. Боровиковского (1801–1802, ГТГ), на котором А.Б. Куракин изображен в кафтане французского покроя, который можно назвать уже и французским фраком, из золотого глазета, металлизированной ткани без узоров. Сверкают пряжки на башмаках, эфес шпаги, знаки орденов, эполет на правом плече и украшение на шляпе «о двух углах», которую наш герой держит в правой руке (награжденные сами заказывали все орденские знаки). Эполет на правом плече означает гражданское служящего высокого ранга — у военных эполет был на левом плече, а уже в 1807 году Александр I ввел два эполета-погона для военных.

Хотя портрет работы Боровиковского очень часто воспроизводится, но ничего не говорится о «Страстях Господних», которые крепились к левому плечу рыцарского плаща Мальтийского ордена и которые тщательно прописал В.Л. Боровиковский. Их называют орудиями Страстей (Arma Christi) — орудиями мученичества Христа. Это своеобразная лента, составленная из вышитых или вытканых символов страдания Христа, которая на плаще Куракина выполнена золотной нитью и камнями. Часть «Страстей» прикрыта шляпой, но можно рассмотреть клещи, гвозди, лестницу, столб для истязания — всего насчитывают до тридцати атрибутов смертных мук и унижений, среди них титло «Иисус Назорей, Царь иудейский», меч апостола Петра, копье Лонгина, чаша Грааля и другие, которые на портрете рассмотреть затруднительно.

Портрету работы Боровиковского предшествовал портрет работы английского художника Ричарда Бромптона, исполненный в 1781 году (ГТГ). Портрет подписан автором с указанием года создания. Но следует обратить внимание на то, что 19 сентября 1781 года А.Б. Куракин отправился в Европу на четырнадцать месяцев, сопровождая князя и княгиню Северных (Павел Петрович и Мария Федоровна путешествовали инкогнито, как это было принято у членов королевских и императорских фамилий), и вернулся в Петербург в январе 1783-го, в тот же год и месяц, когда в Царском Селе скончался английский живописец. Следовательно, портрет был создан до дня отбытия Куракина за границу, и эти сведения предлагаются как уточнение к существующей авторской подписи.

Это была вторая после Петра Великого заграничная поездка представителей Романовых, о которой почти ничего не сообщается исследователями, хотя приобретенные в европейских столицах художественные произведения, мебель, сервизы, гобелены положили начало большой коллекции. Сразу же по возвращении Александр Куракин попал в немилость — неприязнь к сыну Екатерина перенесла на товарища детских игр ненавистного ей Павла — и был отослан в Надеждино. Бромптон, приглашенный в Россию Екатериной, вряд ли встречался с опальным потомком одной из вельможных фамилий в последние дни своей жизни.

Куракин одет в кафтан французского кроя тех лет, но жилет его — английского фасона: камзолы постепенно уходят в прошлое и сохраняются

лишь у приверженцев старины. Здесь есть и бриллиантовые пряжки, и алмазные ордена, золотые пуговицы, а в руке его треугольная шляпа черного цвета, подбитая белым по полям изнутри (мы видим ее сверху), и края подбоя (подкладки, как говорят теперь) служат отделкой. Шляпа не форменная и не фетровая, скорее всего поярковая, потому что выглядит довольно мягкой. Судить о кафтане сложно, потому что только в 1781–1782 годах, как пишет Л. Е. Шепелев¹, появились установления о форменной одежде для гражданских лиц на государственной службе, но до 1794 года это были лишь губернские мундиры. Скорее всего, голубой цвет кафтана и его отделка связаны с пребыванием Куракина при дворе Павла Петровича (но это нуждается в дополнительных изысканиях, так как сведений, изображений, подготовленных к указу, а тем более подлинных вещей пока не обнаружено).

К середине восемнадцатого столетия шляпы значительно уменьшились и их начали носить дамы — сначала только к охотничьему или



Владимир Боровиковский
Портрет князя Александра Борисовича Куракина. 1801–1802
Холст, масло. 259 × 175
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Шепелев Л. Е. Чиновный мир России. XVIII — начало XX века. М., 1999. С. 199.

костюму для верховой езды. Этому способствовали дворцовые перевороты, во время которых сначала Елизавета Петровна, а потом и Екатерина Алексеевна переоделись в военную форму с обязательной треугольной шляпой на голове. Дамы сохранили за собой треугольную шляпу даже тогда, когда армия перешла на головные уборы с двумя углами. Военный мундир оправдывает переодевание в мужской костюм, недопустимый для православной женщины из-за брюк, которые вызывали аллюзии на иноверческую одежду мусульманок. Треугольная шляпа с той поры осталась в гардеробе российских дам. Крошечная по размеру, она служила декоративной деталью, но не истинной шляпой, защищающей от холода и осадков. Впрочем, знатные щеголихи передвигались в каретах.

Положение шляпы на голове у военного было очень важно. Готовясь к сражению, углы головного убора размещали параллельно плечам, при этом один угол был направлен «в поле». Лучшее описание манеры ношения описал далекий от военной формы Сергей Маковский: «Четко



Ричард Бромптон
Портрет князя Александра Борисовича Куракина. 1781
Холст, масло. 113,6 × 75,2
Государственная Третьяковская галерея, Москва

вспоминаю придворный выезд — английская упряжка, тонконогие вороны в шорах, кучер и выездной в красных ливреях и треуголках (у кучера надета „полам“, концами в стороны)»¹. Он описывает события лета 1780 года, когда К.Е. Маковский был приглашен Александром II в Ливадию, чтобы писать портреты самого царя, княгини Юрьевской и их общих детей. Английскую упряжку присылали за отцом мемуариста. Треуголки и ливреи для обслуживающего персонала в XIX век были перенесены из предыдущего столетия и в аристократических домах сохранялись вплоть до начала XX века². Такие же костюмы носили факельщики и кучера при катафалках.

Даже тогда, когда парики сильно уменьшились, а это произошло в середине столетия, в обычной жизни штатские не носили шляпы-треуголки на голове. Волосы так сильно запудривали, что шляпа мгновенно бы испачкалась — треуголки носили подмышкой. Сохранилось довольно много портретов с треуголкой под левой, реже правой, рукой. Самый

известный из них — уже упоминавшийся портрет А.Г. Бобринского ребенком работы К.Л. Христинека из Эрмитажа (1769).

В ГТГ хранится рисунок «Екатерина II, окруженная своим семейством и придворными», датированный второй половиной 1780-х, предположительно (хотя на обороте имеется авторская надпись) работы И. Танкова. Датировка гравюры с оригинала Ф. Сидо 1782 года, послужившей основой рисунка, основывается на ряде основательных признаков — изображен «Медный всадник», открытие которого состоялось 7 августа 1782 года. Рисунок же датирован не ранее 1784 года на том основании, что изображенный в группе придворных справа фаворит Екатерины А.Д. Ланской «отмечен траурной лентой (умер в 1784)»¹.

Этикет обязывал мужчин носить траурную ленту на предплечье левой руки, но в данном случае речь может идти не о повязке, а о свободно падающей ленте-галстук, уже упомянутом солитере. Сохранилось два портрета А.Д. Ланского работы Д.Г. Левицкого. Ранний, 1780 года из ГТГ изображает зрелого человека со слегка отечным лицом и со вторым подбородком (как на рисунке); второй, 1782 года (висевший в личных покоях Екатерины) — более юный и стройный, с безупречным овалом лица. Прическа не претерпела никаких изменений, и на портрете из ГТГ явно читается бант, перевязывающий косу или буклю сзади, которого не видно на портрете из ГРМ. Черная лента появилась на этой акварели явно позднее, судить о чем можно будет только после заключения реставраторов.

На этом же рисунке можно увидеть шляпы-«треуголки», сильно уменьшенные по пропорциям в сравнении с более ранними или более



Неизвестный художник второй половины XVIII века (Иван Танков)
Екатерина II, окруженная своим семейством и придворными. Вторая половина 1780-х
(С гравюры резцом по оригиналу Ф. Сидо 1782 года)
Бумага, акварель, тушь, кисть, перо. 34,2 × 46,1
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Маковский С. Портреты современников. М., 2000. С. 52.

² Лихачев Д.С. Книга беспокойств. М., 1991. С. 20.



Александр Львов
Военный с муфтой
Бумага голубая, итальянский карандаш.
17,3 × 13,3
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Государственная Третьяковская галерея, Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. I. № 308.

поздними (павловского времени) — у князя А. А. Безбородко, который держит ее под правой рукой, и в левой руке князя Н. В. Репнина. Обе треуголки сложены, их иногда называли *chapeau-bras*, но закрепилось подобное «имя» только за двуугольными шляпами. Здесь важно отметить, что довольно долго французские названия *tricorne* и *bicornе* относились к шляпам о трех углах вероятно потому, что название шляпы с двумя углами (*bicornе*) дословно означало «двурогая» — своеобразная игра слов, которая и определила судьбу «имени» нового головного убора в русской культуре. С подобным явлением мы встречаемся и в немецком языке, где в работах по военному костюму встречаются и *Dreispietz* (*dreispitziger*) и *Zweispitz* (*zweispitziger*), но тоже достаточно поздно и преимущественно в профессиональной лексике.

Поразительно, что Петр III ввел пудру и парики в армии, хотя неудобство сосуществования с такой деталью амуниции и порча одежды были столь очевидны, как и вред боеспособности армии. Борьба А. В. Суворова, а еще раньше князя Г. Потемкина-Таврического с париками, пудрой и треугольными шляпами продолжалась и с воцарением Александра I, а ведь треуголки были довольно тяжелыми, так что М. И. Кутузов после трехкратного ранения в голову носил не уставной головной убор, а фуражную шапку (бескозырку).

24 июля 1801 года повелевалось «с меньшими издержками дать одежде вид наиболее воинственный и прочный и не только для всех оборотов службы и для сохранения здоровья и бодрости солдат вообще удобнейший, но и каждому роду войск приличнейший». Относительно шляп возникли разногласия из-за того, что цесаревич Константин и генерал от инфантерии Ламб высказались за треуголку, а остальные члены комиссии отдали предпочтение круглой шляпе, «уход за которой, по их мнению, не так утомлял солдата: она не требовала многократного перевязывания, частой чистки, лучше и дольше сохраняла форму». Несмотря на такие доводы государь поставил резолюцию: «Согласен с мнением его величества цесаревича и генерала от инфантерии Ламба»¹.

Даже по поводу пудры и кос Александр согласился с братом, только в конце 1806 года приказав всем нижним чинам всех родов войск остричь волосы и не употреблять сало — душистые помады и воск были только у придворных и офицеров. Константин Павлович объяснял свое желание сохранить нелепые прически только потому, что стриженные солдаты ничем не отличались бы от мужиков.

Для орденских шляп часто использовали бархат или специальный шелковый шляпный плюш (давно исчезнувший из производства).

Такие шляпы украшались тремя длинными страусовыми перьями красного и белого цвета.

Здесь можно привести высказывание М. И. Пыляева: «После французской революции вошли в моду жабо выше подбородка, остриженные головы *à la Titus*, *à la guillotine*, лорнеты и коротенькие косы *flambeau d'amour*. Императрице Екатерине такие франты не нравились.

Она приказала Чичерину нарядить всех будочников в их наряд и дать им в руки лорнеты. К описанному наряду необходима была и треугольная шляпа, которую носили прежде под мышкой, чтобы не смять волос. В 1785 году явились голландская и цилиндрическая англо-американская шляпа. И тогда только додумались, что шляпа существует для того, чтобы носить ее на голове»!

Чтобы уменьшить объем шляпы-треуголки, ее в конце концов превратили в двуугольную. По изобразительным источникам этот процесс начался после 1770 года и к 1785-му почти во европейских армиях завершился, а к 1795 году двуугольная шляпа стала частью обмундирования русской армии.

Любопытен небольшой рисунок итальянским карандашом из ГТГ «Военный с муфтой», подписанный Александром Львовым, биографические сведения о котором ограничиваются следующим: «Художник XVIII — начала XIX века». Мужская муфта была популярна в 1760–1780-х годах, а двуугольная шляпа такой формы (с не сомкнутыми полями, что хорошо видно, потому что изображение профильное) вышла из употребления в середине 1790-х. Качество рисунка говорит о том, что его автор любитель, но именно дилланты старались быть особенно точными.

Носили двуугольную шляпу по тем же правилам, что и треугольную — параллельно плечам на марше и углом «в поле» в бою. Примером может служить портрет генерал-адъютанта князя А. С. Меншикова работы Дж. Дюу (1826?) из Эрмитажа. Но в этом случае важно и место службы военного — двуугольные шляпы углом вперед всегда надевали свитские генералы и состоящие при Генеральном штабе. Форма такой двууголки с сильно поднятой центральной частью получила название *chapeau à la russe* и была весьма популярна среди европейских шеголей в первые первые годы XIX века. Это было связано с надеждами европейских стран на Россию и Александра I в борьбе с Наполеоном. Модным головным убором двуугольная шляпа была вплоть до середины 1830-х годов, о чем свидетельствуют модные гравюры, воспроизводившиеся и в русской периодике («Московский телеграф», «Молва»).

Существует карикатура Крукшенка, запечатлевшего графиню Ливен (жену русского посла в Лондоне) 13 мая 1813 года, танцующую вальс в клубе «Almack». Этот клуб, существовавший с 1765 по 1871 год, был единственным, куда допускались женщины, там же впервые танцевали вальс и кадрили. На рисунке под названием «Longitude and Latitude of St. Petersburg» изображены высокая дама в паре с приземистым партнером, так что название «Долгота и широта Санкт-Петербурга» относится именно к ним. Но для нас существенно то, что почти все находящиеся в зале мужчины держат в руках двуугольные шляпы. И в описаниях модных картинок, и в комментариях к образцам мундирного платья такие головные уборы назывались просто шляпами.

Во многих присутственных местах размещались портреты Александра «Благословенного, великодушного держав восстановителя»

¹ Цит. по: Военная одежда
русской армии. С. 133.

¹ Пыляев М. И. Старый Петербург.
С. 451–452.



Джордж Доу
Портрет императора Александра I. 1826
Холст, масло. 87,9 × 60
Государственный музей-заповедник Петергоф

в мундире с двугольной шляпой в левой руке работы Дж. Доу (1826, Петергоф) или лежащей на картах военных действий, как на портрете работы Митуара (1820-е, ГИМ).

Двуголка орденских платьев отличалась от тех, что появились позднее. Два портрета работы В.Л. Боровиковского дают представление об орденских двугольных шляпах. Это портреты А.А. Беклешова (ГИМ), написанный около 1806 года, и графа Н.П. Шереметева (ГИМ), исполненный по заказу опекунов его сына для Странноприимного дома в 1818–1819 годах. Это один из немногих портретов, написанных не с натуры, а после смерти изображенного, но достоверность деталей костюма которого не вызывает вопросов или сомнений. Как сообщают авторы каталога выставки «Герои своего времени», «лицо на портрете исполнено с поясного портрета работы Н.И. Аргунова, повторяющий оригинал 1798 — начала 1800 годов (Государственный Эрмитаж)»¹.



Бенуа Шарль Митуар
Портрет императора Александра I. 1820-е
Холст, масло. 214 × 153
Государственный исторический музей, Москва

¹ Герои своего времени:
каталог выставки. Екатеринбург,
2011. С. 6.



Владимир Боровиковский
Портрет графа Николая Петровича
Шереметева. 1818–1819
Холст, масло, 256 × 188
Государственный исторический музей, Москва

Упомянутый выше портрет А. А. Беклешова написан в орденской мантии и с шляпой о двух углах, лежащей на столе. Мантия и шляпа на столе изображены В. Л. Боровиковским на портрете А. Б. Куракина из Русского музея, датированном 1799 годом. Возможно, что портрет был закончен чуть ранее указанной даты, потому что в 1798 году князь Куракин вновь оказался в опале, уже при Павле. Очевидно, что орденская шляпа с двумя углами имела ярко выраженную тулью, которая исчезла из более поздних шляп такой формы — перестала быть видна, потому что переднее и заднее поле практически соединились.

Очертания такой шляпы имеют явные национальные особенности, хорошо прослеживаемые по живописным произведениям (итальянские, португальские, испанские и пр.) В России весьма популярен был герцог Веллингтон, чьи военные заслуги в борьбе с Наполеоном принесли ему заслуженную славу. В 1826 году он побывал в России на коронации Николая I. С его именем связано появление в моде сапог «веллингтонов», плаща с двойными воротничками и шляпы с двумя углами «веллингтон», отделанной пухом. В периодических изданиях часто помещались карикатуры на герцога — голова в профиль, покрытая знаменитой шляпой, торчала из сапога. Такие картинки можно назвать дружескими шаржами, и известно, что он и сам любил пошутить на эту тему, говоря о своей известности лишь с влиянием на моду и умалчивая о своих грандиозных воинских победах.

Со временем все щеголи перешли на шляпы-цилиндры, треуголки остались только у доживающих свой век екатерининских вельмож и почитателей императора Павла, а шляпы о двух углах носили лишь с придворными мундирами в особо торжественных случаях высшие российские сановники вплоть до начала XX века.

В девятнадцатом столетии нашли объяснение столь быстрой смены головного убора. Э. Фукс писал по этому поводу: «...победители возненавидели когда-то столь популярную треуголку, символ его (Наполеона. — Р. К.) могущества, и аристократы, дипломаты и все войско чиновников стали носить цилиндр. Цилиндром украшали свои почтенные головы также все те, кто хотел продемонстрировать свои консервативные и легитимистические убеждения»!

Шляпа — печная труба, пожарная каланча и другие

126

Историю цилиндра можно начать с отплытия в 1620 году отцов-пилигримов в Новый Свет на корабле «Мейфлауэр». А можно начать с прибытия в Париж в 1776 году посланника Соединенных Штатов Бенджамина Франклина, каковым он оставался до 1785-го, оставив во французской моде времен Людовика XVI весьма заметный след.

Цилиндр можно описать как жесткий головной убор с полями и плоской тульей. Его высота, очертания тульи, изгиб и размер полей, цвет и материал менялись по воле моды.

Малоупотребляемый сегодня, этот головной убор легко узнаваем в живописных произведениях.

Модная шляпа появилась впервые во Франции не позднее 1790 года, поскольку именно этой датой обозначены сохранившиеся модные картинки тех лет. Многочисленные иллюстрации в «Journal de la mode et du goût» 1790–1793 годах это подтверждают. Но у цилиндра был прототип, который легко можно обнаружить в живописи, вызвав в памяти работы многих европейских художников семнадцатого века. Это и «Прием швейцарских послов Людовиком XIV» Ван дер Мейлена (1663, Лувр); «Портрет молодого человека» из Лондонской национальной галереи (1663–1664) и «Мужчина в черном» из Лувра (1673) голландского художника Герарда Терборха; «Игроки в трик-трак» кисти Маттье Лене-на из Лувра (1650).

Придирчивый читатель может обратить внимание на то, что английские пуритане уже успели оказаться в Америке, создать Новую Англию, устроить первый праздник Дня благодарения с фаршированной индейкой в клюквенном соусе и тыквенным пирогом, основать город Бостон, Филадельфийское философское общество и даже первый гарвардский колледж (1636), но не столь скоро узнали о перечисленных выше картинах. Поэтому здесь следует обратить внимание на то, что шляпа с полями впервые появилась еще в Древней Греции — петас — который был к тому же атрибутом Гермеса как вестника богов. Можно вспомнить «Портрет четы Арнольфини» (1434) работы нидерландского художника Яна ван Эйка или фламандского живописца Антониса ван Дейка «Портрет детей Бальби» (1625–1627). Для того чтобы судить о хронологических изменениях формы цилиндра, ставшего модным головным убором, вполне достаточно изобразительных источников, появившихся во Франции и других европейских странах после 1789 года, поскольку

В шляпе ли
дело?Шляпа — печная труба,
пожарная каланча и другие

127

в дальнейшем речь пойдет о русской живописи второй половины XVIII и первой половины XIX века.

Английским протестантам не было нужды искать новые способы национальной идентификации средствами костюма — он окончательно сложился в буржуазной среде уже во второй половине XVI века. Конфессиональная идентификация выражалась в отказе от роскоши — галунов, золотой и серебряной вышивки, париков и даже длинных волос. Пуритане очень коротко стриглись, за что и получили прозвище «круглоголовых».

Отцами-пилигримами стали пострадавшие за свои религиозные убеждения английские подданные и члены их семей. Многие из них сидели в английских тюрьмах и получили свободу в обмен на обещание покинуть страну. Они выбрали Голландию. Но Двенадцатилетнее перемирие, заключенное между католической Испанией и Соединенными провинциями еще в 1609 году, подходило к концу, а создание в 1602 году Ост-Индской торговой компании так раздражало английские власти, что английским беженцам в Голландии пришлось задуматься о будущем, потому что они, сохраняя свою национальную идентичность, стали раздражать голландцев. И группой единомышленников было принято решение просить английские власти разрешить им легальный отъезд в Северную Америку.



Герард Терборх
Портрет молодого человека. 1663–1664
Холст, масло. 67,3 × 54,3
Национальная галерея, Лондон



Антонис ван Дейк
Портрет детей Бальби. 1625–1627
Холст, масло, 219 × 151
Национальная галерея, Лондон

Корабль, грузовой парусник «Майский цветок», отплыл из Плимута и через два месяца оказался у берегов Америки на территории современного штата Массачусетс. Возможно, что измученные трудным путешествием люди снимали с головы шляпы с жесткими высокими тульями, весьма популярными в Англии в 1590–1640-е годы и получившими название «пилигрим». Пуритане носили их надвинутыми прямо на лоб, без малейшего намека на щегольство. Пилигримы уже на корабле подписали договор о правах и обязанностях, о правилах поведения в общине, которым строго руководствовались, оказавшись на пустынном берегу. Это была группа из 102 человек вместе с чадами и домочадцами, среди которых были люди разных профессий и умений: двое портных, башмачник и даже лондонский шляпник, моряки, ткачи (сведения о всех прибывших на «Майском цветке», к счастью, сохранились, как и о тех, кто прибыл на другом корабле — «Майский цветок II»). Среди пилигримов было несколько выпускников Кембриджа, словом, в опасное путешествие отправились люди с твердыми религиозными убеждениями, мечтавшие осуществить свои намерения жить согласно вере, а не бегущие от бедности или проблем с законом.

Общение с Англией и другими европейскими странами не прекращалось. Колонисты заказывали нужные им товары, и их быт и внешний облик очень медленно, но изменялись в соответствии с мировыми техническими достижениями и модными тенденциями. Простота, комфортность одежды продолжали цениться выше всего, но с обустройством городов и расширением торговли привозные аксессуары — шляпки, веера, кружева, ювелирные украшения — все активнее вторгались во внешний облик потомков первых поселенцев. Однако именно в Америке сложилось то соотношение между мужским и женским в одежде, что определялось не кроем, но сдержанностью и отказом от избыточности в цвете и отделках у мужчин в пользу слабого пола. Со временем европейская мода окончательно усвоила такое соотношение, предоставив женщинам право быть витриной мужских успехов при помощи лент, кружев, разноцветных тканей и драгоценностей.

Хотя цилиндру чуть более двухсот лет, его история обросла мифами, поэтому требуется погрузиться в историю создания первой английской колонии Новая Англия и ее колонистов.

После 1899 года в различных изданиях в качестве создателя цилиндра называется некий то ли шляпник, то ли галантерейщик Джон Хетерингтон, который 15 января 1797 года появился на лондонских улицах в необычном головном уборе. Со ссылкой на неназванную лондонскую газету 1797 года приводится рассказ полисмена, задержавшего нарушителя спокойствия: «Шляпа в форме печной трубы необычной конструкции привела граждан в ужас и замешательство. Женщины падали в обморок, дети плакали, собаки разрывались от лая. Во время беспорядков один мальчик даже сломал себе руку». Указывают имя мальчика — Томас, размер штрафа, наложенного на нарушителя

спокойствия, но дата якобы произошедшего события исключает английский авторство такого головного убора. Правильнее сказать — британское авторство, потому что США начались с Новой Англии. После 14 июля 1789 года и падения Бастилии (в 1790 году срытой с лица земли до основания) все европейские монархии рассматривали появление любых модных новинок из Франции как экспорт революционных идей. Патриотизм прохожих и собак в 1797 году объясняется давнишним противостоянием Англии и Франции во многих сферах, в том числе и в области моды, а не появлением нового головного убора. Судя по английским карикатурам, высмеивающим высокие французские прически времен Марии-Антуанетты, патриотизмом отличались и английские кошки, отстаивавшие честь Британии своими когтями. В книге Сьюзи Хопкинс «Век шляпы» называется издание, опубликовавшее заметку об уличном происшествии в январе 1797 года — «St. James Gazette» — с добавлением интересных подробностей! Вопрос лишь в том, что в английских



Бенджамин Уэст
Семья художника. 1772
Холст, масло
Центр изучения английского искусства
при Иллиском университете, Нью-Хейвен

1 Hopkins S. The Century
of Hats. London, 1999.
P. 31–32.

указателях периодической печати это издание представлено номерами от 3 и 19 января, а не 15-го, как указывает автор. Но все же признается французское первенство в превращении жесткой круглой американской шляпы в цилиндр.

Наиболее распространенное первое название нового головного убора в России — «круглая французская шляпа». Название «цилиндр» вошло в российский обиход лишь во второй половине девятнадцатого столетия. До этого времени большинство шляп имело персональные названия по мере свершения различных культурных, политических или просто значимых для публики событий: театральные премьеры, литературные новинки, появление экзотического одного животного (жирафа) или смерть другого (цвет «жако» в связи с гибелью знаменитой парижской обезьяны).

Это относится и к дамским шляпкам. Справедливость требует упомянуть серию гравюр Уильяма Бигга «Школа» (1790), где достаточно



Джованни Доменико Тьеполо
Чичисбей (Прогулка). 1791
Фреска из виллы Дзананго. 200 × 170
Музей Венеции XVIII века —
Ка'Редоннако, Венеция

много круглых низких шляп. На фоне треугольных и шляп о двух углах, практически единственных головных уборов конца XVIII столетия у высших сословий, название «круглая шляпа» очень точно описывает конструкцию модной новинки. Ее впоследствии называли и «сахарной головой», и «печной трубой» или «каминным котлом», но чаще — бобровой шляпой. Это не означает, что для изготовления цилиндра использовался мех бобра, но бобровый пух, из которого делали лучший сорт фетра или сукна (*beaver hat*), в русскоязычных биографиях Франклина переводится дословно (однако не всегда означает меховую шапку, изображение которой есть на единственной гравюре). В России



Гилберт Стюарт
Конькобежец (Портрет Уильяма Гранта). 1782
Холст, масло. 245,5 × 147,4
Национальная галерея искусства, Вашингтон

такой материал называли «кастором», что по-гречески и есть бобр. Чтобы получить достаточное количество пуха для изготовления одного цилиндра требовалось до 50–60 крупных животных — распространение моды на шляпы нового фасона привело к уничтожению многих животных. Уже больше века используют пух зайцев и кроликов, которых нужно еще больше — свше ста особей.

В живописи в некоторых случаях нельзя с уверенностью отличить мех от бархата с длинным ворсом (шляпный плюш). Примером может служить портрет Бертрана Андрие (1798) из парижского Музея де ла Моннэ работы художника Делафонте. Молодой человек в красном жилете катается на коньках в цилиндрической, но явно пушистой шляпе — все, использующие эту картину в качестве прорисовки, старательно передают «пушистость» головного убора. Такие по форме шляпы носили название *à la quaker* — круглые и с широкими полями, хорошо известными с 1774 по 1782 год и находившими своих поклонников и позднее.

Название «круглая французская шляпа» для России конца XVIII — начала XIX века прекрасно известно по мемуарным свидетельствам, например цитировавшимся выше запискам Луизы Виже-Лебрен.

Ф. Ф. Вигель тоже не упустил борьбу Павла с цилиндрами, заметив: «Не прошло и двух дней после известия о кончине Павла, круглые шляпы явились на улицах; дня через четыре стали показываться фрак, панталоны и жилеты, хотя запрещение с них еще не было снято»¹. Из этого можно сделать вывод, что категорический запрет на круглые французские шляпы — цилиндры — следует отсчитывать со дня сообщения о смерти Екатерины Великой, и их не только не носили, но и вряд ли позволяли себя в них изображать не иначе как в миниатюрной живописи.

Существуют еще более любопытные изображения. Например «Чичисбей» работы Джованни Доменико Тьеполо (1791, Музей Венеции XVIII века — Ка'Редзоники, Венеция). Все три фигуры изображены сзади, почти как на модных картинках следующего века. Чичисбей-венецианец одет согласно местной моде в кафтан со сборками, на нем треугольная шляпа, а мужчина справа — как иностранец, при этом в сером (очень модном), довольно высоком цилиндре. У этого изображения есть и другие названия: «Прогулка», «Прогулка втроем». Появившись в качестве иллюстрации в книге Франсуа Буше «Костюм на Западе с древнейших времен до наших дней», сюжет был датирован 1785 годом, с чем трудно согласиться. Прическа «с кошельком» и «круглая французская шляпа-цилиндр» дают возможность датировать это изображение достаточно широко — 1791–1795 годами, но если исходить из особенностей женского костюма и чепца в сочетании с высоким серым цилиндром кавалера, то конечной датой можно указать 1793 год. Эти фрески были созданы для виллы Дзианиго (собственность семьи Тьеполо), в 1906 году перенесены в Музей Коррер, а сейчас находятся в Ка'Редзоники².

Все европейские правители проявляли большой интерес к конфликту между английской короной и ее колониями в Северной Америке,

¹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 79.

² Указал Г. Н. Годовский; об особенностях техники упомянутой фрески сообщила Е. Б. Шарнова.

надеясь упрочить свои территориальные и экономические интересы на американском континенте. Посланником США во Франции в то время был Бенджамин Франклин, известный ученый, физик и философ, создатель громоотвода. Он прибыл в Париж семидесятилетним в сопровождении своих внуков, скрывая истинную цель своего присутствия во Франции. Он намеревался добиться от Людовика XVI признания нового независимого государства. Его научная известность, манера общения и манера одеваться сделали Франклина очень популярным в парижском свете. Он был принят в масонскую ложу «Девять сестер», его внуков благословил Вольтер, а щеголи заказывали башмаки с тупыми носами



Викентий Брюс
Портрет петербургского почт-
директора Константина Яковлевича
Булгакова. 1830
Холст, масло. 85 × 72
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

à la Franklin. Он ходил без парика, в коричневом кафтане в будни и черно-серой одежде с белыми манжетами и жабо по праздничным дням. Франклин выделялся на фоне дипломатического корпуса, как некогда швейцарское посольство среди ярких одежд, париков и туфель с красными каблучками придворных и самого короля Людовика XIV. Но объемы одежды значительно уменьшились, рукава стали уже — можно сказать, что парижских щеголей привлекала сдержанность в форме и цвете.

Уже названия многих модных парижских новинок говорят об интересе французской публики к политическим событиям, происходящим так далеко от французских берегов: à la nouvelle Angleterre («Новая Англия»), à la Indépendance («Независимость»), à la Philadelphia, à la Bostonien. Томас Пейн, американский политический деятель, в 1781 году участвовал в Париже в переговорах с французским правительством о помощи северо-американским колониям и тогда же появились круглые каблуки à la Paine.

Во время правления Людовика XVI французская мужская мода начинает испытывать на себе влияние разных стран — американское связано с личностью Франклина и тех официальных представителей новой страны, что олицетворяли собой грандиозные политические изменения на американском континенте. Забегая вперед, следует отметить, что основным материалом для цилиндров (или круглой французской шляпы) служила шерсть, лишенная блеска, свойственного шелковому сырью. С 1830-х годов появляются блестящие цилиндры. Художники XIX века достигли необычайной виртуозности в передаче шелкового блеска тканей, и если в руках или на голове портретируемого блестящий цилиндр, то вряд ли он позировал ранее 1830-х годов, если был при этом столичным жителем. Блеск достигался особой обработкой бобрового фетра. После формовки горячего колпака на металлической болванке цилиндр тщательно расчесывали в одну сторону — этот прием называется турованием, — и тогда на головном уборе появлялся искомый блеск.

В этой связи интересен портрет К.Я. Булгакова работы В.И. Брюски (1830, ГРМ). Цилиндр можно назвать головным убором для частной жизни, потому что в описываемый период он не сочетался ни с военной формой, ни с мундирами гражданских ведомств. Жизнь Булгакова была связана с многочисленными дипломатическими поручениями (еще в 1797 году он был приписан к Коллегии иностранных дел), а с 1816 года был назначен московским почт-директором, в 1819-м его перевели на такую же должность в Петербург. В том же году почтовое ведомство было выведено из Министерства внутренних дел, и служащим был предписан новый мундир. К сентябрю 1820 года следовало носить темно-зеленое платье с черными бархатными воротником и обшлагами. На пуговицах размещался государственный герб и сигнальные почтовые рожки.

Булгаков представлен зрителю в облике частного человека, а не «мундирного» чиновника. О его профессии и достижениях на этом

поприще говорит пейзаж с мчащимися почтовыми каретами, хорошо видный в проем стены, на фоне которой его поместил художник. Бобровый фетр был весьма дорог и требовал постоянного ухода, так что широкое распространение такие цилиндры получили только в 1830-х годах. В известном смысле, можно говорить о высоком социальном статусе цилиндра. Булгаков изображен в шинели, цилиндре, высоких воротничках и с белым галстуком. Можно предположить по вырезу, что под шинелью надет черный фрак. Мемуаристы свидетельствуют, что по вечерам дом, занятый его конторой, превращался в мужской клуб, и он принимал гостей в сюртуке (единственной женщиной была жена Булгакова). Почт-директор был в курсе всех модных новинок не только потому, что первым просматривал все поступающие из Европы издания, выполнял поручения светских дам, но и из-за необходимости вести переговоры о почтовых конвенциях с другими странами. Соответствовать моде означало поддержание своего социального статуса.

Уже в 1790 году в модных французских журналах появились изображения мужчин и женщин в цилиндрах. Одно из первых авторских изображений щеголей после 1789 года принадлежит Луи Филиберу Дебюкуру, французскому живописцу, граверу и рисовальщику, успевшему запечатлеть французскую моду последних дней короля



Парижский щеголь.
Литография Полидора Поке с подражкой по
рисунку Луи Филибера Дебюкура 1792 года

Людовика XVI. Женственный молодой человек с серьгой-кольцом в ухе одет в длинный редингот, охотничьи сапоги (с отворотами из светлой кожи и шпорами), держит в руке цилиндр — тот головной убор, который впредь будут называть *haut de forme* во Франции и *top hat* в Англии. Причем высокая тулья сужается кверху, как и у первоисточника, и такую форму позднее называли в разделах моды первой трети XIX века — «конической фигуры».

К большому сожалению автора, подавляющее большинство «картинок» известно публике по литографиям, в том числе и издателей братьев Поке, затеявших серию «Des Modes et Costumes Historiques» (1868). Оба, Ипполит Луи Эмиль и Полидор Жан Шарль, были рисовальщиками и граверами (возможно, они были в иных родственных отношениях — отец и сын, например. Более подробных сведений об издателях Поке пока обнаружить не удалось). Качество литографий превосходно, исполнители виртуозно использовали тончайшие особенности техники, и листы



Щеголь времен парижского Конвента.
Литография Ипполита Поке с подражкой по
рисунку Карла Верне 1795 года

стали объектом коллекционирования. Но французские журналы с 1789 по 1801 год, для которых создавались зарисовки, существуют в разрозненных листах, поскольку модные «картинки» были объектом коллекционирования с момента появления первого модного журнала и существуют в коллекциях музеев и библиотек без датировок!

Литография изобретена Иоганном Алоизом Зенефельдером между 1796 и 1798 годом. Принято считать, что первый отпечаток с камня был получен в 1797-м, а в 1803-м во Франции появилось название такой техники плоской печати — литография. Тиражирование рисунков получило распространение много позже. История появления литографии изложена на надгробии ее создателя: «Зенефельдеру. Родился в Праге в 1771, умер в Мюнхене в 1834. Он изобрел литографию в 1796. В 1802 Андре из Оффенбаха [Оффенбаха] импортировал ее в Париж, где она пребывала в неизвестности до 1815, когда Ластери и Энгельман широко популяризировали ее во Франции»².

Сопоставление литографий с оригинальным рисунком для раздела мод в периодической печати после 1820 года требует только профессионального опыта — узнавания картинок. Все, что относится к событиям после 1672 года (тогда появился первый модный журнал в Лионе, который по требованию короля с 1677 года стал выходить ежемесячно) до начала 1820-х годов, требует критического подхода из-за практической недоступности зарубежных оригиналов.

В России первые литографские мастерские появились в 1816 году, но для иллюстрирования модных изданий начали применяться только с конца 1840-х. «Картинки» печатались с привезенных клише, либо



Александр Пушкин
Пушкины и Онегин, 1824
Рисунок в письме. Бумага, карандаш
Институт русской литературы
(Пушкинский дом), Санкт-Петербург

¹ Упомянутые ниже листы из собрания ГАРФ, поступили туда из фонда Института К. Маркса и Ф. Энгельса.

² Цит. по: Два века русской литографии: Каталог выставки. ГРМ. СПб., 2007. С. 7.

перегравировывались, подвергаясь при этом «редактированию». Так происходило с рисунками Гаварни для русских изданий!

Рисунок Дебюкура в литографии скомпонован как модная картинка первой трети XIX века, включающая вид спереди и сзади, а наряд для прогулок верхом со спины представлен молодым человеком с цилиндром на голове, надетом набекрень. Это изображение датировано 1792 годом. Но покроем заставляет думать о более раннем времени — 1790 или 1791 году.

В последние десятилетия XVIII века в Париже процветал определенный критически морализующий жанр в литературе, своего рода физиологические очерки, такие, как «Картины Парижа» (1781–1788) Л. С. Мерсье, весьма популярные в России. Живописцы и рисовальщики создавали свои рисованные очерки. Многочисленные «променады» и «гулянья в Лоншане» легли в основу литографий середины XIX века. Многофигурные композиции расчленялись на фрагменты и компоновались в соответствии с новыми представлениями о модной картинке. В случае с Дебюкуром — это многофигурная композиция «La Promenade Publique» (1792). Из этого изображения ясно, что цилиндры носили и женщины.

Литография П. Поке по рисунку Карла Верне 1795 года изображает щеголя времен Конвента. Конвент просуществовал с 20 сентября 1792 по 26 октября 1795 года. Перед нами типичный инкруаябль тех лет (*incroyable* — невероятный) с прической «собачьи уши», суковатой палкой «права человека» (выглядит не тростью, а дубинкой), с широкими отворотами двубортного редингота, с галстуком, прикрывающим нижнюю часть лица. А вот его головной убор — не цилиндр, а маленькая черная шляпа с кокардой, которая так полюбилась Наполеону и в которой он вторгся в Россию. Фигура на втором плане держит в руках и цилиндр с закрученными полями, и ту же палку *le droit de l'homme*. Название такой палки связано с трактатом выше упомянутого Пейна «Rights of man», вышедшего в Англии в 1791–1792 годах, сразу же запрещенного, так что автору пришлось бежать во Францию, где он был избран членом Конвента. Но американец был против казни короля и его семьи, поэтому в 1793 был заключен якобинцами в тюрьму. В США он смог вернуться только в 1802 году и умер в жуткой бедности.

Но существует и другая композиция рисунка К. Верне, гравированная Дарси (1796), где фигуры стоят в одной плоскости, без фона, но хорошо видно, куда смотрит вооруженный лорнетом персонаж — на цилиндр. В 1796 году Конвента уже не было, и новая литография называлась просто — «Les incroyables».

Фигуру слева на гравюре 1796 года или ее же на втором плане рисунка 1795 года я видела на сайте Французской национальной библиотеки под названием «Прогулка в Лоншане», без даты, но это не столь важно, потому что становится понятным источник множества литографий на темы моды издательства Поке — многофигурные композиции давали такую возможность.

¹ См.: Кирсанова Р. Мода на страницах «Гирлянд» // Пинакотекa. 1998. № 4. С. 30–33.

Литографы обычно не воспроизводили дату создания рисунка, а возможно таковой и не было. Вот почему бесспорными источниками можно считать только журнальные публикации или издания вроде «Волшебного фонаря», которое выходило в отдельных выпусках в 1817 году. Полное название — «Волшебный фонарь, или Зрелище санкт-петербургских расхожих продавцов, мастеров и других протонародных промышленников, изображенных верной кистью в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию». Хотя авторство создателя всех сорока офортов окончательно не установлено — А. Г. Венецианов или его ученик Капитон Зеленцов¹, только натурные датированные изображения пригодны в качестве надежного источника.

Особенно интересны три листа под названиями «Господин и извозчик», «Торговка и еврей», «Матрос и лакей». На барине, еврее и лакее надеты цилиндры (головной убор барина — модного в те годы серого цвета), отличающиеся очертаниями тульи, но с одинаково сильно закрученными по бокам полями, которые сразу же вызывают в памяти цилиндр под названием «морилю». Этот головной убор у российской читающей публики всегда ассоциируется с широкополым цилиндром «боливар» и романом в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина.

Ю. М. Лотман так комментирует строфу из пушкинского романа с отсылкой на роман В. Гюго «Отверженные»: «Это происходило во времена борьбы южноамериканских республик с испанской короной, борьбы Боливара с Морильо. Шляпы с узкими полями составляли принадлежность роялистов и назывались „морилю“, либералы облюбовали шляпы с широкими полями, носившие название „боливаров“»².

Роман Гюго увидел свет в 1862 году, когда подробности быта почти сорокалетней давности были изрядно забыты, потому что определение «узкий» по отношению к «широкий» не объясняет истинных отличий. История названия шляп-антагонистов весьма любопытна и связана с театром. На сцене Театра Варьете в Париже была поставлена одноактная комическая пьеса «Les Bolivars et les Morillos au Les Amur de Belle-ville» (орфография сохранена). Это произошло 11 сентября 1819 года, и немедленно появилась гравюра (размером 11,4 × 14,7) с изображением главных персонажей, роли которых исполняли господа Арманд и Габриель, очень модно одетые и надвигающиеся друг на друга с лорнетами в руках (это можно назвать «оптической дуэлью», если вспомнить увлечение разнообразными оптическими приборами в 1810-х годах). Их цилиндры черные, одинаковой высоты, но с разными полями — «боливар» с прямыми и очень широкими полями, а «морилю» — с узкими и сильно изогнутыми. А. С. Пушкин не только упомянул «широкий боливар», но изобразил его в предварительном рисунке для иллюстрации первой главы своего романа, чем и воспользовался иллюстратор А. В. Нотбек. Пушкинский рисунок был изменен (поэт изобразил себя сзади, с длинными волосами и в «боливаре»), и цилиндр у Нотбека перестал быть

боливаром. Театральная карикатура носит гротесковый характер, но хорошо передает соотношения между шляпами-антагонистами. Симон Боливар имел прозвище *Libertador* (Освободитель), а Пабло Морильо — *Pacificador* (Усмиритель). В русской периодической печати «боливарова шляпа» упоминается вплоть до 1828 года, а рассказы о ее огромных размерах можно найти в мемуарных свидетельствах³.

В журнальной практике российских изданий начала XIX века достаточно часто встречается повторение покрова модного платья со всеми аксессуарами двух-, а то и трехлетней давности. Возможно, они предназначались для распространения в провинции как не разобранные у издателя экземпляры и позднее соединились в одной коллекции. Возможно, что из экономии воспользовались старым клише, иногда меняя цвет, а иногда заменяли дату. Такие «двойники» автору доводилось видеть неоднократно.

Необходимость так подробно остановиться на «картинках» связана с возможной датировкой не только конкретной работы — миниатюры работы Августина Христиана Ритта, изображающей Бориса Владимировича Голицына (ГМИИ), но и предложить подход к описанию и анализу других изображений. Принятая в ГМИИ датировка — около 1795 года. Автор миниатюры Ритт между 1786 и 1792 годами обучался в Париже и вернулся в Россию 24 марта 1792 года; естественно предположить, что миниатюрный портрет Б. В. Голицына не мог быть исполнен им ранее 1792 года. Изображенный одет в модный наряд 1790-х годов: двубортный редингот со стояче-отложным воротником и полосатый жилет с широкими лацканами. Его цилиндр и прическа не выходят за границы 1793 года. Перед нами юноша, а не двадцатилетний мужчина, каковым он был около 1795 года. Б. В. Голицын, во время обучения в Швейцарии прозванный за виртуозность в танцах Борис-Вестрис по имени знаменитого семейства французских танцовщиков итальянского происхождения Вестрис, затем начал учиться в парижской военной школе. Он блестяще проявил себя на полях военных сражений и в 1794 был награжден орденом Святого Георгия IV степени.

Интересно сопоставить костюм изображенного с другими, датированными самими живописцами работами. Поскольку послереволюционный французский костюм в России не поощрялся Екатериной и запрещался Павлом, следует обратить внимание на портрет шурина Ж. Л. Давида, написанный в 1795 году и известный как «Портрет Пьера Серизья» (Лувр). Обращение к творчеству знаменитого французского художника для этого временного периода важно по ряду обстоятельств. Давид не только запечатлел мужские и женские костюмы своей эпохи, но и был создателем нового направления в театральном костюме, «сочинив» для своего друга, актера Франсуа Тальма, сценические наряды для пьес Расина и Вольтера, способствуя влиянию сцены на одежду и прически публики⁴. После 30 мая 1791 года авторитет и Тальма, и Давида в сфере костюма был абсолютным. В 1793 году Давид создал официальные

¹ См.: Из русской жизни XVIII — начала XX века. СПб., 2010. С. 43.

² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 140.

³ См.: Кирсанова Р. М. Розовая канарейка и драдедамовый платок. С. 50.
⁴ Дейч А. Красные и черные. Актеры в эпоху французской революции. М.: Л., 1930. С. 29.

костюмы «Представителей» республиканских административных служб. С обликом инкруаябля, изображенного К. Верне, Пьера Серизья связывают банты-завязки кюотов (дворянских штанов до колен); с изображенным на миниатюре Ритта — только лента с узелком на тулье головного убора. Возможно, что узелок заменяет пряжку на цилиндрах «пилигрим», потому что во всем остальном их очертания совпадают.

В 1767 году академиком Петербургской Академии наук стал Петр Симон Паллас, оставшийся в России и описавший народы, флору и фауну на основе своих путешествий по стране. Самый известный его труд — «Путешествие по различным провинциям Российского государства» в трех томах — вышел в 1773–1788 годах. В поездке его сопровождал рисовальщик Х.Г. Гейслер, запечатлевший и самого академика. Мы знаем, что Паллас оставался в России и тем не менее на акварели Гейслера 1793 года (ГИМ) ученый и путешественник изображен в «прямом» цилиндре с небольшими полями, как и некоторые сопровождающие его



Жак Луи Давид
Портрет Пьера Серизья. 1795
Холст, масло, 129 × 95
Лувр, Париж

люди. Здесь следует сказать, что головные уборы французских моряков некоторое время в XVIII столетии имели прямую тулью, но без полей¹. Такие головные уборы были и у морских гвардейских экипажей в России в конце екатерининского правления, а в шведской армии даже с полями². Это дало повод некоторым исследователям считать прототипом цилиндра не головные уборы европейских стран, принявших протестанство, а военный головной убор, на основе которого позднее появился кивер. Однако с этим трудно согласиться не только из-за самой формы (шляпа должна быть с полями), но и из-за материала — фетр, а не кожа.

Складывается впечатление, что Б.В. Голицын предпочитал цилиндр всем головным уборам. В ГМИИ хранятся еще два его портрета — миниатюра Ж.Б. Изабе и рисунок А. Молинари, — и в обоих случаях он одет в охотничий костюм с обязательным в России, начиная с воцарения Александра I, цилиндром. Говорить об изображенном на миниатюре



Александр Молинари
Портрет князя Бориса Владимировича
Голицына. Начало 1800-х (?)
Коричневая бумага, соус, мел. 57 × 43,3
Государственный музей изобразительных
искусств имени А.С. Пушкина —
Музей личных коллекций, Москва

¹ См.: Верне Ш., Виллин П.
Униформа французской ар-
мии. 1664–1845. М., 2004.

² См.: Swoboda R. Uniformen
europäischer Armeen.
Berlin, 1978.

Изабе затруднительно. Миниатюра на кости была вклеена в деревянную пластину и дописана на нужный размер, а затем покрыта лаком (указала Е. Б. Шарнова). Форма тульи исказилась (в том виде, как она запечатлена художником — это вторая половина 1810-х годов), как и нижняя часть фигуры. Форма галстука и лацканы фрака относятся к середине 1810-х, а Б. В. Голицын скончался от ран в январе 1813 года. Великий князь Николай Михайлович включил миниатюру Изабе в издание «Русские портреты XVIII–XIX веков», но вопрос об авторстве Изабе и установление личности изображенного к костюмной тематике отношения не имеет и требует других исследовательских методов. Следует только обратить внимание на появление «охотничьих» портретов первой четверти XIX века, в которых цилиндр был обязательной деталью и частью композиции.

Рисунок А. Молинари укладывается по покрою фрака и форме цилиндра в 1810-е годы, но противоречит обстоятельствам жизни героя битвы при Бородино. Означает ли это, что следует отказаться от прежних, более ранних датировок? Конечно же, нет. Известно множество случаев, когда для создания портрета и даже жанровой картины прибегали к более ранним изображениям уже ушедших из жизни персон. Но это дает повод и возможность специалистам, представителям многих научных дисциплин, учитывать множество обстоятельств, связанных с бытованием



Василий Верещагин
В Кремле. Пожар. 1887–1898
Холст, масло
Настоящее местонахождение неизвестно

модной графики, конкретными историческими и культурными событиями, давшими название модной новинке, и соотности их с биографией изображенного.

Очевидно одно — на портретах работы российских художников, изображавших россиян во временном промежутке между июлем 1789 и мартом 1801 года, зрители вряд ли обнаружат цилиндры, если эти изображения были доступны для обозрения. Вспомним, что при Павле молодые дворяне боялись быть замеченными императором без пудры или в неподобающем головном уборе. По мемуарным свидетельствам, жертвами часто становились голландцы или англичане, носившие похожие, но не идентичные французским шляпы.

Французы же, жившие в предчувствии революции, сразу превратили цилиндр в символ свободы и борьбы за независимость. Инкруазль с рисунка К. Верне — монархист, а не республиканец, поэтому у него не модная круглая шляпа, а такой головной убор, который при помощи плотно прилегающих к тулье полей создает совсем другую форму, связанную с униформой учеников военных училищ до 1789 года.

Выявить максимальное количество цилиндров в русской живописи не является целью автора, была поставлена задача отразить основные тенденции бытования цилиндра по форме, цвету и материалу, чтобы обозначить возможные хронологические границы изображения.

Цилиндр в России был общепринятым головным убором только в сочетании с цивильным костюмом. В помещении его всегда снимали, а если портретируемый держит цилиндр в руках, то всегда доннышком вниз, а не вверх, как военный головной убор.

В последнее десятилетие XVIII века цилиндр был своего рода экзотикой и указывал на биографические подробности жизни изображенного — пребывание за границей в качестве студента, с семьей или по службе. С наступлением XIX столетия ситуация изменилась, что связано с внешней политикой Франции. Наполеоновские войны длились с 1799 по 1814 год. Консул, а затем император Наполеон Бонапарт сначала вызывал восторг и восхищение, очень скоро сменившиеся на раздражение и опасения («погубитель» и «спаситель»). Российский император Александр I олицетворял для Европы надежду и защиту от французского нашествия (отсюда и «александровские букеты», вошедшие в моду в 1805 году¹). Во всех европейских столицах ожидали известий о новом вторжении или битве. Достаточно напомнить лишь о некоторых событиях тех лет: битва при Маренго 14 июня 1800 года (в моду вошел цвет «маренго»); Амьенский мирный договор 1802 года с Британией был нарушен Францией уже в мае 1803-го, а Парижский договор между Россией и Францией 1801 года так и не исполнялся по многим статьям, что привело к охлаждению и разрыву в 1804 году франко-русских дипломатических отношений.

Цилиндр в пике треугольной шляпе Наполеона стал дипломатическим головным убором и знаком неприятия власти Бонапарта.

¹ См.: Кирсанова Р. М. Розовая канарейка и драгоценный платок. С. 22.

Высшие военные чины давно перешли на двуугольную шляпу, а светские люди и чиновники «мирных» ведомств начали носить цилиндр. Поэтому можно сказать, что цилиндр оказывается обязательным атрибутом многих портретов первой трети XIX века как статусный, демонстрирующий политическую и культурную ориентацию изображенного.

Однако треугольная шляпа императора не лишена мифологической окраски и в современной культуре. Строго говоря, шляпа императора не была треугольной. Конный портрет Наполеона работы Давида — первый и единственный, что возникает в памяти в связи с треуголкой. Его изображали в венках, без головного убора и в шляпах другой формы. Не случайно большинство русских живописцев, обращавшихся к событиям войны 1812 года (например В.В. Верещагин), изображали совсем другую шляпу, поля которой были сильно вытянуты вперед и назад, затем загнуты так, что заднее поле возвышалось над тульей, а переднее было чуть ниже. Образовавшиеся с боков «уголки» были очень маленького размера. О маленькой шляпе императора пишет Д.В. Давыдов, дважды видевший Наполеона, сумевший разглядеть даже цвет глаз императора. Маленькая шляпа фигурирует у В.А. Жуковского в переводе баллады австрийского поэта и драматурга И.Х. Цедлица «Ночной смотр», увидевшей свет в 1836 году: «В двенадцать часов по ночам / Из гроба встает полководец; / На нем сверх мундира сюртук: / Он с маленькой шляпой и шпагой». Жуковский строго следует за оригинальным текстом: «Er trägt ein kleines Hutchen, / Er trägt ein einfach Kleid, / Und einen kleinen Degen / Tragt er an seiner Seit».

Но гораздо чаще цитируют вольное переложение другой баллады Цедлица — «Корабль призраков» — которое сделал М.Ю. Лермонтов в 1840 году под названием «Воздушный корабль»: «Из гроба тогда император, / Очнувшись является вдруг; / На нем треугольная шляпа / И серый походный сюртук».

Вознесаясь на вершину власти на волне Великой революции, Наполеон строго следил за тем, чтобы Жозефина Богарне и другие члены его семьи ориентировались на принятые в старейших королевских домах Европы моды. Он лично контролировал наряды, которые изготавливались к коронации — из тяжелых шелков и бархата, а не из розовых лепестков и тончайших муслинов.

Среди портретов с цилиндрами есть изображение московского предводителя дворянства, историка и нумизмата Александра Дмитриевича Черткова работы С.К. Зарянка (1857, ГИМ). Это поколенный портрет на фоне сумрачного пейзажа пожилого человека в сюртуке и плаще-крылатке с цилиндром в правой руке доннышком вниз, так что мы можем рассмотреть не только внутренность шляпы, но и изнанку полей цилиндра, обнаружив при этом дефект работы шляпника, тщательно прописанный художником.

При этом следует рассказать о том, как делаются до сих пор цилиндры. Прежде всего нужно получить фетр и создать из него заготовку.



Сергей Зарянка
Портрет Александра Дмитриевича
Черткова, 1857
Холст, масло, 157 × 113
Государственный исторический музей, Москва



Павел Чеботарев
Портрет неизвестного с цилиндром
и тростью в руке. 1849
Холст, масло. 118,0 × 98,5
Государственный исторический музей, Москва

Бобровый пух подвергается мокрому валянию; «колпак» в горячем состоянии натягивается на металлический пресс нужной формы, остывает и затем обрабатывается различными составами. Нужно сделать шляпу влагоустойчивой, жесткой и способной сохранять форму. В старину для этого использовали некоторые токсичные вещества, например препараты ртути. Из-за этого шляпники начинали страдать некоторыми нервными расстройствами — потерей памяти, утратой ориентации в пространстве, которая называлась «mad hatter disease», прекрасно описанной в «Алисе в стране чудес» Л. Кэрролла. В Америке эту болезнь называли по городу Данбери в штате Коннектикут, бывшем центром производства цилиндров, «данберской трясучкой» из-за дрожания рук.

Шляпа такой же формы из шелкового шляпного плюша нуждалась в жестко проклеенном каркасе. Правда, шелковый плюш был менее долговечен. А замысловатые формы (коническая «сахарная голова», расширенная вверх, или высоченная «печная труба», после 1840-х и другие) так быстро выходили из моды, что о них почти забыли. Место соединения полей с тульей закрывается лентой, а изнанка полей максимально точно подгоняется в край. На всех портретах с изображением «внутренности» цилиндра хорошо виден ободок, соприкасающийся с волосами и лбом (обычно из тонкой кожи), и подкладка, скрывающая изнанку. Цилиндры можно было выписывать по мерке, заказывать в шляпной мастерской или покупать в шляпном магазине. Черткову не повезло с шляпником, потому что художник тщательно прописал скверно подогнанные поля цилиндра. Скорее всего, что это не петербургская мастерская прославленного литературой Циммермана, а изделие местного мастера.

Щеголи начала девятнадцатого столетия были вынуждены заказывать новые цилиндры ежемесячно, так как поддерживать их безупречность было довольно сложно и дорого. В помещении цилиндр снимали и ставили куда придется. Особенные сложности были не в частных домах (Уваров поставил свой цилиндр на комод или низкое бюро, покрытое пестрым ковром), а в общественных пространствах, где за чистоту полов никто не мог поручиться, держать же в руках громоздкий головной убор было утомительно и смешно. У Ф. М. Достоевского Свидригайлов «снимает и ставит шляпу на пол» — это означает, что речь идет о цилиндре.

Подобные неудобства потребовали появления «оперной шляпы». Работая над статьей «Механические рукава для прекрасной дамы», собрав множество механических устройств для складывания причесок, шляп, юбок, стягивания корсетов, прочерчивания проборов на головах модников и прочего, я не смогла найти одного — механизма для *chapeau-claque* — дословно «шляпа-хлопок». Французское происхождение названия не вызывало сомнений, а употребление этого названия в форме «клак» у Л. Н. Толстого или шапокляк у В. В. Набокова приостановило поиск, поскольку самые авторитетные французские словари и справочники не давали ответа на этот вопрос. И лишь «Воспоминания» С. Маковского пролили свет на эту проблему. Бесспорное изображение шапокляка есть

в приложении к «Московскому Телеграфу» № 4 за 1829 год, где модный наряд по-русски и французски описан так: «Мужчина. Суконный фрак с бархатным воротником подбитый шелковой материею; башмаки кожаные, покрыты лаком; шляпа — клак».

Строчка из детских воспоминаний Маковского о пребывании в Париже: «Gibus a huit reflets» (Жибюс в восемь отражений), помогла разыскать историю братьев Антуана и Габриэля Жибюс и даже здание, существующее в Париже до сих пор, где размещалась мастерская по изготовлению «оперных шляп». Ни одного изображения со сложным цилиндром в живописи или графике пока не обнаружилось, и носили его



Кристина Робертсон
Портрет Владимира Петровича
Давыдова. 1840
Холст, масло. 130 × 147
Государственный исторический музей, Москва

в помещении подмышкой, как и треугольные шляпы XVIII века, но встретив подобное, исследователь смело может сказать, что это изображение не ранее 1829 года.

Любопытен и «Портрет неизвестного» работы П.И. Чеботарева, датированный 1849 годом, демонстрировавшийся на выставке Исторического музея «Сто и двенадцать стульев» в 2000 году. Авторы каталога указывают, что изображен купец, поскольку Чеботарев чаще всего писал петербургское купечество. В пользу такого предположения говорит и способ крепить часовую цепочку на жилете, а в связи с цилиндром на красной подкладке в руках изображенного можно сказать, что с конца 1830-х годов постепенно менялся обиход, и шляпу и трость к этому времени оставляли в прихожей. В дворцовых жилищах вельмож коренных изменений еще не происходило, а горожане разного достатка планировали или обустроивали свое жилье новыми типами вешалок и подставками для шляп и обуви.



Федор Тулов
Портрет могилевского губернатора
Ивана Васильевича Маркова. 1837–1855
Холст, масло. 94 × 79,8
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Патент на изобретение дагеротипа был получен в 1839 году и сразу же появился цилиндр «дагер» в честь создателя Луи Дагера. Английская художница Кристина Робертсон написала портрет в полный рост молодого мужчины в рейт-фраке и с новомодным цилиндром «дагер» в руке. Этот портрет В. П. Давыдова (ГИМ) датирован 1840 годом.

По ряду причин вниманию читателей предлагаются прежде всего хорошо изученные работы разных художников. Модные журнальные иллюстрации с 1810-х годов обычно датированы, а сопоставление с живописным изображением позволяет судить о точности интерпретации и соотносить затем с неопознанными изображениями. Это важно прежде всего потому, что достаточно часто встречаются изображения, написанные после смерти родственника заказчика — жены, мужа, детей. В качестве источника художнику предлагается миниатюра, ранее написанный портрет, и тогда в силу особенностей человеческого восприятия «схватываются» черты, но подробности и мелкие детали либо сознательно, либо бессознательно подчиняются новым статусным правилам, новой моде.

Примечателен портрет могилевского губернатора И. В. Маркова работы Ф. А. Тулова (Эрмитаж). Губернатор изображен на нейтральном фоне (облачное небо) с горделивой осанкой и взглядом сверху вниз на зрителя и художника. Складывается впечатление, что фон выбран художником



Орест Кипренский
Портрет Сергея Семеновича
Уварова. 1815–1816.
Холст, масло. 117,3 × 90,8.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Франц Крюгер
Портрет светлейшего князя Льва
Петровича Витгенштейна. 1836
Холст, масло. 39,2 × 29,2.
Собрание Татьяны и Сергея Подстанских,
Москва

только для того, чтобы надеть на Маркова цилиндр, скрывающий возрастные изменения важной персоны. Картина датирована 1837–1838 (?) годами. И это тот случай, когда ориентироваться можно на шелковый блеск хорошо турованного (многократно расчесанного) цилиндра. Блеск фетра оказывается достаточным для разговора о конце 1830-х годов (хотя вынуждена повторить, что сорт ткани определить невозможно). Цилиндр чуть расширяется и снабжен узкими полями. Здесь же стоит сказать о том, что цилиндр делал человека выше ростом, стимулировал желание прямо держаться, словом, все то, что в народе называлось осанистостью.

Цилиндр на портрете Карла Ивановича Альбрехта работы О.А. Кипренского (1827, ГРМ), поставленный на землю доньшком, лишен какого-либо блеска, как и на портрете С.С. Уварова кисти Кипренского же (1816, ГТГ), в отличие от цилиндра Л.П. Витгенштейна на портрете Ф. Крюгера (собрание Т. и С. Подстаницких, Москва).

В графике 1840–1850-х годов достаточно много персонажей в цилиндрах и зафиксирована мода тех лет. Обычно это сатирические жанровые сцены. Р.К. Жуковский, живописец, рисовальщик и литограф, создал серию «Сцены петербургской уличной жизни» (1842), а одна из них — «Театральная касса» — показывает разношерстную публику, желающую приобрести билеты на балетный спектакль. Это ясно из подписи: «Сегодня талионова (так! — Р.К.). Знатная пьеса. Стоит посмотреть». Мария Тальони в 1842 году как раз продолжала свои гастрели в России. «Чистая» публика в очень высоких цилиндрах толчется среди извозчиков с бирками на спине и ремесленников в шапках-мурmolках. Высота цилиндров увеличивалась вплоть до 1860-х годов.



Рудольф Жуковский
Театральная касса
Раскрашенная литография. 24,2 × 34,7 (16,8 × 22,2)

По мере появления специализированных журналов для женщин литературных изданий с отделом моды становится меньше. Одним из немногих журналов, поддерживающих коммерческий интерес введением раздела моды, был «Современник», издаваемый с 1847 по 1866 год Н.А. Некрасовым и И.И. Панаевым, причем последний сам вел этот раздел вместе со своей женой. Напомню, что А.С. Пушкин в переписке с П.А. Вяземским дважды высказался о нежелании поддерживать внимание публики разделом моды в созданном им в 1836 году «Современнике». Огромная по размеру картина Г.Г. Чернецова, известная как «Парад на Царицыном лугу» (1837, ГРМ), включает в себя множество



Григорий Чернецов
Николай Иванович Гнедич, Василий
Андреевич Жуковский, Александр
Сергеевич Пушкин, Иван Андреевич
Крылов. 1836
С собственного оригинала 1832 года
Литография. 34,7 × 25,0 (12,7 × 18,3)



Александр Мейсов.
Карнавал в Риме. 1839.
Холст, масло. 280х34.
Государственный Русский музей.
Санкт-Петербург.

реальных персонажей, включенных в композицию по спискам различных ведомств и утвержденных императором. Представлено множество мужчин, чей головной убор, указывающий на их социальный статус, — именно цилиндр среди двугольных шляп, киверов, дамских шляпок и национальных шапок. Соблазн пересчитать всех «цилиндро-обладателей» велик, но статистика не даст ответа на вопрос о том, с какой даты шелковый блеск головного убора будет надежной хронологической границей. Приходится исходить из истории производства, появления новых технологий и инструментов для изготовления таких головных уборов, и оказывается, что ответ нужно искать за пределами картины не только в мемуарных свидетельствах или документах, а в истории производства. Довести до устойчивого блеска можно было только цилиндр из высококачественного бобрового фетра, и работа над ним с подавляющим применением ручного труда занимала не менее шести недель при высоком уровне разделения труда на различных этапах производства.

В 1836 году Г.Г. Чернецов создал литографию, представляющую собой фрагмент его картины, — Н.И. Гнедич, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, И.А. Крылов (композиция слегка изменена). Этот лист позволяет рассмотреть все детали, малозаметные на живописном полотне. Это и старомодный фрак А.С. Пушкина, различающиеся кроєм и отделками сюртуки В.А. Жуковского и И.А. Крылова или шинель Н.И. Гнедича. Столь же отличимы по форме цилиндры, но их характерный блеск усилен по отношению к живописному оригиналу. Кастор, даже «надеванный», был малодоступен широкой публике. Понятно, что введение блеска было потребностью художников разнообразить живописную поверхность, создать ощущение объема. Из-за чисто живописных задач в 1820-е и 1830-е годы русоволосые и даже блондины превращались в брюнетов. Не так часто удастся сравнить портрет работы профессионального художника с любительскими акварелями того же временного периода с изображением той же персоны, но очевидно, что некоторое отступление от реального облика вполне устраивало заказчиков, оставлявших свое изображение потомкам в стилистике современного им модного направления. Так, О.А. Кипренский и В.А. Тропинин затемнили волосы поэту Пушкину (согласно мемуарным свидетельствам он был русоволосым).

К концу 1830-х годов в российский обиход вторглись английские модные новинки — светлые, чаще всего серые цилиндры, которые предназначались сначала только как дневной головной убор, а позднее для венчаний (свадебный) или для верховой езды. «Массовость» цилиндра привела к некоторой демократизации этого головного убора, и блестящий после ту-кования кастор или более дешевый мелузин (заячий пух) получили в великосветском быту равные права. Художник-любитель Александр Петрович Мясоедов, находившийся в Италии во время заграничного путешествия цесаревича Александра в 1838–1839 годах, по заказу наследника престола написал «Карнавал в Риме» (1839, ГРМ). Цесаревич и сопровождающие его лица изображены на балконе наблюдающими за красочным действием

внизу. Все пятнадцать фигур в цилиндрах, в том числе и наследник, и блузах, которые предпочитали носить художники. Князь А.И. Барятинский, дипломат И.М. Толстой и дворянин С.А. Юрьевич изображены в светлых головных уборах, лишенных блеска, даже черный цилиндр наследника не переливается на солнце, хотя его доктор И.В. Енохин, бывший семинарист, стоит в сверкающей круглой шляпе на одной «линии освещенности». Как правило, путешествующие в образовательных целях члены императорской семьи соблюдали инкогнито специальным именем, а в этом случае и внешним обликом. Цесаревич Александр до своей европейской поездки путешествовал по России в сопровождении художника В.Е. Раева и, судя по его



Карл Брюллов
Портрет Александры Федоровны, жены Николая I,
с дочерью Марией Николаевной на прогулке верхом
в Петергофском парке. Эскиз неосуществленного
портрета. 1837
Холст, масло. 89 × 70,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

к нему отношению (он купил у него картину за сумму, необходимую для выкупа художника из крепостного рабства), вникал во все обстоятельства жизни своих сотоварищей по поездке. Его желание, чтобы группа казалась публике художниками, изучающими памятники старины, характеризует личность будущего Освободителя.

Социальный статус уже определялся не только конкретным предметом, а соответствием вещи ситуации, и для этого головных уборов, особых фраков и особых сюртуков должно быть много, что само по себе говорит о возможностях и социальной значимости человека. К этому времени окончательно сформировалось представление о том, что важно не только то что ты носишь, а как носишь. В каждой социальной страте появились свои законодатели моды и стиля, далекие от идеалов близких к придворным кругам людей. Начинается изготовление готовой одежды, «гуртовой», как называл ее А.И. Герцен.

К 1840-м годам цилиндр стал обыденностью, обременяющей своих обладателей громоздкостью и сложностью ухода. Дамские цилиндры стали обязательной принадлежностью «амазонки» — платья для верховой езды. Хорошо известен портрет императрицы Александры Федоровны с дочерью Марией Николаевной на прогулке верхом в Петергофском парке работы Карла Брюллова (1837, ГРМ). Таинственный блеск шляп остался в эпохе романтизма.

В заключение рассказа о цилиндрах, хочется напомнить коллегам, что с 1802 года этот головной убор не выходил из моды, менялась лишь его знаковая роль в идейно-политическом и социальном контексте. Сначала это была элитарная деталь костюма, распространившаяся первоначально в аристократической среде, а затем цилиндр становится признаком состоятельного или желающего казаться таковым человека.

Кипящая шляпа-котелок

Это очень жесткий головной убор с куполообразной (сферической) тульей. Некоторые неудобства, связанные с ношением цилиндра, заставили наездников искать иную форму шляпы. Цилиндр цеплялся за деревья при пеших и конных прогулках, довольно легко слетал с головы при неосторожном движении (вспомним павловский приказ сбивать круглые французские шляпы палкой). Наиболее достоверные сведения



Котелок
Иллюстрация из журнала
«Modes de Paris», 1839

о происхождении нового головного убора связаны со старейшей шляпной компанией «Lack and Co», существующей в Лондоне с 1676 года по адресу Сент-Джеймс стрит, № 6 до сего дня. Для исполнения заказа потребовался фетр с особыми свойствами, и владельцы обратились к своим поставщикам, братьям Томасу и Уильяму Боулерам, давшим свое имя новой шляпе (*bowler*). Заказчиком принято считать Эдварда Кука, младшего сына первого графа Лестера. Эдвард был капитаном шотландских стрелков и хорошо понимал значение удобного головного убора в лесистой местности. В 1847 году, по приезде в Лондон, начинается его политическая карьера, и он становится членом парламента от партии вигов, получив возможность менять экипировку стрелков и егерского полка. В 1849 году он заказал партию жестких фетровых шляп, на изготовление которых из-за исходного материала потребовалось время. Скорее всего, разночтение в датах — 1849 или 1850 год — связано именно с этим. Рассказывают, что молодой человек опробовал достоинства шляпы попрыгав на ней — котелок выдержал испытание и в 1860-х годах получил широкое распространение не только в Англии, но и во всем мире. Некоторая путаница в авторстве, прослеживаемая в литературе, возникает из-за того, что графа Лестера звали Томас Уильям, как Томаса и Уильяма Боулера. В русском языке название шляпы практически калька с английского, а по-французски такая форма называется «шляпа-дыня». Следует только добавить, что котелок для верховой езды начали носить незамужние девицы и некоторое подобие такого головного убора у наездниц сохранилось до наших дней.

Хотя котелок выходит за хронологические рамки предлагаемой работы, сведения о нем помогут сразу ограничить временные рамки жанровых картин, потому что на портретах котелки появляются еще позднее.

Платье
госпожи
Тюфякиной





Княгиня Екатерина Осиповна Тюфякина, урожденная Хорват, племянница графа Зубова и фрейлина с 1795 года, умерла после бала, простудившись в легчайшем модном платье, возможно, в том самом, в котором запечатлела ее Виже-Лебрен на портрете 1802 года¹. Эта юная дама единственная, пожалуй, из многих жертв *нагой* моды, упомянута мемуаристами, что и позволило назвать эту главу ее именем.

Публикаций о неразумности моды на рубеже XVIII–XIX веков было достаточно много². Итог подвел А.И. Герцен, писавший что «Париж с бесчувствием хирурга целое столетие под пыткой русского мороза рядит наших дам, как мраморных статуй, в газ и блонды, отчего наши барыни гибнут тысячами, как осенние мухи; а наблюдательный Париж по числу безвременных могил определяет количество первоклассных дур в России»³.

У мемуаристов той эпохи тоже можно найти подобные рассуждения: «При несчастном Людовике XVI, когда философизм и американская война заставили мечтать о свободе, Франция от свободной соседки своей Англии перенесла к себе фрак, панталоны и круглые шляпы; между женщинами появились шпенцеры. Вспыхнула революция, престол и церковь пошатнулись и рухнули, все прежние власти испровергнуты, сама мода некоторое время потеряла свое могущество, ничего не умела изобретать, кроме красных колпаков и бесштанства, и террористы в одежде должны были придерживаться старины, причисываться и пудриться. ... Что касается до женщин, то все они хотели казаться древними статуями, с пьедестала сошедшими: которая оделась Корнелией, которая Аспазией. Итак, французы одеваются, как думают; но зачем же другим нациям, особливо нашей отдаленной России, не понимая значения их нарядов, бессмысленно подражать им, носить на себе их бредни и, так сказать, их ливрею? Как бы то ни было, но костюмы, коих память одно влияние сохранило на берегах Египетского моря и Тибра, возобновлены на Сене и переняты на Неве... Не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно обхватывали гибкий

¹ Виже-Лебрен поспешила покинуть Россию с изображением Павла, поэтому остался неясным где именно был закончен этот портрет. Муж Екатерины Осиповны, князь Петр Иванович, долгое время ждал свою супругу, получил разрешение от императора Александра I бывать в Париже, с 1801-го покончил там окончательно и там же умер в 1803 году.

² Например: Страхов Н. Переписка моды содержащая письма безруких Мод, размышления неодушевленных нарядов, бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старомодных манж, кутаний, алофиров, телогреей и пр. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни, и различные смущения и выкладки модного века. М., 1798; Шербиатов М. О поведении нравов в России. Начаточная в Вольной русской типографии в 1808.

³ Герцен А.И. Состояние русского общества // Герцен А.И. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 2. М., 1953. С. 420.

стан и верно обрисовывали прелестные формы; поистине казалось, что легкокрылые Психеи порхают на паркете»¹.

Необычную легкость зимних нарядов русских дам отметил и писатель А. Ф. Вельтман: «Они нарядились в зимние одежды: в прозрачный и блестящий шелк; заботливо укутали шею шарфами из газ-марабу и газ-риса; атлас и газ-иллюзион, густо опушенные блондами»².

Мужчины отказались от античных одеяний с наступлением первых осенних холодов, а дамы начали кутаться в шали и носить спенсеры — коротенькие курточки с длинными рукавами, которые Вигель называет шпенцерами. Авторство этого нового покроя связывают с именем лорда Спенсера, виконта Альтропского и графа³.

У моды, восходящей к благородной античности, было не менее трех источников, стимулировавших ее рождение. Это и мраморные изваяния, так высоко ценившиеся в европейских коллекциях уже в XVI столетии; английский стиль второй половины XVIII века, предпочитавший, особенно в детской одежде, простые светлые платья без излишеств, то есть без каркасов и избытка отделок; французский театр в лице Франсуа Тальма, показавший публике истинных героев древности в костюмах, сочиненных его другом Ж. Л. Давидом.

Об античности знали только то, что можно было увидеть в музеях, и воспроизводили наряды той эпохи весьма приблизительно, не различая римских туник и греческих хитонов. Не случайно именно в девятнадцатом столетии в гимназической среде закрепилось выражение «древнеримские греки», ведь мы до сих пор не знаем, какую форму имела тога, которая достаточно часто встречается в кинематографе и на театральной сцене — овал или прямоугольник. Но сохранились названия отдельных деталей, как диплодион женского греческого хитона или синус сенаторской тоги в Древнем Риме.

Распространению новых идей истинной красоты способствовали публикации Ж. Ж. Руссо: «Известно, что легкость одежды, не стеснявшей тела, много содействовала сохранению у обоих полов тех прекрасных пропорций, которые мы видим в древних статуях. Женщины их не знали употребления тех остовов из китового уса, посредством которых наши женщины скорее обезображивают свою талию, чем намекают ее»⁴. Руссо достаточно много времени провел в Англии и мог наблюдать очевидную пользу здоровью от одежды, уподобленной простотой кроя и незамысловатостью отделки древним образцам, восходящим к античности.

Этот пассаж потребовался, чтобы обратить внимание на то, что идеи новой красоты, созданной и облеченной новой одеждой, зрели в европейской культуре второй половины XVIII постепенно, так что не только

археологические находки в Геркулануме и Помпеях, открытых в XVIII столетии, основательный труд Винкельмана «История искусства древности», будоражили воображение и способствовали появлению новой моды. Принято думать, что точкой отсчета для появления в европейском костюме античных мотивов была Великая французская революция. Точнее было бы сказать, что античная мода получила широкое распространение сначала как изысканная простота (не понятая приворными), а затем наступил период уподобления прекрасной древности.

Каждая эпоха осваивала классическую культуру с позиций собственного ей исторического и культурного опыта. Тогдашнее состояние антропологии, этнографии и археологии не позволяло усомниться в том, что по улицам древних городов ходили «белоамфорные» и «златокудрые» боги и богини. Представления, рожденные пластическими искусствами, поддерживались литературными образами (златокудрыми Фебами древнегреческой поэзии). Античность ассоциировалась только



Неизвестный художник
Портрет неизвестной. 1824
Бумага, акварель. 27,2 × 23 (овал)
Собрание А. Л. Кусаккина, Москва

¹ Вигель Ф. Ф. Записки. С. 123–124. Там же имеется авторское примечание: «Многие сделались тогда жертвами несогласия климата с одеждой. Между прочим прелестная княгиня Тюфякина погибла в цвете лет и красоты».

² Вельтман А. Ф. Сердце и дума. Ч. II. т. 2. М., 1838.

³ Принято считать, что лорд, длинные фалды фрака которого загорелись от огня в камине, оторвал их и поспорил с другими клубными завсегдатями, что спонтанно созданный им наряд войдет во всеобщую моду. Действительно, судя по модной графике, мужчины носили спенсер не менее пяти лет, а женщины сохраняли его в своем гардеробе до той поры, пока талии их платьев не опустились на естественное место. Подробнее см.: Карсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. С. 259.

⁴ Руссо Ж. Ж. Педагогические сочинения. М., 1981. С. 444–445.

с белым цветом. Именно он позволял ощущать себя античным героем. Это позволило сказать о моде того времени: «Если бы не мундиры и фраки, то на балы можно было бы тогда глядеть, как на древние барельефы и этрусские вазы»¹!

За семь лет, проведенных в России, Виже-Лебрен написала множество портретов представителей русской знати. Среди персон, чьи портреты она написала, была и княгиня Тюфякина. В своих воспоминаниях художница подробно описывает портрет, о судьбе которого до недавнего времени ничего не было известно.

Художница (диктовавшая свои воспоминания) сообщает: «Более всех других внимание мое обратила на себя одна молодая особа, которая в скором времени вышла за князя Тюфякина. На тонких и правильных чертах ее лица сохранялось глубоко меланхолическое выражение. После свадьбы я начала писать ее портрет, но в Москве успела закончить только голову и для завершения взяла его с собой в Санкт-Петербург, куда не замедлила прийти весть о смерти сей прелестной особы, которая едва достигла семнадцатилетнего возраста. Я написала ее в виде Ириды, окутанной волнистой пеленою и сидящей на облаке». И там же имеется авторское примечание: «Сей портрет принадлежит мужу ее, князю Тюфякину, который привез его с собой во Францию»².



Мария Луиза Элизабет Виже-Лебрен
Портрет княгини Екатерины
Осиповны Тюфякиной. 1802
Холст, масло. 87,9 × 71,8
Музей Чи Мэй, Тайбэй

¹ Виже-Лебрен. Записки. Т. 1.
С. 123.

² Воспоминания г-жи Виже-Лебрен. С. 108. Долго пришлось искать детально описанный художницей портрет, но сейчас место его нахождения известно. Стоит надеяться, что будет осуществлена более тщательная научная реставрация.

Художница встретила Тюфякину на балу в доме военного губернатора Москвы графа И. П. Салтыкова в конце 1800 года, поскольку Виже-Лебрен отправилась из Санкт-Петербурга в древнюю столицу 15 октября 1800 года. Екатерине Осиповне Тюфякиной в то время было уже 23 года. И так как ее девичьей фамилии художница не упоминает, то вероятнее всего замужество меланхолической красавицы было уже свершившимся фактом. А коль скоро год смерти нам известен, то речь может идти о 25 годах ее жизни. Для той эпохи это не самый юный возраст, но смерть явно преждевременная.

Князь Петр Иванович Тюфякин с разрешения поначалу Александра I, а потом и Николая I (то есть его не отзывали, как часто случалось в то время) жил в Париже, а с 1821 года окончательно поселился там и был настолько известен «на поприще светских удовольствий, что удостоился прозвища „наш дон Жуан с Бульвара“»¹! Князь Тюфякин мог быть владельцем портрета с конца 1801 по 1845 год, а так как он не оставил потомства, то его род, восходящий к Рюриковичам, пресекался вместе с ним, и судьба его парижского имущества в деталях пока не известна. Возможно, что мода на такие портреты или на творчество Виже-Лебрен прошла к середине XIX века, ясно только, что картина хранилась небрежно и скиталась по миру вплоть до ее появления в Нью-Йорке



Зал Музея Чи Мэй с портретом
княгини Тюфякиной

¹ Мальчиш В. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М., 2013.
С. 872.

на аукционе Сотбис в июне 2010 года. Холст подписан и датирован, авторство подтверждено, а изображение соответствует описанию, сделанному художницей. Молодая женщина изображена сидящей на облаке. Над ней в виде арки вздымается уподобленный семицветной радуге шарф (то, что портретистка называет пеленой). Портрет был приобретен Музеем Чи Мэй в Тайбэе (Тайвань). Любопытно, что оригинал портрета Т. В. Юсуповой (1797), также кисти Виже-Лебрен, находится ныне в Музее Фуджи в Токио, а в Архангельском — копия работы Г. Кадунова (1869).

Известно, что Виже-Лебрен сама придумывала платья для своих заказчиц. Она не только об этом сообщала на страницах своих воспоминаний, но именно так ее воспринимали, судя по мемуарным свидетельствам, в России: «Известная мадам Лебрен недавно только приехала в Петербург, ее платья и картины произвели переворот в модах; утвердился вкус к античному»¹. По свидетельству самой художницы, она



Мария Луиза Элизабет Виже-Лебрен
Мария-Антуанетта. После 1783
Холст, масло. 93 × 73
Национальная галерея искусства, Вашингтон

¹ Головина В. Н. Мемуары.
С. 149–150.

въехала в Санкт-Петербург 23 июля 1795 года. Сопротивление революционному костюму, которое оказывали новой парижской моде все европейские монархии, было сломлено, но нельзя забывать, что почва для интереса к античности была подготовлена развитием европейской культуры и гуманитарной науки.

Еще в 1783 году в Парижском салоне разыгрался скандал, вызванный экспонированием портрета Марии-Антуанетты в простом белом платьице-рубашке (*la chemise*) с цветком в руке работы Виже-Лебрен. Придворные были возмущены неподобающим нарядом королевы, и художница быстро переписала портрет, сохранив не только постановку фигуры, выражение лица, но и позу руки, сжимающей цветок, а первый вариант портрета еще пять лет назад находился в частном собрании в Германии. В том же 1783 году Виже-Лебрен написала портрет Нозль Катрин Верле, по первому мужу Гран. Впоследствии эта дама вышла замуж за Талейрана, и копия ее портрета находится в бывшем замке Талейрана в Балансе!



Неизвестный художник XVIII века
Портрет фрейлины Екатерины
Ивановны Нелидовой. Не позднее 1796
Холст, масло. 79 × 64
Государственный музей-заповедник
«Царское Село»

¹ Waresquiel E. de.
Talleyrand, le prince immobile.
Paris, 2003. P. 662.

Приближение к античному идеалу до 1789 года не было столь решительным. Можно сказать, что уменьшился объем дамских нарядов, чуть приподнялась талия, упростились отделки (цветы и ленты, вместо многих метров кружев и драгоценностей). Округлость и некоторая пышность фигуры достигались прикалыванием или пристегиванием подушечек-толщинок. Прически упростились, лишились садово-парковых композиций или охотничьих сцен, но сохранили пудру — завитые и приподнятые (вероятно тупированием — «начес» на современном языке) волосы свободно падали на плечи. Молодые дамы стягивали их лентой, а пожилые надевали чепцы. После 14 июля 1789 года (взятия Бастилии) Людовика XVI пришлось прикрепить к шляпе трехцветную кокарду. Появление на улицах Парижа истинных римлян или греков связано прежде всего с театром и личностью Франсуа Тальма, чья энергия и увлеченность визуализировали идеи благородной древности, а дамы приняли на себя всю тяжесть несоответствия моды и климата.



Андрей Мартынов
Вид на балкун, Зеркальную площадку и часть
Камеронной галереи в Царском Селе. 1812-1817
Бумага, акварель. 46×37
Государственный исторический музей, Москва

«Ту реформу костюма, которую я начал в „Карле IX“ (где мои предшественники изобразили бы его в пудренном парике и с пестрыми бантиками на атласном камзоле), я решил продолжить и в античной трагедии.

С этой целью я усиленно занимался изучением античных статуй и рисунков и получил отчетливое представление о покрое одежды древних, как если бы сам был портным.

Поэтому я велел шить тогу, научился драпироваться и носить ее, словно какой-то римский сенатор или консул.

И вот я спустился на сцену, одетый как настоящий римлянин: задрапированный в тогу, обутый в настоящие античные котурны, с обнаженными руками и ногами.

Первой, кого я встретил, была мадмуазель Конта. Она с трудом меня узнала, а едва признав, разразилась ироническим смехом.

— Ах!.. Идите сюда, — воскликнула она, — Тальма выглядит, как настоящая античная статуя!

Для меня это была самая лучшая похвала!»¹

Исследователь французского театра А. Дейч описывает это событие несколько иначе:

«Когда Тальма поручили сыграть в „Бруте“ Вольтера незначительную роль Прокула, молодой актер решил показать римлянина возможно естественнее и проще... Тальма надел полотняную тогу, сшитую по античному образцу: обнаженные руки и ноги, римская обувь, отсутствие пудренного парика — все это выглядело необычно. Луиза Конта², всплеснув руками, воскликнула:

— Как он смешон! Ведь он выглядит как античная статуя.

Лучшей похвалы Тальма не мог ожидать. Вместо ответа он показал товарищам набросок костюма, сделанный для него Луи Давидом»³.

Тальма оказал влияние на бытовой костюм не менее сильно, чем на театральный. Мода конца XVIII — начала XIX века находилась под воздействием античных влияний, интерпретированных прежде всего в театре. Но костюм всегда является ансамблем, включающим не только одежду, но и обувь, прически, украшения и все другие дополнения (веера, шали, сумочки, когда узкие платья лишились карманов, или муфты)⁴.

Теперь следует объяснить роль трилогии Пьера Огюстена Бомарше в появлении нового костюма, вернее о воздействии сценического

¹ Тальма Ф. Ж. Мемуары. С. 135–136.
В Национальном архиве хранится расписка Тальма в том, «что он взял из Музея искусств античный слепок обутой ноги для изучения фактуры обуви и обязуется вернуть его на следующий день» (Там же. С. 343). Актер дружил и советовался с Ж. Л. Давидом, автором костюмов для административных должностей в республиканском правительстве и автором многих женских портретов в античных нарядах. Суть античных драпировок Тальма понял вполне, а его сотоварищи оспаривали это не всегда — одному из актеров мешало отсутствие карманов в тоге, и он просил пришить если не три, то хотя бы один карман, чтобы вынимать из него аксессуары, с которыми привык работать на сцене прежде. Это можно сравнить с итерой московской знаменитости П. С. Мочалова, о манере которого вынимать из кармана носовой платок обязательно писали тогдашние критики. Правда, небрежение русского актера к сценическому костюму также было ими замечено.

² Луиза Конта в 1784 году с огромным успехом выступила в роли Сюзанны в «Женитьбе Фигаро». Будучи rivalistкой, она выступила в защиту Тальма при попытке обвинить его в прессе в предательстве по отношению к товарищам по труппе.

³ Дейч А. И. Красные и черные. Актеры в эпоху французской революции. С. 39.

⁴ О прическе à la Titus, в которой Тальма появился, исполняя роль Тита в вольтеровском «Бруте», подробнее см. в предыдущей главе.

костюма на зрителей. Интерес к творчеству Бомарше в России был велик (узнав о появлении второй комедии, Екатерина II захотела немедленно прочитать новую пьесу). Сначала появился «Сивильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (1775)¹ на сюжет которого написана опера Дж. Россини (1816); затем «Безумный день, или Женитьба



Жан-Этьенн Ляотар
Шоколадница. 1744–1745
Пергамент, пастель. 82,5 × 52,5
Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

¹ 15 (26) сентября 1782 года в Зимнем дворце в Петербурге состоялась премьера оперы Джованни Паизиелло «Сивильский цирюльник» по пьесе Бомарше. Композитор работал в России около десяти лет с большим успехом; известен его портрет работы Вилле-Лебрен (1791).

Фигаро» (1784) — оперу на этот сюжет создал В. А. Моцарт (1786) и, наконец, «Виноватая мать, или Новый Тартюф» (1792) — редко ставящаяся мелодрама. Во всех пьесах действуют одни и те же персонажи, что часто приводит к путанице у неискушенного читателя.

Премьера «Женитьбы Фигаро» состоялась в Королевском театре только 27 апреля 1784 года после энергичных усилий автора, предпринятых, чтобы отменить цензурный запрет на пьесу, — он действовал через приближенных к Марии-Антуанетте, она и помогла ему сломить сопротивление Людовика XVI. Сразу же с подмостков сошли фигаро (коротенькая курточка), сохранившаяся в моде с того времени в качестве дамской и детской одежды до наших дней, а также корсаж Сюзанна, особенностью которого была кокетливая косынка фишю, соблазнительно прикрывавшая вырез платья¹.

В музее-заповеднике «Царское Село» хранится портрет Е. И. Нелидовой работы неизвестного художника XVIII века, который датируется расплывчато — не позднее 1796 года. Портрет вызывает много вопросов. Екатерина Ивановна Нелидова известна буквально всем по портрету Д. Г. Левицкого из его серии «Смолянки», исполненной в 1773 году. Прежде всего в глаза бросается фрейлинский шифр с «Е» — екатерининский — на голубом банте. Биография Нелидовой, фаворитки Павла I, уважаемой его вдовой и сыновьями, прекрасно известна. Она действительно была фрейлиной, но обеих жен Павла Петровича — Натальи Алексеевны и Марии Федоровны. Екатерининский шифр был ею получен по окончании Смольного института с золотой медалью «второй величины». Такой шифр крепился к белому банту с двумя золотыми полосками². Прическа Нелидовой из Царского Села устроена в стиле первой половины 1780-х годов, как и платье с фижмами, и лиф со шнипом (мыс, спускающийся с лифа на юбку). Однако ее статусу при дворе не соответствуют екатерининский вензель и косынка, которую никак нельзя назвать фишю (она из более плотной ткани и использована иначе — не заправлена в вырез, а крепится при помощи цветка и вензеля вместо броши). К сожалению, в каталоге выставки «За любовь и Отечество. Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII — начала XX века», которая проходила в ГИМ в 2004 году, не сообщается история бытования этого портрета, как и акварели А. Мартынова «Вид на пандус, Зеркальную площадку и часть Камероновой галереи в Царском Селе», запечатлевшей дам в платьях-рубашках с высокой талией под грудью и шляпках-капотах того же времени, что и платье. Иллюстрации к «Танцевальному училищу, заключающему в себе правила и основания сего искусства к пользе обою пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки»

¹ Фишю — от французского *fishu*. Подробнее см.: Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. С. 114–116. Там же цитируется «Модный магазин» за 1863 год (№ 3. С. 37), где приводится сообщение о появлении косынки для дамских нарядов «Мария-Антуанетта» — средство для изощренного кокетства. См. также: Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. С. 99–100, где цитируется пьеса А. С. Грибоедова «Молодые супруги», герой которой говорит: «Старательный убор: А принуждения не замечает взор: Платочек на груди, как ветерок, навевая» (1815).

² Все сведения о Е. И. Нелидовой, в том числе и об екатерининском шифре выпускниц приводятся по: Дмитрий Левицкий. «Смолянки» и новые открытия / Авт. ст. и каталога Г. Голдовский. С. Римская-Корсакова, О. Кленова, А. Абдукумов и Ю. Епатко. СПб., 2010. С. 40.

представляют собой именно тот античный костюм, который сошел со сцены в повседневную жизнь, но нарочито укороченный, чтобы можно было рассмотреть положение ног. Книга вышла в 1794 году.

Разновидностью фишю была другая косынка, канзу, с более длинными концами, перекрещивавшимися на груди и завязывавшимися сзади. Примером могут служить «Шоколадница» швейцарского художника Ж.Э. Лиотара (1745, Картинная галерея старых мастеров, Дрезден) и «Дама в голубом» (портрет Е.М. Мартыновой) К.А. Сомова (1900, ГТГ). Концы фишю заправлялись спереди и сзади в вырез платья, придавая пышность груди, просвечивающей через тончайшую ткань.

Спектакль по пьесе Бомарше прошел 68 раз с неизменным аншлагом и колоссальным успехом Луизы Конта в роли Сюзанны¹. И это явно способствовало успеху сценических нарядов у публики. Театр был единственным средством действительно массовой коммуникации. Эпоха умела ценить грациозность и пластику, которую можно было увидеть воочию на сцене и непросто представить по рисунку из модного журнала и даже по нарядной кукле в модном платье. Образ Луизы Конта в роли Сюзанны запечатлен в гравюре 1784 года и позволяет рассмотреть все подробности наряда. Есть и карикатура, хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже, на которой из ящика выскакивает в виде куклы-пандоры сама Мария-Антуанетта.

Итак, более простые по крою и отделке наряды сменили жесткие на каркасах платья. Дамы обрели некоторую свободу тела, ощутимую в сравнении с модой 1770-х и начала 1780-х годов. Невероятные сооружения на голове сначала обрели особый механизм, позволяющий их



Жан Антуан Жиру.
Урок игры на арфе. 1791
Холст, масло, 246 × 185
Художественный музей, Даллас



на с. 177: Жак Франсуа Ролан (?)
Портрет княжны Екатерины Васильевны
Долгорукой. 1803–1804
Холст, масло, 72,5 × 60 см
Государственный исторический музей, Москва

¹ Известно, что до представления «Женитьбы» на официальной сцене состоялся домашний спектакль, где роль Розины (графини) сыграла сама королева; по ходу пьесы она должна была переодеться в костюм Сюзанны. Подробнее всего этот эпизод из жизни королевы описал Стефан Цвейг, автор многих романизированных биографий, в том числе Марии-Антуанетты (1932). Вера в доказательность изложенных писателем фактов была так велика (и не без оснований), что в кино и театре до сих пор сцена казни его будущей героини — Марии Стюарт (1935) — ставится именно так, как в романе — в ярко красном платье.

складывать, а потом и совсем исчезли. Сохранилась лишь пудра, завивка, а для особых случаев — перья и цветы¹.

Художник Жан Антуан Жиру запечатлел урок игры на арфе, который дает мадам Жанлис своей воспитаннице Аделаиде Орлеанской, дочери Филиппа Орлеанского (Эгалите), наставницей детей которого



¹ Этот временной период был невероятно насыщен событиями, влиявшими на политику, искусство, повседневную жизнь. Тут и письма Марии Терезии, пытавшейся удержать Марию-Антуанетту от невероятных трат на парикмахеров, модисток, ювелиров, садовников, декораторов — смерть матери в 1780 году вряд ли прошла бесследно для французской королевы; и проблемы, связанные с династическими браками. Например, Филиппу Орлеанскому (Эгалите), правнуку регента Людовика XIV, не позволили вступить в брак с дочерью правящего короля, чтобы не дать повода испанским Бурбонам претендовать на

французский трон и т.д. Отношение к Марии Антуанетте (австриячке) изначально было недоброжелательным из-за войны за австрийское наследство, а будущая королева Франции не сумела заставить себя существовать как важная в мировой истории персоне, а жила как взыскательная, всемогущая, но обделенная чувствами хорошенькая женщина (ей было всего четырнадцать лет, когда она вышла замуж за шестнадцатилетнего наследника престола). И во всем этом возникает костюм — церемониальный, повседневный, театральный. Своё свадебное платье Мария-Антуанетта отдала в театральный гардероб. Реформатору

театрального костюма Франсуа Тальма не пожелали отдать его собственные костюмы при разделе труппы, и история их извлечения из под стражи тоже весьма интересна. Выстроить непрерывную линию смены форм по произведенным живописи весьма затруднительно — пробелы значительны, а живописные произведения оказываются разнесенными далеко друг от друга в пространстве. История с обретением портрета Тюфякиной, на самом деле, непорочна. Но все же...

она была (именно тогда она и начала свою литературную деятельность, вылившуюся в 90 томов весьма популярных в Европе романов)! Изображены три женские фигуры разного возраста: Аделаида, чья простая прическа украшена страусовыми перьями, загнутыми вперед («Минерва»), а платье отделано вышивкой. Все это соответствует статусу особы



Пьер Поль Придон
Императрица Жозефина. Около 1803
Холст, 80х60. 444 + 179
Лувр, Париж

¹ Самая точная характеристика творчества мадам Жанлис дана в рассказе Н. С. Лескова «Дух мадам Жанлис»; роман Жанлис упоминает и Л. Н. Толстой в «Войне и мире», описывая М. И. Кутузова перед бородинским сражением.

королевской крови, при том что Аделаида еще ребенок и сидит за детской арфой. Стоящая напротив обеих музыкантш и перелистывающая ноты девушка одета совсем просто в похожее платье, но без каких-либо отделок и украшений — скорее всего, она из окружения Аделаиды. Сама мадам Жанлис изображена сидящей за «взрослой» арфой в полосатых жакете и юбке (такую ткань называли «зебра») того же покроя, что и на модной картинке 1787 года, с пышно завязанным канзу. Корсет у дамы замечен, но общий объем наряда и характер аксессуаров претерпели значительные изменения.

Платья юных барышень могли вызвать ассоциации с классической древностью своей простотой и белым цветом ткани, но дамы 1780-х не могли так скоро расстаться с корсетом и подчеркнутой талией. Иное дело сценические костюмы в пьесах Расина или Вольтера, которые вслед за Тальма надели члены его труппы в Театре на улице Ришелье (после того, как Королевский театр распался), уподобленные скульптурным изображениям из Лувра.

Как были устроены античные наряды самого начала 1790-х годов? Особенностей кроя и конструктивной разницы между греческим хитомом и римской туникой тогдашняя наука еще не осознавала в должной степени.

Портрет княжны Е. В. Долгорукой (1803–1804, ГИМ) — один из немногих в портретной живописи на территории России, на котором портретируемая изображена в повороте и со спины, что позволяет рассмотреть особенности кроя. Обучение современных театральных костюмеров осуществляется не только в немногих специализированных учебных заведениях, но и по средневековому принципу (из рук в руки). Благодаря этому в профессиональном языке мастеров сохранились некоторые названия и технологические приемы, восходящие к давнему первоисточнику. Таким следует считать розере (в некоторых театрах — резере). Скорее всего, это слово восходит к французскому глаголу *resserrer*, означающему стягивание, уменьшение. Именно резере можно увидеть на портрете прелестной княжны. Этим словом называют как всю конструкцию, так и очень прочную нитку. Именно она видна на платье княжны, и также хорошо видно, как верхняя часть платья стягивается, а полотнище, образующее юбку, веерообразно укладывается в шлейф. Это, наряду с прической, позволяет сузить датировку до 1802–1803 годов. Время создания живописного произведения можно определить и по длине женского наряда, «начало» шлейфа на спине предопределяет его длину и форму.

Можно сопоставить ряд изображений, позволяющих проследить, как менялась длина наряда. В Павловском дворце находится огромное полотно работы Г. фон Кюгельхена «Семейный портрет» (1800), на котором изображены Павел Петрович, Мария Федоровна, их дети. Старшие дочери императора одеты по последней моде в античные платья, но из более плотной ткани и довольно длинные, из тех, что и в наше время называются в пол.

В Лувре хранится портрет Жозефины Богарне (1805) французского художника Пьера Прюдона, изображенной в довольно длинном платье с шалью того же насыщенного красного цвета, что и у юной Е. В. Долгорукой.

Ко времени всеобщего увлечения античностью крой мужской и женской одежды был достаточно развит. Прежде всего это относится к умению соединять рукава одежды с «корпусом» так, чтобы они не отрывались в движении¹. В Европе эта проблема была решена к началу XVII столетия.

В женские платья XVIII века следовало входить, как в дом.

Резере-конструкцию можно объяснить английским термином *casing* (в одном из значений — футляр, в который пряталась нужная нить). Технологически это выглядело и выглядит сейчас как подшитая изнутри узкая косая полоска ткани, в которую прячется нужная нить. Именно с ее помощью уменьшают декольте, излишнюю ширину платья под грудью или на рукавах.



Владимир Боровиковский
Портрет Екатерины Александровны
Новоскльчевой. 1794
Холст, масло. 94 × 69
Новгородский музей-заповедник

¹ Первые книги о крое в Европе появляются уже в XVI веке. Это «Книга практической геометрии кроя» Хуана де Альсега, вышедшая в Мадриде в 1589 году; «Азбука портновского дела» С. Б. Булле была издана в Париже в 1671 году. Причина интереса к сложному или «правильному» крою в Западной Европе была продиктована особенностями военного снаряжения — под латы нужна была поддопешная одежда (плотно облегавшая тело), поэтому первые законодательно оформленные портновские гильдии появились в Оксфорде в 1100-м, а в Париже в 1293 году. Все они со временем получили право шить гражданскую мужскую одежду. Русский костюм до петровских реформ, в том числе и военный, не нуждался в тщательной подгонке — был достаточно просторным. Для нас важно то обстоятельство, что средневековые портные осознали крой как математическую задачу соединения деталей, которые было нужно выкроить из достаточно узкой (по размерам рабочей поверхности ткацкого станка) материи. Кроили по лекалам, и успех портного зависел от качества лекала, которые можно было правильно разложить по ткани любой ширины. Как пишет английская исследовательница Нора Во, «хорошие лекала приобрели статус ценных бумаг», что определило отношения между мастером и учеником. Однако соединить рукава мужской или женской одежды с платьем вплоть до XVI столетия не умели (не была найдена нужная геометрия). Эта проблема была решена всем хорошо известным по портретам способом — рукава крепились только по плечу при помощи валиков, увитых жемчугом или расшитых золотом и камнями. Такой рукав можно было легко снять и легко соединить вновь — обмен рукавами между влюбленными был весьма распространен во многих странах, например Италии эпохи Возрождения.

При описании функций костюма в культуре, его эстетической ценности при создании нового идеала красоты или роли в достижении гармонии в живописной композиции одежду описывать не следует, но следует подробно останавливаться на культурном контексте, вызвавшем к жизни изменения в моде. Тем более что костюм так тесно связан с человеком, что все его качества проступают в движении, которое не в состоянии передать ни музейный экспонат, ни какое-либо изображение. Иное дело, если мы можем подметить в живописи некоторые технологические приемы, позволяющие отнести одежду к какой-нибудь конкретной дате, указывающей на время создания изображения. Тогда описание возможно. Но оно не только называние предмета, но и применение лексики, свойственной иным научным дисциплинам или ремеслам. В недавнем прошлом эта особенность костюма выносила его искусствоведческое изучение за пределы науки.

В современном языке существует название кулиски, распротраненное в среде портных, швей, модисток и пр. Она представляет собой



Владимир Боровиковский
Портрет Веры Ивановны Арсеньевой. 1795
Холст, масло. 68 × 54,3
Киевский музей русского искусства

узкую полоску ткани по косой (косой крой был известен уже в Средневековье), и это позволяет кулиске обрести некоторую эластичность, сдвигаться, не нарушая конструкции. В нее-то и вставляется нитка-резер, которая позволяет собрать все лишнее!

Подобные ухищрения прекрасно различимы на портретах работы В. Л. Боровиковского. Портрет Е. А. Новосильцевой из Новгородского музея-заповедника, подписанный и датированный автором, изображает женщину около сорока лет с пудреными волосами и в голубой шали, свернутой словно муфта, в которую дама прячет руки. Композиционно повторяет позу этого портрета изображение неизвестной в голубой шали из ГТГ, подписное и датированное 1795 годом. Для нас интересен покрой платья белого цвета с длинными рукавами, дважды — по вырезу и под грудью — стянутого резере. И В. И. Арсеньева, урожденная Ушакова, не избежала подобного покроя. У всех перечисленных дам похожи прически и фишю, заправленные за края декольте.



Владимир Боровиковский
Портрет Екатерины Николаевны
Арсеньевой. Середина 1790-х.
Холст, масло, 71,5 × 56.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

↑ Подобные конструкции
стали актуальны на рубеже
XV–XVI веков.

На портретах более молодых женщин нет второй кулиски под грудью либо она скрыта поясом, как на портрете Е. В. Торсуковой из ГТГ, датированном 1795 годом. Портрет Е. Н. Арсеньевой из ГРМ интересен соломенной шляпкой с колосьями — такие головные уборы вошли в моду в связи с увлечением романом Самюэля Ричардсона под названием «Памела, или Вознагражденная добродетель», опубликованном в 1740 году (перевод на русский язык был осуществлен в 1787 году). Шляпа с сельскими мотивами получила название памела — форма тульи и ширина полей менялись, но колосья, васильки и другие полевые цветы в качестве отделки оставались неизменными. В Англии этот роман



Владимир Боровиковский
Портрет Скобеевой. Вторая половина 1790-х.
Холст, масло, 72 × 57.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

называли руководством для горничных, желающих выйти замуж за своего хозяина. Нравственная стойкость героини была воспитана просто-той и естественностью сельской жизни.

В каталоге ГРМ (1998) сообщается следующее: «Датируется по покрою платья, форме шляпки и прически (середина 1790-х). Т. В. Алексеева обозначила верхнюю границу времени создания портрета — 1796 — на том основании, что на портрете нет фрейлинского шифра, полученного Арсеньевой в октябре того года <...>. Этот факт не является аргументом, поскольку художественная традиция XVIII века не допускала соединения в одном портрете соломенной шляпки и знака придворной должности. Тем не менее есть основания утверждать, что портрет действительно создан не позднее середины 1790-х, ибо после смерти Н. Д. Арсеньева в 1796 его семейство впало в крайнюю нужду (о чем свидетельствуют просьбы вдовы и дочери к Павлу I о помощи в 1796 и 1799). В этой связи представляется маловероятной сама возможность заказа портрета и, следовательно, датировка его второй половиной 1790-х»¹.

В этом же собрании хранится портрет Скобеевой, датированный второй половиной 1790-х годов. Ее платье по покрою не отличается от наряда Арсеньевой — кроеный лиф, состоящий из двух частей, находящихся одна на другую, одинаковые рукавчики, приподнятые при помощи браслетов. Одинаковые положения тела и рук. В левой обе держат яблоко, а правое запястье украшено браслетом из трех жемчужных нитей. Означает ли это, что Боровиковский пользовался наработанными приемами, одев обеих женщин в одинаковые платья, украсив одинаковыми браслетами, похоже разместив локоны на плечах и шаль? Это проблема, которая не может быть решена в данном тексте. Но кроме явного «портретного» сходства одежды изображенных есть и отличие в трактовке одеяния — платье Скобеевой обнажает правое плечо и грудь, что невольно заставляет вспомнить биографии обеих женщин. Екатерина Николаевна Арсеньева воспитывалась в Воспитательном обществе благородных девиц при Смольном монастыре. «3 ноября 1796 года пожалована во фрейлины императрицы Марии Федоровны». Это обстоятельство несколько меняет сведения о крайней нужде семейства — как фрейлина Екатерина Николаевна имела жалование, проживала во дворце на всем готовом, а при выходе замуж получала приданое, включавшее драгоценности, деньги и другое имущество. Жалование начислялось от 600 до 1000 рублей. Это не означает, что Арсеньева могла сделать заказ художнику, но возможно, что этот заказ был оплачен отцом ранее или художник сделал какие-нибудь уступки. Направлений поиска для установления истины достаточно.

Судьба второй дамы трагична. Она, дочь кронштадтского матроса, была воспитанницей и фавориткой Д. П. Трошинского, статс-секретаря Екатерины II. Она бежала от него и вышла замуж за смоленского помещика Д. Скобеева².

¹ ГРМ. Живопись. Каталог XVIII век. Т. I. СПб., 1998. С. 61.

² Биографические сведения см.: Там же. С. 62–63.

Существенным для уточнения датировки может служить крой верхней части платья, который, судя по живописным источникам, сохранился вплоть до начала 1800-х годов. Кстати, такой же лиф и у Тюфякиной на портрете Виже-Лебрен, начатом в 1800 году и оконченом в 1802-м (согласно авторской подписи и мемуарному свидетельству самой художницы).

Выставка в Третьяковской галерее «...Красоту ее Боровиковский спас», приуроченная к 250-летию со дня рождения художника, позволяет проследить за становлением античного идеала в российской моде после 1795 года, достаточно просмотреть ее каталог, включивший портреты из музеев России и стран ближнего Зарубежья. Нельзя не обратить внимания, что прозрачных нарядов героини В. Л. Боровиковского не носили, предпочитали белый цвет и пользовались технологическим приемом резере даже в первое десятилетие XIX века. Это российская особенность. Во Франции можно увидеть иные наряды, например



Франсуа Жерар
Портрет Жозефины. 1801
Холст, масло. 178 × 174
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

портрет Жозефины Богарне работы Ф. Жерара (1801, ГЭ): Л.Л. Буальи был автором многих жанровых сцен и портретов, по которым можно изучать особенности французского костюма времен революции, Консульства, Директории, Империи и Реставрации. Просвечивающие сквозь тончайшие ткани тела, босые ноги и очень низкие декольте¹ не были возможны в России.

Все европейские монархии ополчились на «античные» сюжеты новой французской моды и не допускали ее появления при своих дворах. Но военные походы Наполеона (итальянская кампания 1796–1797 годов, а затем Египетская экспедиция, 1798–1801) привели к тому, что слава полководца и дипломата сделала Наполеона (и Францию) весьма влиятельными во всех сферах жизни, в том числе и моде. В 1799 году Бонапарт стал консулом, а в 1804-м провозгласил себя императором. Уже в период консульства легкомысленные дамские наряды не устраивали диктатора. За образец он взял стиль, которого придерживались



Луи Леопольд Буальи
Бильярд. 1807
Холст, масло, 56 × 81
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

¹ Л.Л. Буальи, прибыв в Париж в 1785 году, быстро стал востребованным и любимым художником. Он автор портрета актера Шенара в костюме санкилота (1792); картин «Урок оптики» (1796, хотя, судя по костюму дамы, это конец 1780-х или не позднее 1792

года) и «Игра в бильярд» (1807, ГЭ); его наряды дам соответствуют описанию мемуаристов о том, что вид женщины сзади заслуживает комплиментов в первую очередь, хотя не нарушая приличный написать их гораздо труднее.

представители традиционных монархий. Русской дипломатической миссии рекомендовалось бывать на официальных мероприятиях в нарядах из плотных и непрозрачных тканей, вроде тех, что запечатлел Кюгельхен на групповом портрете дочерей императора из Павловска. Известно, что Наполеон счел неприличным наряд госпожи Тальен — подруги его дорогой Жозефины — и попросил ее удалиться с бала. Платье было сшито из розовых лепестков, нашитых на очень тонкую ткань, и по мере продолжения бала лепестки опадали, открыв взору присутствующих безупречно сложенную даму. Это платье фигурирует в киноисториях про Наполеона и Жозефину (как платье Жозефины), но доподлинно



Владимир Боровиковский
Портрет Марии Ивановны Лопухиной. 1797
Холст, масло, 72 × 53,5
Государственная Третьяковская галерея, Москва

известно, что госпоже Тальен было запрещено впредь появляться на балах консула. Будущий император следил за подготовкой коронации, поэтому розовые лепестки, органза, муслин и кисея были забыты. Что, кстати, способствовало возрождению Лионской мануфактуры, производившей при старом режиме узорчатые ткани для всей Европы.

Русская публика — а в то время это была только знать — была в курсе перемен, произошедших в Париже в области моды. Французская художница, считавшая себя распространительницей нового костюма, прибыв в Петербург, была вынуждена признать, что дамы-статуи есть и в России. Особенно ее поразил облик великой княгини Елизаветы



Владимир Боровиковский
Портрет Анны Луизы Жермены де Сталь (?). 1812
Холст, масло, 88,7 × 68
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Алексеевны: «Она была в белой тунике, небрежно подвязанной поясом вокруг талии тонкой и гибкой, как у нимфы»!

Очевидно, что ни при Екатерине, ни при Павле античная мода не выходила за пределы узкого домашнего круга. Камерный характер портретов В.Л. Боровиковского можно отчасти объяснить характером отношения модели и художника, так как облик запечатленных им женщин предназначен не для официальной, публичной жизни, а для ситуаций вне общественных ритуалов, в кругу своих проблем и интересов. Один из таких портретов изображает М.И. Лопухину, урожденную графиню Толстую, и датирован по авторской подписи на лицевой стороне полотна 1797 годом (ГТГ). Двадцатилетняя юная дама изображена в белом платье с длинными рукавами, надетом на другое, нижнее платье со стоячим воротником. Платье подпоясано под грудью голубой широкой лентой с золотистыми полосками завязанной бантом, часть которого видна из под правой руки, опущенной вдоль тела. Наряд шит при помощи



¹ Воспоминания г-жи Виже-Лебрен. С. 12.
Придумав греческое платье для Елизаветы Алексеевны и заметив неудовольствие Екатерины, Виже-Лебрен в том же 1795 году написала портрет великой княгини в придворном наряде, сочиненном самой императрицей (ГЭ). Там же хранится и портрет 1798 года в белом наряде античной нимфы. Наибольший скандал вызвал портрет внучки Екатерины (1796, ГЭ). Художница узнала об этом от Платона Зубова (родного дяди Тюфкиной). Виже-Лебрен пишет, что заменила греческий наряд на платье, а плечи и руки закрыла «амандисами» — длинными рукавами. На рентгенограмме этого портрета следов переделки нет.

Жан Лоран Монье
Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. 1802
Холст, масло, 130,5 × 99
Государственная Третьяковская галерея, Москва

резере, что позволяло сделать модное платье очень быстро, даже не прибегая к услугам профессиональной модистки.

Годом позже, в 1798 году, на портретах появляются короткие рукава, форма которых удерживается своеобразными браслетами, иногда они металлические или жемчужные, чаще — расшитые тем же орнаментом, что и жесткий пояс (портреты В.А. Шидловской и Е.Г. Темкиной, оба — ГТГ). Чаще встречаются платья с лифом из двух частей, края которых подчеркиваются какой-либо отделкой. У Е.И. Арсеньевой (?) на миниатюрном портрете-рондо (середина 1790-х, ГТГ) отделка из вышитых пайетками колец не только подчеркивает крой, но и украшает головную повязку. У М.Д. Дуниной вышивка исполнена в греческом стиле (набегающая волна), а головная повязка барбье (протянутая под подбородком) почти такая же, как и на портрете Елизаветы Алексеевны 1798 года работы Виге-Лебрен из Эрмитажа. По мемуарным свидетельствам известно, что подобное головное украшение было одобрено Екатериной, стало быть, появилось при дворе в 1795–1796 годах.

По некоторым портретам хорошо заметно, что резере равномерно собирает сборки только на тонких тканях, а на портрете А.С. Безобразовой (ГРМ) наряд пожилой дамы шит из темной ткани с атласным блеском, ткани более плотной, нежели разновидности муслина или кисеи, и формирует более объемные сборки. Ее кружевной чепец украшен голубым бантом, размещенным так, как это было принято на французских шляпках 1799–1800 годов. Особенно хорошо видна неравномерность сборок на портрете Анны Луизы Жермены де Сталь (?) (1812, ГТГ). Известно, проводилась ли криминалистическая экспертиза (портретов мадам де Сталь достаточно), но ее страсть к тюрбанам позволила современникам называть ее «султанша мысли» (А.О. Смирнова-Россет). Накануне войны, в 1812 году изгнанная из Франции Наполеоном известная писательница побывала в России. А.С. Пушкин описал мадам де Сталь в неоконченной повести «Рославлев»¹. В пушкинском тексте мадам де Сталь — «толстая пятидесятилетняя баба, одетая не по летам» — вполне соответствует изображению немолодой женщины в очень открытом платье с открытыми же руками. Примечателен металлический пояс под грудью с пряжкой-камеей, соответствующей описаниям из памфлета «Переписка моды содержащая письма безруких мод» Н. Страхова (1791).

Около 1800 года на античных платьях появляются кружевные отделки не только на рукавах (с середины 1790-х), но и на груди, а далее важным атрибуционным инструментом является прическа.

Истинная античность в моде начинается с правления Александра I и сроком его правления (1801–1825) ограничена. Статья В.А. Верещагина называлась «Женские моды александровского времени» (впервые была опубликована в журнале «Старые годы» в 1908 году). И это не было случайностью. Культура начала XX века искала вдохновения в начале XIX столетия. Портрет Е.О. Тюфякиной был, вероятно, последним, начатым Виге-Лебрен в России. При дворе появились новые художники.

¹ Название связано с заглавием романа М.И. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году», опубликованного по рекомендации императора Николая в 1829 году.



Жан Лоран Монье
Портрет княгини Татьяны Васильевны Юсуповой. 1802
Холст, масло, 129 × 99
Государственный музей-усадьба Архангельское



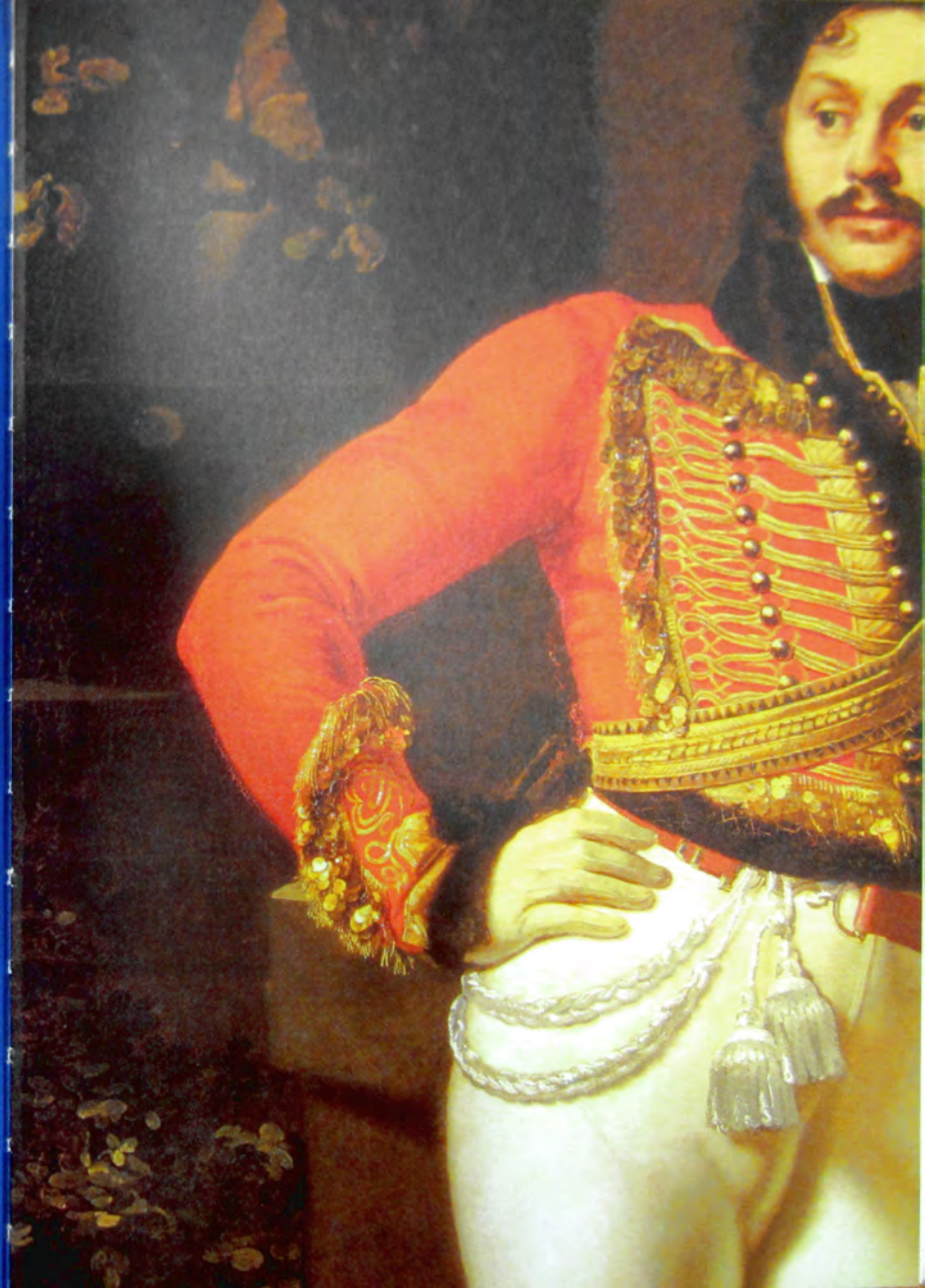
Екатерина Долгорукая
Автопортрет у зеркала. 1810-е
Холст, масло. 132,0 x 98,5
Государственный исторический музей, Москва

Ж. Л. Монье написал в 1802 году портрет императрицы Елизаветы Алексеевны у зеркала, прием, позволяющий видеть одновременно и профиль изображенной. Ее платье можно назвать «греческим». Манера письма такова, что ощутимо наличие подкладки (дубляжа) верхней тонкой ткани, не допускающей просвечивания, обнажения тела, хотя наряд имеет довольно низкий вырез. В том же году Монье написал портрет Т. В. Юсуповой (ГМУА), которой в то время было уже более 35 лет, и, открыв до локтя ее руки, художник считался (как и сама модель) с необходимостью для просвещенной дамы быть одетой «по летам».

В 1803 году начинает выходить журнал «Московский Меркурий» П. И. Макарова, утверждавшего, что раздел моды и есть «точка зрения его журнала». Вышло всего 12 номеров, и в одном из них сообщалось: «В нынешнем костюме (так! — Р. К.) главным почитается обрисование тела. Если у женщины не видно сложения ног от башмаков до туловища, то говорят что она не умеет одеваться или хочет выделиться странностью. Когда Нимфа идет, платье искусно подобранное и позади гладко обтянутое показывает всю игру мускулов при каждом ее шаге»!

Пожалуй, только француз Л. Буальи («Игра в бильярд», 1807) «последовал» советам макаровского журнала. В России такие сюжеты появлялись только в карикатурах.

Кафтаны,
фраки
и сюртуки





Новый мундир императора Александра

199

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

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

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

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

² Головина В.Н. Мемуары. С. 205.

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

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



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



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



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

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

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

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

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

¹ Головина В.Н. Мемуары. С. 206.

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

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

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



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

¹ Рассказы бабушки. С. 71.

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

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

Когда перед началом церемонии она вошла к императрице, та смерила ее взглядом с головы до ног и, не сказав ни слова, грубо сорвала букет с ее платья и швырнула его на землю. «Это не годится при парадных туалетах», — сказала она. «Это не годится» было ее обычной фразой, когда ей что-нибудь не нравилось. Елизавета стояла как громом пораженная. Ее не столько расстроила печальная судьба букета, сколько шокировали неприличные манеры императрицы, да еще предшествующие таинства причастия и миропомазания. Контраст между спокойствием, достоинством и величием прежнего царствования и мелочностью и грубостью, которые теперь были перед глазами, просто поражал»³. Здесь же следует добавить, что вечером в день коронации «примечательно было, что на бале в Грановитой палате дамы были одеты в робах черного бархата с преогромными фижмами; бал открыла императрица Мария Федоровна с князем Александром Борисовичем Куракиным менуэтом и прочие дамы ей последовали»².

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

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

¹ Головина В. Н. Мемуары. С. 179.

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

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

1801 года — высокие, стоячие, открытые спереди, но затруднявшие поворот головы, особенно если были обильно расшиты металлическими нитями! Следовало поворачиваться всем корпусом, а это меняет посадку головы и осанку, сказывается на позе портретируемых мужчин. Установлено, что картина переписывалась в 1802 году, но указывались перемены только мундиров и причесок обоих великих князей. Судя по тому, что вырез платьев двух женских фигур представляет собой сердечко, упоминавшееся В. Верещагиным в статье 1908 года, возможно, изменения были внесены в наряды и других изображенных.

Талия под грудью у всех дам, вне зависимости от возраста, в эпоху увлечения античностью указывает на уровень представлений об античной древности. Лишь во второй половине столетия осознали, что высоко поднятая талия свидетельствует о юном возрасте, а естественное положение пояса — о замужестве или зрелых годах. Траурное платье Марии Федоровны было сшито по запрещенному Павлом Петровичем фасону. И это был тот случай, когда императрица следовала не повелению мужа, а собственному выбору. Портрет работы Г. Ф. Кюгельхена, запечатлевший Марию Федоровну в этом наряде, был по просьбе вдовствующей императрицы гравирован, и она охотно дарила его многим придворным — мода оказалась превыше всего. Траур столь часто обижаемой ею старшей невестки — такого же кроя. Вполне возможно, что вызов или жест, оповестивший о конце павловской эпохи, был осуществлен Марией Федоровной не накануне, а на следующий день после смерти императора Павла. Вигель пишет: «Первое употребление, которое сделали молодые люди из данной им воли, была перемена костюма... в Петербурге все переделались



Герард фон Кюгельген
Император Павел I с семьей. 1800
Холст, масло. 146 × 219
Государственный музей-заповедник
«Павловск»

¹ Эти сведения приводятся в каталоге выставки «Павел I. Мир семьи», которая проходила в Москве с 15 декабря 2004 по 9 февраля 2005 года в Выставочном зале ГАРФ, где демонстрировалась картина из Павловска, названная жемчужной экспозиции.

в несколько дней. К концу апреля кое-где еще встречались старинные односторонние кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных!»¹

«Античное» платье могло быть готово за несколько часов, а перчатки, траурный флер, шляпка и обувь подобающего цвета были в гардеробных всех сколько-нибудь значимых семейств.

Далее мемуарист сообщает о более важном для нашего сюжета событии: «В военном наряде сделаны перемены гораздо примечательнейшие: широкие длинные мундиры перешиты в узкие и через меру короткие, едва покрывающие грудь; низкие отложные воротники сделались стоячими и до того возвысились, что голова казалась в ящике,



¹ Вигель Ф. Ф. Записки.
С. 78–79.

и трудно было ее поворачивать. Перешли из одной крайности в другую, и все восхищались новой обмундировкой, которая теперь показалась бы весьма странною. Со времен Петра Великого зеленый цвет был национальным в русской армии, но до Павла употребляли один только светлый; преемник сохранил введенный им темно-зеленый»¹.

Интересно сравнить свидетельства мемуариста с описанием, сделанным специалистом в области униформы: «В самом начале царствования Александра I вся система форменной одежды в России как военной, так и гражданской претерпела изменения. Наиболее явственной была смена фасона ее главного элемента — мундира. На смену относительно просторному немецко-венгерскому кафтану пришел мундир французского образца — узкий с высоким стоячим воротником и резко расходящимися полами, с горизонтально расположенными карманными клапанами на бедрах. Соответственно камзолы укорачивались и превращались в жилеты.



Портрет императрицы Марии Федоровны в траурном платье. 1805. Гравюра резцом Иоганна Себастьяна Клаубера с оригинала Герарда фон Кнеллсена

¹ Визель Ф. Ф. Записки. С. 79. Зеленый цвет форменной одежды известен с XV—XVI веков. В интересующую нас эпоху оттенков зеленого было очень много. При Петре I в армии был принят светло-зеленый, а во флоте белый цвет обмундирования. Павел резко изменил правила, и пришлось срочно менять мундиры. Зеленый — прусский (особенный, с синей надцветкой, так что добиться нужного оттенка было сложно, что вызывало самые жесткие распоряжения Павла), английский, русский и даже китайский зеленый для форменной одежды, а модные оттенки зеленого были еще более разнообразны. В быту четко различались устойчивые предписаниями оттенки для форменной одежды и цвета, вызванные к жизни модой. Отошло читателя к своей работе: Кирсанова Р. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1999. С. 20—24. Здесь ограничусь перечислением: Карл X, саксонская зелень, змеяная кожа, попутный, миртовый, лавровый, жа, осинового листа, капустный, вердрогономый (аблочно-зеленый), вердрогономый (зеленого дракона) и др. В записках Н. А. Саблукова, служившего при дворе Павла, сообщается, что за четыре года его правления цвет мундиров менялся девять раз. См.: Саблуков Н. А. Записки // Царевыйство 11 марта 1801 года: Записки участников и современников. СПб., 1908.

Никакого общего законоположения на этот счет не существовало. Преобразования начались с военного ведомства»¹. Об этом сообщают и мемуаристы: «Армия оставалась поначалу в том же положении: одни только мундиры были изменены и уничтожены булки и косы»².

Ни мемуарист, ни исследователь не упоминали фрак, но именно фракный покррой приобрели военные и гражданские мундиры начала девятнадцатого столетия. Живописец переключил мундиры Александра и Константина кистью (хотя оставил Александру слишком длинные фалды и косу), а в реальной жизни цена переоблачения была велика. Изменения в отделке и покрое мундиров осуществлялись указами нового монарха. Мундиры учащихся и преподавателей Академии художеств со времени основания ее менялись неоднократно. Ученики были на казенном содержании, а преподаватели и служащие оплачивали новые мундиры вычетами из своего жалования»³.

Здесь уместно вспомнить высказывание Астольфа де Кюстина после посещения Академии художеств: «На другой день после поездки в Коллино я подробно осмотрел Академию живописи — великолепное пышное здание, где хранится пока немного хороших работ; да и чего можно ждать от искусства в стране, где молодые художники носят мундир? Лучше уж просто отказаться от всякого труда, для коего потребно воображение. Все воспитанники Академии, как оказалось, состоят на службе, соответственно одеты, выполняют команды, словно кадеты морского училища»⁴.

Но коль скоро мундир существовал, очень интересно проследить за рассуждениями Л. Е. Шепелева по поводу «Автопортрета» А. И. Иванова (ГТГ): «В конце января 1800 года президентом Академии художеств становится граф Строганов, и вновь следует реформа ее мундиров. В марте упраздняются лацканы, черные воротники и обшлага заменяются на малиновые (под цвет кафтана), а подкладка на палевую. Относительно фасона мундира поясняется, что он должен быть таким, „как делают обыкновенно немецкие кафтаны“. Это означало, в частности, что воротник становился отложным... 9 ноября 1801 воротники и обшлага академических мундиров были опять заменены на „черные бархатные“, на которых петлицы положены те же самые и на тех местах, как сие теперь есть. Фасон мундира на этот раз не разъясняя. Однако мы можем видеть его на автопортрете известного исторического живописца А. И. Иванова, ныне хранящемся в Государственной Третьяковской галерее. В искусствоведческой литературе обычно указывается, что автопортрет был написан вскоре после окончания Ивановым Академии художеств — в 1800 году. Но такая датировка не верна. Ей не соответствуют ни прическа художника (явно не павловского времени: без парика, не завитые волосы слегка напудрены), ни фасон мундира. Мундиры с высоким стоячим воротником появились лишь в самом начале александровского царствования». Далее исследователь сообщает, что «мундир, в который облачен Иванов, — самое раннее из известных нам изображений мундиров нового,

¹ Шепелев Л. Е. Чиновный мир России. XVIII — начало XX века. С. 211.

² Головина В. Н. Мемуары. С. 239.

³ Л. Е. Шепелев, обнаруживший рисунок шитья на мундирах Академии художеств 1765 года, сообщает, что цена была от 55 до 100 рублей. См.: Шепелев Л. Е. Чиновный мир России. XVIII — начало XX века. С. 208—209.

⁴ Кюстин А. де. Россия в 1839 году. М., 1996. Т. II. С. 311.

так называемого французского образца. По всей видимости, он был написан вскоре после 9 ноября 1801 года (черный воротник), а постановление о введении французских мундиров в Академии было принято незадолго до этого»¹. Далее исследователь указывает дату — 7 июля 1804 года, после которой мундир Академии претерпел изменения, о которых не приводится никаких сведений. Портрет жены художника, Екатерины Ивановны в образе весталки, тоже датируется 1800 годом (ГТГ). Очевидно, что на ней туника (вырез поднят высоко), а роль паллы (покрывала римской женщины, без которой она не могла выйти из дому) исполняет шаль с характерной каймой (ее отец И. Демерт был мастером позументного басонного немецкого цеха). В этом случае датировка может быть связана с биографией жены художника, а не деталями ее костюма.

Для этого времени характерны несколько признаков — шали, которые можно видеть на женских портретах того времени, и фрак (мундирные и штатские) на мужских. Известный библиограф Василий Андреевич Верещагин, посвятивший свою статью женской моде александровского времени, писал так: «Носили шаль и летом, и зимой, всегда и всюду при себе; она выставлялась и пряталась, разворачивалась и складывалась, обвивала стан и окутывала грудь или, развеваясь от ветра вокруг головы, вдруг закрывала ее всю, подобно нежному облаку, привлекая пытливые взоры.



Андрей Иванов
Автопортрет. 1800
Холст, масло. 47,7 × 39,5
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Шенгелов Л.Е. Чиновиный мир России. XVIII — начало XX века. С. 209–210.

С нею не расставались на балах, где был изобретен танец „па де шаль“, исполнением которого славились две наши светские красавицы: графиня Мария Зубова и одна из княгинь Голицыных»¹.

Упомянутый в предыдущей главе портрет Е.В. Долгорукой (в мужестве светлейшая княгиня Салтыкова) из ГИМ имеет второе название — «Танец с шалью». В каталоге выставки 2011 года «Герои своего времени» сказано следующее: «На портрете княжна изображена в танцевальной позе. „Танец с шалью“, исполнявшийся на сцене и в салонах в начале XIX века, впервые был показан возлюбленной адмирала Нельсона Эммой Лайон, леди Гамильтон (1761–1815). Танец представлял собою пантомиму, позволявшую выразить эмоции посредством драматических поз»².

Словарь В.И. Даля указывает на английское происхождение этого предмета: «Шаль — ж. англ. Долгий платок на плеча, двойной плат. Некогда турецкие шали были в большом ходу. Шалевое платье, скроенное из шали»³.

В. Верещагин пишет: «...шаль, привезенная во Францию после Египетского похода и настолько с тех пор везде в Европе привившаяся, что даже наши современники из старших по возрасту, конечно, должны и до сих пор хорошо помнить ее преобладающее господство, продолжавшееся



Андрей Иванов
Портрет жены художника,
Екатерины Ивановны Ивановой,
в виде весталки. 1800
Холст, масло. 47,7 × 39,7 см
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Верещагин В.А. Женские моды александровского времени // Старые годы. 1908. № 8. С. 481.

² Герои своего времени. Великосветский портрет XIX века. Екатеринбург. 2011. С. 9.

³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1882. Т. IV. С. 620.

до конца пятидесятих годов прошлого столетия» — статья опубликована в 1908 году¹.

Гораздо раньше связала появление шали с походом Наполеона Е. А. Авдеева в статье «Старинная русская одежда, изменения в ней и моды нашего времени»². Но не стоит забывать, что во второй половине XVIII века почти в каждой английской семье отыскивался кузен, служивший в Индии, посылавший или привозивший из этой страны удивительно красивые и теплые шали. И дело не в том, что Египетский поход Наполеона приходится на конец XVIII века — со времен правления Людовика XIV именно Париж был столицей европейской моды, так что



Иван Таранов.
Портрет куклики. 1806.
Холст, масло. 80,5 × 64,5.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург.

² Авдеева Е. А. Старинная русская одежда, изменения в ней и моды нашего времени // Отечественные записки. 1851. Т. 88. Отд. 7. С. 182–191.

Личность Екатерины Александровны Авдеевой (1789–1865), урожденной Полевой, весьма примечательна. Замуж она вышла в 14 лет, после смерти родителей записалась воспитанием двух своих братьев. Один из них, Николай Полевой, стал издателем журнала «Московский телеграф» (1825–1834), отдел моды которого, был очень популярен и упоминается во многих мемуарных и литературных текстах того времени (в Пушкинском «Графе Нулине», например). А еще купеческая дочь и жена обладала пытливым умом и интересом к окружающему ее миру. Это она записала и опубликовала такие сказки, как «Колобок», «Кот, лисица и петух», «Волк и козля» и др. С 1844 года эти сказки читают своим детям многие поколения русских.

¹ Верещагин В. А. Женские моды Александровского времени. С. 481.

перестановка исторических фактов под влиянием французского обаяния была неизбежной, но отчасти объясняющей причину, по которой танец с шалью связывают со скандально известной красавицей-англичанкой. Легко представить себе, как в ранцах наполеоновских солдат или обозов отправлялись во Францию из Египта (бывшего тогда частью Оттоманской империи) турецкие или кашмирские шали.

Они стали очень модным аксессуаром, особенно востребованным в России с ее суровыми зимами и коротким летом. Шаль Е. В. Долгорукой отделана бахромой, как и шаль из тонкой полупрозрачной ткани на портрете императрицы Елизаветы Алексеевны работы Монье (ГТГ). На рубеже веков такая отделка воспринималась как восточная, турецкая. Об этом писала леди Димсдейл, побывавшая в России со своим мужем, осуществлявшим опосредованное влияние на семью Екатерины, еще в 1781 году!

Часто упоминаемый мемуаристами и даже писателями танец с шалью рассматривается как русский, рожденный в России. Вновь обратимся к каталогу ГИМ: «Танец представлял собой пантомиму, позволявшую выразить эмоции посредством драматических поз. Он описан в романе Ж. де Сталь „Дельфина“ (1802), а также в романе Юлии Крюденер „Валери“ (1803), где говорится о русском танце „на обеде у прелестной г-жи Р. [екаме]“: „Я увидел, как иностранка накинула красную шаль и стала показывать г-же Р. [екаме] танец своей страны, принимая различные позы. До этого момента я не имел представления о том, что такое танец. Это был язык меланхолии, целомудрия, благородства, нечто, что может дать почувствовать только душа, сообщив очарование чистым и дивным формам“. „Танец Валери с шалью“, служил темой рисунка на фарфоровых чашках, о чем упоминается в Дополнениях к роману».

Возможно, портрет отражает реальный случай парижской жизни семьи Долгоруких. В дневнике за 5 декабря 1803 года дочь баронессы Юлии Крюденер, в замужестве Беркхейм (1787–1865), описывает вечер в салоне княгини Долгорукой: «Маленькая княгиня Долгорукая исполняла танец с шалью и пропела куплеты, посвященные матери, так пела, что под конец разрыдалась»².

Тема «танца с шалью» существует в русской художественной и мемуарной литературе с различными коннотациями. Фрейлина А. Ф. Тютчева писала о нравах при дворе Николая I, которые насаждала его супруга Александра Федоровна, используя упоминание о танце с шалью как нелицеприятную характеристику царствования: «Для императрицы, фантастический мир, которым ее окружало поклонение ее всемогущего супруга, мир великоленных дворцов, роскошных садов, веселых вилл и фееричных балов заполнял весь горизонт, и она не подозревала, что за этим горизонтом, за фантазмагорией бриллиантов и жемчугов, драгоценностей, цветов, шелка, кружев и блестящих безделушек существует реальный мир... целые поколения будущих жен и матерей ее подданных воспитывались в культе тряпок, жеманства и танца „с шалью“». Александра Федоровна любила, чтобы вокруг нее все были

¹ См.: An English lady at the Court of Catherine the Great.

² Герон своего времени. С. 9. Баронесса Крюденер, автор романа «Валери, или Письма Гюстава де Линар Эристу де Г.»», всерьез продвигала свой роман в письмах, спрашивая постоянно в модных лавках шляпок, перчаток, булавки, ленты, отделки à la Valerie.



Фриен Массо
Женский портрет (Жозефина Богарне?)
Холст, масло, 74,5 × 66
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

веселы и счастливы, чтобы все женщины были красивы и нарядны, как она сама; чтобы на всех было золото, бриллианты, бархат и кружева. Она останавливала свой взгляд с удивлением и восхищением на красивом новом туалете и отвращала огорченные взоры от менее свежего, уже ношенного платья. А взгляд императрицы был законом, и женщины рядились, мужчины разорялись, а иной раз и крали, чтобы наряжать своих жен»¹.

Иной смысл вкладывает в уста своего героя Ф. М. Достоевский. Мармеладов рассказывает своему собеседнику Родиону Раскольникову: «Знайте же, что супруга моя в благородном губернском дворянском институте воспитывалась и при выпуске с шалью танцевала при губернаторе и прочих лицах, за что золотую медаль и похвальный лист получила»². Человеку, который называет манишки³ из коленкора «великолепнейшие», танец с шалью представляется очень статусным событием, дающим повод для гордости.

То, что танец с шалью воспринимался иностранцами как русский, связано еще и с тем, что женские партии в русских народных танцах представляли собой плавную смену поз без резких движений и прыжков — «выступает будто пава»⁴ — удивительным образом совпадало с представлением об ожившей античной скульптуре. Любопытно, что прославились в танце с шалью дилетантки, а не профессиональные балетные танцовщицы (только со временем танец с шалью, вуалью или гирляндой перешел на балетную сцену и наконец превратился в «танец семи покрывал»).

Новые формы самовыражения, инспирированные античностью, приобретали особую выразительность в уподоблении, отсюда стремление смочить платье, чтобы складки повторяли извивы ткани на скульптурных изображениях греческих богинь, рожденных морем. Приближенность греческих хитонов и римских туник вполне решалась за счет единственного драпирующегося элемента — шали, в уголки или бахрому которой вшивались золотые шарики, чтобы сделать ее управляемой. Это особенно заметно на модных картинках.

Все женские портреты первой четверти XIX века предполагают наличие шали; большая их часть покоем или погрудное изображение; гораздо реже встречаются портреты «в рост» (Портрет Д. А. Державиной работы В. Л. Боровиковского, 1813, ГТГ). Диагностическим элементом для определения «греческое — римское» может служить вырез. Платья à la greque более закрытые на груди, а наряды в римском стиле можно назвать декольтированными. У таких платьев предполагался шлейф (для торжественных случаев съемный). Как крепился съемный шлейф можно видеть на модных картинках или на акварельном портрете М. А. Свицковой работы неизвестного художника из ГИМ (она была дочерью Глафиры Ивановны Алымовой, запечатленной Д. Г. Левицким в 1776 году). В русской живописи этого времени почти не встречаются портреты, позволяющие рассмотреть покрой платья со шлейфом, зато

¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1990. С. 40–41.

² Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 15.

³ Манишка того времени была съемной деталью мужского туалета, по сути дела имитацией белой свежей рубашки. В историч. костюме ее называют дешевой роскошью, а в русском быту гаврилкой. К ней прибегали люди, ограниченные в средствах.

⁴ Подробнее см.: Курасова Р. М. Видимое или увиденное. Картина «Вихрь» (ГТГ) художника Ф. А. Малавина через призму изображенного на ней танца // Неприкосновенный запас. 1999. № 3 (5). С. 64–66.

картины, точно передающие пропорции нарядов и особенности их кроя, встречались у французских живописцев, и они приобретались Н. Б. Юсуповым для его галереи в Архангельском. В первой половине XIX столетия виртуозность и точность письма оставались квалификационным признаком мастерства (иначе таланта) художника, и во второй половине 1820-х годов такой подход к живописи и композиции портрета, постепенно превращающегося в жанровую картину, усваивается русскими художниками.

Шлейфом следовало управлять не только во время танца, но и при необходимости изящно встать или сесть, чему служили обязательные



Владимир Боровиковский
Портрет Дарьи Алексеевны Жуковской. 1813
Холст, масло. 284 × 204,3
Государственная Третьяковская галерея, Москва

уроки танцев. В 1803 году на русском языке вышла книга знаменитого Жана Жоржа Новера «Письма о танце» (французское издание — 1760), в котором хореограф давал весьма существенные рекомендации: «Танс — длинный шлейф, свойственный придворным нарядам, — причинял много неудобств; он мешал повернуться, а при попытке сделать шаг назад дамы спотыкались и неизбежно падали. Марсель¹ предотвращал это ударом пятки или отведением в сторону всей ноги, но трудность заключалась в том, чтобы грудь оставалась неподвижной, а туловище совершенно спокойным, нисколько не отражая движения ноги и ступни»².

Прием сохранялся и в период, когда платья обузились до того, что не находилось место карманам; как вспоминала Е. Янькова, их нельзя было приподнять руками при реверансе — движение ногой оставалось прежним, а руки были заняты веером или вкладывались ладонь в ладонь (этот способ сохранили вокалисты разных стран до наших дней, хотя и утратили навыки поддерживать юбку сзади при спуске с лестницы). В том же 1803 году «Вестник Европы» советовал дамам стоять особым образом: «Правую руку небрежно опустить к телу, левую несколько приподнять кверху так, чтобы пальцы прикасались к ленте, на которую собрано платье около шеи; правую ногу прямо выставить вперед, левую немного согнуть так, чтобы левое колено наклонялось к правому; правая нога должна стоять твердо, левая держаться на пальцах» — это можно увидеть в позах стоящих дам в правом углу группового портрета семьи Павла Петровича из Павловска работы Кюгельхена. Знатки античной скульптуры без труда могут узнать в позе светской красавицы хиазм, которым пользовались античные скульпторы, добываясь подвижного равновесия



Неизвестный художник
Портрет Марии Алексеевны Синициной. 1800-е
Картон, акварель, гуашь, лак. 20,2 × 15,3
Государственный исторический музей

¹ Марсель — парижский преподаватель реверансов и менуэтов в первой половине XVIII века.
² Noverre J. G. Lettres sur la danse. St. Petersburg, 1803. V. II. P. 67-68.

фигуры тем, что опущенному правому плечу соответствовало поднятое левое бедро и наоборот. Этот прием использовали затем скульпторы и живописцы эпохи Возрождения.

Начиная с 1805 года платья начали укорачиваться. В тогдашней прессе сообщалось: «На балах появляются уже много в коротких платьях; даже иногда (чтоб как можно более подделаться под театральный костюм), легкое сие одеяние разрезывается на боку»¹. Здесь можно вспомнить об искусственной (накладной) груди, к которой прибегали худые, или мягкие полукорсеты, которыми пользовались полные дамы — отшлю читателя к статье в 14 томе «Истории русского искусства»².



Грибоедов А. С. Император Павел I с семьей. 1800. Фрагмент

¹ Северный Меркурий. 1805. № 3–4.

² Карсанова Р. М. Костюм // История русского искусства. Т. 14. Искусство первой трети XIX века. М., 2013. С. 734–765.

Появление фраков превратило мужчин в фон для демонстрации дамских туалетов (нарядность военных мундиров или должностной униформы камергеров, сенаторов и пр. проявлялась только во время церемоний и парадов). Фраки получили распространение уже во второй половине XVIII века. Я бы затруднился сегодня назвать точную дату появления фрака (1760), но признаю справедливым связывать крой с костюмом кавалеристов, которым широкие полы кафтанных мешали, их начали подворачивать и спереди, и сзади, а потом просто обрезали. Одним словом, фракный покрой восходит к военной форме. Самое точное описание фрака мы находим у А. С. Грибоедова: «И нравы, и язык, и старину святую, и величавую одежду на другую / По шутовскому образцу: / Хвост сзади, и спереди какой-то чудный выем, / Рассудку вопреки, наперекор стихиям»¹.

Выразив ироническое отношение к модному наряду высказыванием своего героя, дипломат и поэт навлек на себя гнев Николая I. Было заведено следственное дело, и ему прямо был задан вопрос по этому отрывку из комедии, к тому моменту известной только в списках. Дело в том, что П. И. Пестель в «Русской правде» — программном документе «Южного общества», основателем и главой которого он был, — указал на изменение военного костюма, за образец которого должна быть взята старорусская одежда. Это дало основание заподозрить Грибоедова в связях с декабристами. Позднее Александр Фомич Вельтман, бесспорно следуя за А. С. Грибоедовым, писал: «Но члены, которые платят 50 рублей в год, как будто пренебрегая летом жар, зимой холод, носят неизменное сукно, подбитое шелком, покроя фракийского, с искусственным хвостом сзади, с жалостью смотреть спереди»².

Сменившие кафтаны и камзолы фраки и жилеты оставляли живот открытым, поэтому требовался очень хороший крой коротких до колен кулонов или панталон, а также незаметные крепления штанов на талии (поясные ремни появились много позднее). Сначала, в конце XVIII века, появились подтяжки. Их эластичность достигалась особой техникой ткачества, а чтобы они не скользили по плечам, их скрепляли на спине пружинкой или пуговицей, но иногда они сшивались в одну. Их использовали как подарки мужчинам своей семьи, поскольку такой предмет считался интимным, и жены, дочери и сестры часто украшали вышивкой, включающей дарственные надписи.

Очень скоро возникла необходимость в особой застежке и она была придумана — сначала так называемый латц-бант³, представляющий собой небольшой откидывающийся клапан, пуговицы которого на поясе скрывались нижним краем жилета. Примером могут служить два портрета работы В. Л. Боровиковского: парадный портрет Александра I (1802–1803, ГРМ), изображенного в мундире Преображенского полка, который скроен как фрак французского образца, и портрет графа Н. П. Шереметева

¹ Грибоедов А. С. Горь от ума // Грибоедов А. С. Сочинения. Л., 1945. С. 86.

² Вельтман А. Ф. Серапе и думка. Ч. 2. Гл. 12.

³ Это название не зафиксировано российскими словарями, а в среде портных и costumers русифицировалось. Первая часть слова немецкая — *Latz* (с разными значениями — нагрудник, фартук и пр.). Это связано с тем, что разногласия между конца XVIII — начала XIX века имели довольно высокую талию (почти до середины груди).

См.: Murray J. Wörterbuch der Mode. Frankfurt a. M., 2010. Французское название — «мост» (*pont*), имеющий в последующий период шутливые обозначения: «венецианский мостик» и др. Бантом обычно называют всю конструкцию, являющуюся в переднюю часть мужских штанов, брюк или кулонов (брелок).

(1818–1819, ГИМ) в обер-камергерском мундире фрачного покроя. Особенность кроя обоих мундиров-фраков с плавным округлым вырезом впереди указывает на французское происхождение формы. Английский фрак из одноцветного сукна отрезался по прямой линии (есть сведения, что Н.М. Карамзин вернулся из революционного Парижа в английском фраке). Военные не имели права носить обычные фраки, но только мундиры своего полка. Отправляясь в заграничные путешествия, великие князья заказывали себе фраки по модной картинке. Особенность этой конструкции увидеть на портретах, изображающих русских подданных, вряд ли возможно, но на портрете господина де Серизья работы Ж.Л. Давида это хорошо видно. Он сидит вполоборота, положив левую ногу на правое колено и тем самым делает заметным особенности кроя его кюлотов (бриджей). Таких композиций в русской портретной живописи еще не было, и изменения начались с многочисленных «охотничьих» портретов начала XIX столетия.

Коронация Александра I состоялась 15 сентября 1801 года. Один из «самовидцев», Иван Алексеевич Второв, обратил внимание на преображенный мундир императора, порфиру и корону¹. Но мелкий чиновник из провинции, каковым тогда еще был Второв, видел коронацию с трибун. Граф Е.Ф. Комаровский, присутствовавший при коронациях Павла



Федор Толстой
Автопортрет. 1804
Бумага, акварель, чернила. 21,4 × 13,8
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Второв И.А. Коронация императора Александра I // Наше наследие. 2011/98. С. 48.



Владимир Боровиковский
Портрет Александра I. Начало 1800-х
Холст, масло. 48,5 × 40,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Орест Кипренский
Портрет графа Дмитрия Николаевича Шереметева. 1824
Холст, масло. 252 × 204
Государственный исторический музей, Москва

и Александра, сообщает гораздо больше подробностей об одежде, потому что состоял при дворе и видел действо изнутри, в самом соборе, и принимал участие в шествии. Интересно его замечание по поводу павловских установлений, связанных с формой. Комаровский служил в Измайловском полку. Он рассказывает, что получил приказ явиться к Павлу в общеармейском мундире, коль скоро больше не является адъютантом великого князя Константина Павловича. «Мы тотчас оба (со вторым адъютантом Сафоновым. — Р.К.) отправились в Петербург. В ночь нам кое-как сделали общие армейские мундиры, и мы в назначенный час приехали к разводу»¹. Массового производства одежды тогда не было и не могло быть из-за отсутствия швейных машин. Шить мундир, да так, чтобы Павел не привязался к его обладателю с претензиями, можно было только одним способом — воспользоваться так называемыми купонами или их подобием. В России XVIII века можно было приобрести уже декорированные по форме полкамзола, а позднее жилета, куски ткани, которые затем вырезались из общего полотнища и подгонялись по фигуре. Варианты мундиров, вероятно, тоже существовали, что и позволило Комаровскому явиться к Павлу в надлежащем мундире. Шитье вручную, безусловно, длительный процесс (явно двойной шов спереди на лосинах и рукавах графа и кавалергарда Д.Н. Шереметева с портрета работы



Прическа à la Дюрк

¹ Комаровский Е.Ф. Записки. С. 304.

О.А. Кипренского требовал больше времени и сразу же вызывает в памяти рассуждения гоголевского портного Петровича из «Шинели»¹.

После 1838 года, уже в николаевскую эпоху, началось изготовление готовой одежды, но только мужской, если речь заходила о фраках, рединготах или панталонах новейшего покроя. Женские наряды были в большей степени подвержены модным веяниям, и из-за тугих корсетов, которые вернулись в моду в 1830-е годы, требовалась подгонка в модных лавках или у частной портнихи. Верхняя одежда типа николаевской шинели у мужчин, салопов и бурнусов у женщин², благодаря просторному (покойному) крою могла продаваться с минимальными переделками.

Военная форма менялась в зависимости от отношения с Францией, и проследить эти изменения можно как по указам, так и по портретам. Но нас интересует платье гражданских лиц, не имеющих должностей или военных чинов. Высокий воротник «коробочка» заменялся более мягкими высокими воротниками жилетов (их носили по два, иногда даже три). Вот, что мы узнаем о Василии Львовиче Пушкине, человеке, который брал уроки декламации у самого Франсуа Тальма. «Василий Львович мало заботился о политике, но после стихов мода была важной для него делом. От ее поклонения близ четырех лет мы были удерживаемы полицейскими мерами; прихотливое божество вновь показало в Петербурге, и он устремился туда, дабы, приняв ее законы, первому привезти их в Москву. Он оставался там столько времени, сколько нужно было ему, чтобы с ног до головы перерядиться. Едва он успел воротиться, как явился в Марфине и всех изумил толстым и длинным жабо, коротким фракком и головою в мелких курчавых завитках, как баранья шерсть, что называлось тогда à la Дюрок»³.

Поскольку все помнят пушкинские строки из XXVI главы «Евгения Онегина» — «панталоны, фрак, жилет», стоит обратиться к одному из комментаторов этого романа Владимиру Набокову, который перевел его на английский язык и опубликовал в 1964 году. Перевод комментария на русский язык был осуществлен в 1999 году практически одновременно в Москве и Петербурге, и переводы разнятся. Хотелось бы объяснить читателю, что представления об одежде ушедших времен важны для переводчика не меньше, чем для изучающих живопись. Прочтем два фрагмента из набоковского комментария по московскому изданию:

«Панталоны, фрак, жилет» — перечень, безусловно, французский — «pantalon», «frac», «gilet», — пишет Набоков. — Десятью годами раньше в поэме «Монах» юный Пушкин следовал Карамзину и другим писателям, обозначая для верхней одежды, закрывающей ноги, русское слово «штаны» (фрак с штанами ... жилет), которое первоначально обозначало любой вид нижнего белья для ног (то что сегодня называется «подштанники» или «кальсоны» — фр. *caleçon*), но к концу восемнадцатого века стало подразумевать «небольшую деталь одежды», то есть бриджи до колен, достающие только до верхней части икры в чулке.

¹ Портрет огромного размера (474 × 204 см) предназначался для Странноприимного дома в паре к портрету отца работы В.Л. Боровиковского.

² В Петербурге и Москве, а потом и в других городах империи появились популярные «художники моды» (как говорил А.С. Пушкин). Шитье форменной одежды, особенно военной формы, достигло в Петербурге такого высокого качества, что с воцарением Николая заказчики из других государств были очень частым явлением.

³ Визель Ф.Ф. Записки. С. 85.

В годы моей юности, до периода советской провинциализации, говорили «панталоны» и «штаны», в то время как синоним «брюки» считался в С.-Петербурге ужасным вульгаризмом, вкупе с «жилеткой» — словом, употреблявшимся низами вместо слова «жилет»⁴.

Чуть раньше Набоков пишет: «...его наряд. Я полагаю, что на этом именно балу (зима 1819) он был не просто в черном «фраке», но (следует более Лондону, чем Парижу) во френче лазурного цвета с медными пуговицами и бархатным воротничком, с полами, закрывающими бедра, поверх очень облегающего белого жилета; весьма вероятно, что его брежет с репетиром со свободно свисающей цепочкой карманной печати лежал в переднем правом кармане брюк, которые как я представляю себе, были синего цвета панталонами (также именующимися «трико»)».

Текст В. Набокова предназначался для англоязычной публики, поэтому штаны до колен — кюлоты — названы бриджами. Но френч вызывает большие сомнения. Джон Дентон Пинкстон Френч, граф Ирландии и наместник Ирландии, командовал британской армией в Первой мировой войне, в честь него и названа куртка военного образца с накладными карманами сверху и снизу. Офицерские френчи были с открытым воротом, так как офицерам полагался галстук. Солдатские (именно они распространились в России) после 1915 года застегивались доверку. По мемуарным свидетельствам и журнальным картинкам очевидно, что существовал особый карман для часов изнутри жилета (*pochette à montre*). Действительно, из-под жилета была видна только цепочка с брелоком или печаткой, настоящий брежет «звонил обед», и его не надо было демонстрировать (стоил очень дорого именно из-за репетира). Карманы брюк (панталон) появились позднее указанной даты и служили для ношения монет до появления портмоне.

Здесь следует прочесть фрагмент оригинального текста Набокова: «I imagine he wore to that particular ball (winter, 1819) not simply a black frac but (following London rather than Paris), a brass-buttoned, velvet-collared, sky-blue coat — with skirts enclosing the thighs — over a very close-fitting white waistcoat»⁵. В петербургском издании 1998 года перевод в большей степени соответствует реалиям эпохи и тексту оригинала: «Думаю, что на этот бал (зимой 1819 года) Онегин отправлялся не в простом черном фраке, но (следует скорее лондонской, нежели парижской моде) в небесно-голубом, плотно облегающем бедра сюртуке с медными пуговицами и бархатным воротником, под которым был очень узкий белый жилет»⁶.

«Онегинским» называли фрак голубого или синего цвета. Говорят, что художница Е.С. Кругликова, любившая переодеваться в мужской

⁴ Набоков В. Комментарий к роману «Евгений Онегин» Александра Пушкина. М. 1999. С. 109–110.

⁵ «Eugene Onegin»: a novel in verse by Aleksandr Pushkin: translated from the Russian: in 4 vol. / With a commentary by V. Naabokov. London, 1964. V. 2. P. 105–106. Трудности перевода могут возникнуть со словом *skirts* (дословно — «юбки» — так называли нижнюю часть любой мужской отрезной «талли» одежды, в том числе и форменной) либо «полами» — может быть и пиджаком, и курткой, и фракком, и сюртуком, и пальто, и визиткой, но это определяется по контексту. По мемуарной литературе сюртук — пальто — только верхняя одежда приходится на 1840-е годы: френч — только к концу XIX столетия. Отсылаю читателя к работе: Кисасова Р.М. Костюм в русской художественной культуре.

⁶ Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ., отв. ред. и автор вступ. ст. В.П. Старк. СПб., 1998. С. 148.

костюм, предпочитала фрак не черный, а синий. Действительно, фраки (не мундирные, а партикулярные) были самых разнообразных цветов: различных оттенков серого, светло-зеленого или наваринского дыма (отсюда и появился гоголевский авторский цвет наваринского дыма с пламенем из второго тома «Мертвых душ»).

Коротенький «фрачок» Василия Львовича Пушкина во времена Вигеля означал короткие фалды. Основными временными признаками фрака являются воротники (стояче-отложные), лацканы (фр. *le revers*), место талии, длина рукава, наличие или отсутствие буфа на плечах. По мере распространения сюртуков фрак из двубортного превратился в однобортный. Внятно изложить этот материал удобнее в «отступлениях», но следует помнить, что престиж военной формы в России был чрезвычайно велик, и щеголи вместо воротника «коробочки» носили высокие воротники рубашки, упирающиеся в щеки. Их даже прозвали «отцеубийцами», потому что уход за подобным бельем стоил дорого и разорял родителей.

Отступление второе

История брюк и застежек

«Пусть ваш фрак великолепно сидит, пусть ваша шляпа чудо легкости и ваше белье ослепительно бело, а сапоги сверкают, как черное дерево, но если ваши брюки неудачны, морщат на коленях и наверху — вы погибший человек. У вас все равно вид провинциального свертка, который можно только что сдать в почтовый дилижанс».

Из журнальной хроники 1811 года

225

Феминистки середины девятнадцатого века в решительной борьбе за равноправие полов в общественной и частной жизни требовали для женщин права носить брюки — своеобразный символ телесной и тем самым духовной свободы, особенно в сравнении с громоздкими кринолинами, которые и надеть без посторонней помощи было невозможно.

Дамы вряд ли бы так старались, если бы речь шла не о безупречном портновском произведении, а о той неуклюжей конструкции, которую представляли собой первые европейские брюки. Забудем о штанах варваров-кочевников, одежду которых так презирали римляне, и сразу же окажемся в средневековом городе. Между прочим, кочевнику, проводившему в седле дни и недели до долгожданной стоянки, обойтись без длинных штанов было невозможно.

Истинный римлянин презирал трудности: зной, ненастье, тяжелые пешие и конные переходы — всякое стремление облегчить походную жизнь заимствованным костюмом рассматривалось как изнеженность и предательство римских традиций. Бедный Марк Аврелий Север Антонин, римский император, даже получил презрительное прозвище Каракалла (туника с рукавами) за пристрастие к одежде галлов, так согревавшей его в холодные вечера.

Прошли столетия, прежде чем штаны стали обязательной одеждой европейского мужчины любого возраста, бесспорным признаком пола. В Италии, Франции, германских землях мужчины носили штаны-чулки, которые надевали по отдельности и крепили к поясу или куртке шнурками и пряжками. Спереди они, впрочем, скреплялись мешочком-гульфиком, который очень скоро стал объектом особого щегольства.

Описание гульфика Гаргантюа, сделанное Франсуа Рабле, не такое уж и преувеличение: «На гульфик пошло шестнадцать с четвертью локтей той же шерстяной материи, и сшит он был в виде дуги, изящно скрепленной двумя красивыми золотыми пряжками с эмалевыми крючками, в каждый из которых был вставлен изумруд величиной с апельсин...

Полагаю, впрочем, не лишним заметить, что гюльфик был не только длинен и широк — внутри там тоже было вдоволь и в изобилии, так что он немало не походил на лицемерные гюльфики многих франтов, к великому прискорбию для женского сословия наполненные одним лишь ветром¹.

Справедливой было бы называть гюльфик того времени футляром, потому что его снабжали толщинками, простегивали плотной тканью и крепили к штанам шнуровкой. С появлением гюльфика одежда на многие столетия по понятным причинам разделилась на строго мужскую и женскую.



Неизвестный флорентийский художник
Портрет мальчика. Около 1545
Дерево, масло. 129 × 91
Национальная галерея, Лондон



¹ Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1973. С. 49.

Вид свади был не столь наряден, и мужчинам, особенно молодым и носившим короткую верхнюю одежду, следовало быть весьма сдержанным в женском обществе, так как штаны-чулки со свади не считались. Портняжное мастерство еще долго было столь несовершенным, что искусству создавать прочные и гибкие швы учились постепенно.

Несовершенство кроя, впрочем, счастливо компенсировалось самыми немудрыми формами брюк. Это штаны-шары и штаны-цилиндры, набитые изнутри многими метрами дорогих тканей. Их так и называли — набитые штаны, — истинное раздолье для контрабандистов, перевозивших через многие границы рулоны цветных шелков и тончайших пологотен буквально в своих штанах, объясняя их далекое от анатомии содержимое строгим следованием моде. И были абсолютно правы. Через многочисленные разрезы на костюмах, получивших название «глаза дьявола», буквально клубилась нижняя одежда или нарядная подкладка из дорогих тканей, демонстрирующая тонкий вкус и богатство своего владельца.

В семнадцатом столетии произошло сразу несколько важных событий для истории мужского костюма и моды вообще. Появился первый журнал мод. Париж стал законодателем моды, одежда приобрела сезонные черты, по крайней мере панталоны для зимы и лета начали шить из разных материй, а число предметов, необходимых для того, чтобы прослыть полностью одетым, окончательно определилось.

Камзол скрывал верхнюю часть штанов, поэтому и шеголи, и портные мало интересовались застежкой — брюки еще долго, чуть ли не до середины девятнадцатого века, застегивались с обеих боков и откидывались спереди, как штаны матросов. Здесь следует напомнить, что известное в России слово брюки происходит от названия штанов голландских матросов, появившихся в России с воцарением Петра Великого.

Французское название достигающих колен штанишек — кюлоты — так и не прижилось, хотя их носили все, приобщившиеся к европейской одежде, и даже с удовольствием. Дело в том, что во Франции кюлоты были привилегией дворянства, а все признаки социального статуса и богатства в России перенимали весьма охотно, вплоть до красных каблучков на башмаках. Когда во Франции началась революция, русский дипломатический корпус в Париже получил предписание представлять донесения в Санкт-Петербург только на русском языке. Дипломаты в точности исполнили указание и писали о том, что мятежный город захватили «бесштанишки», так переводили на русский язык термин революции «санкюлоты» — прозвище простолудинов, ходивших в длинных панталонах и не имевших право на дворянские короткие штаны.

Революция весьма способствовала совершенствованию брючного кроя. Широко распространился фрак, а его крой делал мужчину беззащитным — талия была поднята весьма высоко, жилет не мог скрыть



Орест Кипренский
Портрет лейб-гусарского полковника
Евграфа Владимировича Давыдова. 1809
Холст, масло. 162 × 116
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ни малейшего промаха портного. Так появляются подтяжки. Они действительно хорошо удерживали штаны, но не избавляли мужчин от некоторых пикантных проблем, примером чему могут служить некоторые литературные свидетельства.

Ревнители нравственности в начале девятнадцатого века выступали против такого танца, как вальс, вполне справедливо считая, что прикосновение к легко одетой по моде того времени барышне чревато «повреждением нравов». Кое в чем они были безусловно правы. В четверг, 21 апреля 1838 года, был большой бал по случаю именин императрицы, на котором один из принятых при дворе молодых людей, И. Вильгорский, стал свидетелем раздосадовавшего его происшествия: «Я танцевал в паре с м-ль Рибопьер рядом с Мари Трубецкой и Катениным. Он, увидев, что у кавалера в паре напротив стоит, обратил на это внимание Мари Трубецкой, которая принялась смеяться и указывать на это Пашковой и другим девицам»¹.

Жертвой моды оказывались и предпочитавшие военную форму. Лосины, штаны из тонко выделанной кожи, для большего облегания надевали влажными и высыхая, они причиняли моднику весьма серьезные телесные повреждения. Гусары на марше носили чикчиры из ткани, подбитые по внутренней поверхности штанов тонкой кожей.

Чтобы модные брюки, облегая тело, не выдавали истинных чувств щеголя, портные бились над идеальным кроем «латцбанта» — так теперь стыдливо называли гульфик. Если верить мемуаристам, то А. С. Пушкин утверждал, что лучший гульфик в Петербурге у Фаддея Булгарина. Совершенный крой был значительным инженерным решением. С этого момента можно говорить о том, что портные девятнадцатого века стали настоящими виртуозами ножниц и портновского метра.

С 1820-х годов место расположения застёжки указывало на возраст молодого человека. Подростки с нетерпением ожидали возможности заказать себе «взрослые» брюки с застёжкой впереди, а не с боков.

Все дальнейшие изменения были уже не столь существенны и связаны с длиной, шириной, цветом. Нижний край брючин, называемый у портных «следок», изменял форму согласно требованиям моды. «Покрой брюк различный: они бывают или с разрезом на боку, prostирающимися до сгиба ноги, или без разреза, совершенно круглые внизу, но всегда с подтяжками. Последний покроем преимущественно употребителен при башмаках» — писали в 1832 году.

В 1895 году впервые появились брюки с манжетами, которые время от времени входили в моду на протяжении двадцатого века. По поводу манжет даже появилась поговорка: «Когда в Лондоне идет дождь, в Париже подворачивают брюки» — ведь решил подвернуть штанины во время сильного дождя один из членов английской королевской семьи. С этого времени брюки с отворотами считались уместными только утром или в дождливую погоду. В двадцатом веке с этими правилами

¹ Дамана Е. Э., Симонов Н. В. Великий Жозеф. Жизнь и смерть Иосифа Вильгорского. С. 309.
У П. А. Катенина была скверная репутация: «Катенин — грязная свинья», как пишет далее Вильгорский, так считали многие. По поводу М. В. Трубецкой резко высказался не только автор дневников, но и писатель граф Соллогуб, автор «Большого света» и «Тарантаса».

вследствие безудержной демократизации уже не считались, и отворотами снабжали любые брюки по требованию заказчика.

История появления заглаженных складок — «стрелок» — на брюках относится к зиме 1911–1912 года, хотя отвороты, несомненно, влекли за собою складки, чтобы не сминать новомодную деталь туалета. Некоторые историки моды указывают на некоего Ларсена как автора новой моды, но никаких сведений об этом господине (портном или щеголе) пока не обнаружено. Есть и другая, более правдоподобная версия — плотно набитые брюками тюки за время путешествия из Европы в Америку так слежались, что жители Нью-Йорка и Чикаго сочли складки на штанах новой модой, так как заглаженные брюки удобно хранить в платяном шкафу, развешивать на стульях, если нет специальной вешалки.

Брюки-гольф или бриджи дали новую жизнь старинным аристократическим кюлотам, и носили их мужчины, чей образ жизни предполагал путешествия, игру в гольф, длительные прогулки. Объектом для подражания был Эдуард VIII, отказавшийся позднее от трона из-за любви к миссис Симпсон, и который с детских лет, со времен матросского костюмчика, был законодателем мужской моды и элегантности до Второй мировой войны.

Чесуча и бархат, фланель и вельвет, разнообразная шерсть и хлопок — все может служить материалом для брюк. Самое главное, чтобы про хорошо сшитые брюки, не только скроенные, но и отутюженные, говорили так же как и в позапрошлом веке: «Сшито, как нарисовано».

Отсту́пление третье

Фрак и цветные и черные

История фрака в Европе начинается в середине XVIII века в Англии, позднее он распространился по всей Европе. Поначалу фрак предназначался для верховой езды, для которой был удобен разрез сзади и подогнутые полы спереди. Сразу следует сообщить, что партикулярных фраков мужчины, члены императорской фамилии, не носили — только мундиры фрачного покроя. Фрак для верховой езды сохранился под названием рейт-фрак и отличался чуть более широкой спинкой для удобства наездника.

Отправляясь в заграничные путешествия, с целью сохранить инкогнито великие князья заказывали себе фрак и головные уборы модного покроя, а иногда и блузы художников. Художник А. П. Мясоедов в 1839 году исполнил по заказу великого князя Александра Николаевича, впоследствии императора Александр II, картину под названием «Карнавал в Риме» (ГРМ), на которой как великий князь, так и сопровождающие его лица изображены одетыми как путешествующие художники.

Французские фракы восемнадцатого века шили из узорчатых тканей. Хотя отличительным признаком фрака является отсутствие передних пол, опознать его можно и в погрудных изображениях по воротнику, застежкам, наличию или отсутствию жилетов (обычно двух в первой трети XIX века), форме отворотов (называвшихся в ту пору реверами от французского *revers* с тем же значением). В периодической печати сообщались модные новости такого содержания: «По примеру английских щеголей французские щеголи носят черные шелковые пуговицы на рукавах синих фраков, хотя все другие пуговицы на фраке бывают металлические»¹. Затем изменения коснулись перчаток, без которых ни один светский человек не выходил из дома: «Носят перчатки под цвет фрака. И потому бывают перчатки синего или каштанового цвета»². В конце 1830-х годов определились с приличествующим цветом перчаток — палевые в первой половине дня, а белые только вечером (для театра, балов, официальных визитов).

Все мемуаристы отмечали, что суконные фракы повсеместно появились сразу же после объявления о кончине императора Павла. Когда следует надевать фрак, а когда сюртук, определились не сразу. И в этом следует положиться на И. И. Панаева, тонкого знатока светских обычаев и автора раздела о модных новинках в журнале «Современник». «Хорошо, что я не остался обедать: как можно остаться обедать в сюртуке.

¹ Московский Телеграф.
1828. № 2. С. 301.

² Московский Телеграф.
1829. № 2. С. 358.

В сюртуке только выезжают по утрам, а к обеду надевают фраки". Как истинный онагр, молодой человек превосходно знал все обычаи, переходящие из большого в маленький свет», — отмечает Панаев в повести «Онагр» (1841)¹.

К фраку практически сразу полагался белый галстук, так что и в тех изображениях, на которых портретируемый изображен только по плечи и выписаны концы галстука-платка, можно предположить, что герой одет во фрак.

Для ориентации во времени написания мужских портретов существенное значение имеет воротник фрака. Его форма зависит



Людвиг Гуттенбрун
Портрет Николая Михайловича
Гусятникова (?) с арфой. 1801
Дерево, масло. 36,5 × 24
Государственный исторический музей, Москва

¹ Панаев И.И. Онагр // Панаев И.И. Сочинения. Л., 1987. С. 183–184.

от совершенствования кроя. Во времена мужских алонжевых париков воротники были маленькими или вовсе отсутствовали. В 1790-е годы фраки, запрещенные в России, имели огромные отвороты, искать которые следует в европейской живописи или модных картинках времен революции.

Для фраков же все начиналось со стояче-отложного воротника, который можно прекрасно рассмотреть на портрете Н.М. Гусятникова работы Л. Гуттенбруна. Портрет идеально одетого молодого человека, известного англомана и любителя парфосной охоты, был написан на дереве в 1801 году (ГИМ). Он стоит, опираясь на арфу, с платком в руке, видимо только что закончил игру. Безупречен его фрак с резко скошенными лапами (английский крой), безупречен двубортный жилет, из внутреннего особого кармана, которого спускается широкая часовая цепочка с брелоками. Состоятельным людям не было нужды демонстрировать часы, потому что дорогие брегеты сами о себе заявляли. Гусятников интересен не только своими увлечениями, но и происхождением. Он был уже не первым поколением русского купечества, но после смерти отца вышел из семейного дела («Питейной компании») и получил дворянство, дослужившись в гусарском полку до соответствующего чина. Есть сложности и с датами его жизни. Судя по мемуарным свидетельствам, круг его общения был весьма изысканным. В именном указателе к «Запискам современника» С.П. Жихарева указывается только дата его смерти — 1816¹. По другим источникам, он скончался в своем имении в Дмитровском уезде в 1845 году. Однако есть сведения, что его могила находится в Ельдыгино (по Ярославской дороге, близ Москвы), и на плите указаны даты его жизни: 1762–1852). Это означает, что в 1801 году ему было 39 лет. Своей редкой молодавостью он как нельзя лучше соответствовал облику денди, ведь дородность и необходимость скрывать лысину является признаком «деградации» настоящего мужчины. Но биография московского денди нуждается в уточнении².

Стояче-отложной воротник должен был прикрыть перекрещивания галстука-платка сзади, на шее. Но при этом начинало зиять пространство между краями воротника и отворотами (реверами). Не сразу научились так выкраивать воротник, чтобы он не «отрывался» от лацканов (второе название отворотов уже из немецкого языка). Очень быстро в этом месте появился своеобразный «зубчик», закрывающий пустое пространство. В музейной практике такой крой иногда называют ласточкой или галочкой.

Такой крой воротника получил распространение с середины 1800-х вплоть до 1840-х годов. «Неизвестный с мальтийским крестом» работы Н.И. Аргунова (1819, Музей-усадьба Останкино) одет во фрак с тройным отворотом. И по этому портрету видно, что способ крепить рукав и длина рукава столь же существенны для датировки, что и галстуки или жилеты.

Истинная история фрака в России начинается со смерти императора Павла. Все мемуаристы отмечают, что через день после объявления

¹ Жихарева С.П. Записки современника. Т. II. С. 474.

² См. примечания В.А. Мильчиной к изданию: Бальзак О. де. Трактат об элегантной жизни. С. 330–340.

кончины императора на улицах появились запрещенные фраки и круглые французские шляпы. Навсегда исчезли парча и узорчатый шелк из мужской одежды — фраки шили только из сукна. Причем предпочитали цветные сукна. Описывая события 1822 года, мемуарист сообщает: «Но черных фраков и жилетов тогда еще нигде не носили, кроме придворного и семейного траура. Черный цвет как для мужчин, так и для дам считался дурным предзнаменованием, фраки носили коричневые или зеленые и синие со светлыми пуговицами — последние были в большом употреблении». Такой синий фрак с металлическими пуговицами мы видим в «Московском телеграфе» за 1830 год (№ 6). Он заслуживает описания потому, что на нем необычные отвороты с очень острыми углами подняты выше плеч настолько, что вид этого же фрака сзади позволяет видеть вздыбившиеся отвороты. Любопытно и то, что модное изображение дает представление о том, как следует носить такой наряд. Белые короткие панталоны и белый жилет (надетый под черный) требуют двугольную



Николай Арутюнов
Портрет неизвестного с мальтийским крестом. 1819
Холст, масло. 66,5 × 52,5
Московский музей-усадьба Останкино

шляпу. Тот же фрак, но с длинными панталонами темного цвета позволяют носить на голове цилиндр.

Хорошо видны штрипки, натягивающие панталоны, чтобы они не образовывали каких-либо складок на животе. Ведь, вторя А. С. Грибоедову, его младший современник А. Ф. Вельтман с иронией писал: «Но члены, которые платят 50 рублей в год, как будто пренебрегая летом жар, зимой холод, носят неизменное сукно, подбитое шелком, покроя фракийского, с искусственным хвостом сзади, с жалостью смотреть спереди»¹.

Штрипки (от немецкого *Strippe* — петля) были не слишком удобны и поэтому в Париже служащие, вынужденные взбегать по крутой лестнице Биржи, отказались от штрипок (а это изменило нижнее очертание брюк).

Черные фраки в России в первой четверти XIX века можно считать особой, портретной одеждой. Как рассказывал сын М. Н. Загоскина: «У батюшки были некоторые предрассудки, свойственные, впрочем, многим людям: он никогда не зажигал трех свечей, не терпел за столом тринадцати человек и не любил начинать какое-либо дело в пятницу. Сверх того не носил платья из черного сукна; все его фраки, сюртуки и шубы были темно-зеленого, синего или вишневого цвета. Черный цвет он ненавидел, уверяя всех, что в молодости, когда ему случилось сделать черное платье, то вслед за тем всякий раз следовал для него траур»².

Поскольку мундиры многих ведомств были фрачного покроя, то черный фрак означал, что его обладатель нигде не служит, а потому не внушал почтения отцам и матерям семейств, в которых были дочери, достигшие брачного возраста.

В 1800–1810-х годах рукава вшивались в пройму без сборок, а воротник был стояче-отложным. 1820-х годах талия по-прежнему оставалась завышенной, фалды фрака удлинились до колен, а на рукавах появились буфы (присборивались по линии плеча). Это обстоятельство заставляло мужчин предпочитать верхнюю одежду без рукавов — разнобразные плащи и накидки. К 1830-м годам талия опустилась на естественную линию, обшлага рукавов стали довольно узкими и обзавелись разрезами. К 1840-м годам талия опустилась ниже естественной линии, а рукав обузился настолько, что начали носить не только плащи-накидки (альмавива, макферлейн, крылатка), но и пальто.

Зато, крой фрака окончательно усовершенствовался, а черный фрак стал своеобразной униформой светских молодых людей. Требовались идеальные фрачные рубашки, белые батистовые галстуки, булавки для них, разнобразные цепочки для часов, которые мужчины носили уже не в потайном жилетном кармане, а снаружи. У молодых цепочки крепились выше, а у пожилых ниже. Скорее всего, это связано с тем, что истинный денди должен был быть худощав и строен.

¹ Вельтман А. Ф. Сердце и думка. Ч. 2. С. 121.

² Загоскин С. М. Воспоминания // Загоскин М. Н. Избранные. М., 1988. С. 422–423.

Портрет А.С. Пушкина работы О.А. Кипренского (1827) известен без исключения даже тем, кто никогда не был в Третьяковской галерее. При его описании часто упоминают клетчатый шарф, спускающийся с правого плеча на спину и хорошо видный у левой руки. Некоторые называют его пледом, руководствуясь орнаментом ткани — клетка, или шотландские ромбоиды (так этот орнамент называли в разделах моды журналов тех лет). Популярность орнамента росла вместе с известностью исторических романов Вальтера Скотта во многих странах.

Но перед нами не плед, и не шарф, а плащ без рукавов (альмавива) из модной двулочной (как тогда говорили и писали) ткани. Впервые слово шарф от французского *écharpe* было зафиксировано в издании «Лексикон российский и французский»¹. Но сфера применения шарфов была иной. Они служили поясами для высших военных чинов². Женские шарфы вошли в моду в начале XIX века, их делали из тонких воздушных тканей и в модной хронике они упоминались вплоть до 1830-х годов, не позволяя забыть о грибоевском эшарпе («Какой эшарп cousin мне подарил / Ах! Да, бережевы! / Ах, прелесть! / Ах! Как мил!»³. Еще в 1833 году читательницам предлагался особый узел для шарфов — *sautoir* (дословно — шейный платок, которые носили восставшие лионские ткачи)⁴. Шалью могли назвать только огромный платок из шерсти, название которого восходит к французскому *chale* или английскому *shawl*, декорированный тканым узором по краям.

Первый модный мужской шарф появился только в начале 1830-х годов. «Молва, газета мод и новостей» поместила следующую заметку: «Чудное зрелище, видеть наших фашионаблей и данди, прячущих свой нос в лоскутах кашемира или шали, которые называются у них *cache-nez*»⁵. Из этой заметки явствует, что кашне (дословно — тайник для носа) были предпочтительны из шерстяных тканей — кашемира и шали (название ткани. — Р.К.). Модники 1830-х явно подражали щеголям времен Великой французской революции 1789–1794 годов, которые высокими воротничками и галстуками закрывали нижнюю часть лица. Почитатели и сторонники Июльской монархии стремились уподобить себя *incroyable* (невероятным) времен террора и якобинской диктатуры. В николаевскую эпоху обладателей кашне в России было немного. Плед (поначалу плэд — от английского *plaid*) получил распространение

в русском быту только во второй половине XIX века, хотя как элемент шотландского национального костюма его прекрасно знали и использовали на сцене, в основном в балетных спектаклях. Как теплый платок, заменяющий отсутствие зимнего пальто, плед можно увидеть в русской живописи 1880-х годов у Н.А. Ярошенко «Студент» (1881, ГТГ) и «Курсистка» (1883, Калужский областной художественный музей). Большие вязанные или из ткани шарфы мужчины носили только во время зимних путешествий, в том числе и Пушкин.

Стало быть, О.А. Кипренский написал А.С. Пушкина не в шарфе, и не с пледом на плечах, а в плаще из двухсторонней ткани, одна сторона которой была одноцветной, а вторая — в модную шотландскую клетку. Ткань была соткана таким образом, что одноцветная и узорчатая стороны были совмещены между собой и не отделялись друг от друга. Непосвященные в историю ткачества называют клетчатую сторону подкладкой, как это сделал Станислав Моравский. Он поселился в Петербурге



Орест Кипренский
Портрет Александра Сергеевича Пушкина. 1827
Холст, масло. 61×54
Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Лексикон И.Ф. Лексикон российский и французский, в котором находятся почти все российские слова по порядку русского алфавита. Ч. 1–2. СПб., 1762.

² Отсылка читателя к статье: Летин С. Мундиры русского генералитета. 1745–1764 // Цейтгауз. 1991. № 1. С. 16–18 (с рисунками автора).

³ Грибоедов А.С. Горе от ума. С. 67.

⁴ См.: Дамский журнал. 1833. № 10. С. 160.

⁵ Молва. 1833. № 15. С. 59.



№ 12 Моск. Мавр.

Во Париже 13 февраля 1826 г.

Репродукция
из журнала
«Московский телеграф». 1826.

в 1827 году и так описал портрет А.С. Пушкина в мастерской польского художника В.М. Ваньковича, который исполнил портрет Адама Мицкевича и работал над портретом русского поэта: «Среди картин, развешенных по стенам, в глаза бросились два больших портрета, стоящих на мольбертах друг около друга. Одним из них был портрет Мицкевича в бурке, опирающегося на скалу... Рядом стоял второй портрет совершенно одинакового размера. Он изображал мужчину, закутанного в широкий плащ-альмавиву с клетчатой подкладкой и стоящего в созерцании и раздумьи под тенистым деревом... — «Кто это такой?» — спросил я. — «Да разве ты не знаешь? Это — Пушкин, и притом похожий как две капли воды!»¹

Упомянутый плащ-альмавива вошел в моду после первой постановки комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» в 1787 году (написана в 1784), и его название связано с именем одного из героев — графа Альмавивы. В пушкинскую эпоху такой плащ называли еще испанским. Авдотья Панаева, видевшая Пушкина неоднократно, писала: «Тогда была мода носить испанские плащи, и Пушкин ходил в таком плаще, закинув одну полу на плечо»². Бомарше, добиваясь разрешения на постановку своей комедии, перенес действие в Испанию, чем и объясняется название плаща.

Способ ткачества, позволяющий соединить два полотнища в единое целое, стал известен не позднее XVI века и успешно используется и в наши дни. Шотландские пледы запрещались английской властью под страхом уголовного наказания, поскольку рассматривались как вызов короне и были символом борьбы шотландцев за независимость. Когда запрет был снят (после 1782 года), оказалось, что многие кланы забыли свои родовые тартаны (клетчатые ткани). Количество цветов в клетке (от четырех до семи) означало высокородных шотландцев, а двухцветные или даже одноцветные пледы сохранились только у бедных горцев. После посещения Шотландии английским королем многие семейства захотели возродить и упорядочить свои семейные цвета. Вальтер Скотт, возглавлявший Шотландское королевское общество, был одним из членов комиссии возрождавших реставрацию традиционных цветов и орнаментов. Клетка и полоска — самые первые текстильные орнаменты, существующие у многих народов, например русская панева (деталь женского костюма). На сегодняшний день реестр клеток включает более 6000 образцов, и любой желающий может заказать свой собственный тартан. Это произошло после 1822 года, и популярность творчества Вальтера Скотта в Европе на долгие годы сделала клетку самым востребованным текстильным орнаментом.

И тот, кто заказал себе тартан в цветах и размерах клетки с портрета А.С. Пушкина, заказал себе цвета и клетки, использованные О.А. Кипренским для решения исключительно живописных задач. В живописи подобной двоянной ткани больше автору не встречалось, но в модной графике 1820-х и 1830-х годов она изображалась достаточно

¹ Цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. М., 1984. С. 95.

² Панаева А. Воспоминания. М., 1972. С. 36.

часто, хотя и в иных цветовых сочетаниях. Примером может служить модная картинка из «Московского телеграфа» (№ 4 за 1826 год, где изображен модный редингот из подобной ткани с пояснением: «В Париже 15 февраля 1826», и там же как вид сзади — мужской плащ без рукавов с одноцветным шарфом). Казалось бы, речь идет о портрете очень известного человека работы столь же известного художника, портрет датирован, но можно попытаться извлечь из изображения дополнительную информацию. Л. А. Черейский, ссылаясь на «Северную пчелу» (1827 от 13 сентября, № 110), сообщает, что «в первоначальном варианте на портрете отсутствовала статуэтка музы с лирой в руках, но по просьбе друзей Пушкина художник ее вскоре дописал»¹.

Пушкин посвятил Кипренскому стихотворение, строчку из которого часто цитируют: «Себя, как в зеркале я вижу, / Но это зеркало мне льстит». Следующие строки упоминаются крайне редко: «Оно гласит, что не унижу / Пристрастия важных аонид. / Так Риму, Дрездену, Парижу /



Карл Петер Мозер
Портрет Александра Сергеевича
Пушкина. 1829
Холст, масло. 47,7 × 40
Воскресенский музей А. С. Пушкина,
Санкт-Петербург

¹ Черейский Л. А. Пушкин
и его окружение. Л., 1989,
с. 180.

Известен впредь мой будет вид» (1827). Аониды — одно из названий муз, так что на портрете муза олицетворяет всех аонид сразу (в классической мифологии их девять), ведь она показана со спины, и только по лире в руке можно предположить, что это Эрато (муза лирической поэзии). Предполагается, что живописец намеревался показать свою работу на международной выставке своих произведений. Но был еще один способ сделать портрет доступным наибольшему числу людей и за пределами России — гравюра, которую и исполнил Н. И. Уткин. В 1828 году этот портрет прилагался ко второму изданию поэмы «Руслан и Людмила» и к альманахам «Северные цветы» и «Подснежник». Тогда же было замечено, что Уткин, знавший Пушкина, внес изменения в гравированное изображение.

Этнограф и антрополог Д. Н. Анучин, сличив живописное и графическое изображения, писал так: «Уткинская гравюра, хотя и сделана по Кипренскому, но со многими отступлениями от оригинала: так, на гравюре не показано рук, есть отличия в изображении костюма (заметен край выреза жилета, иначе представлен левый воротничок манишки), но главным образом отличается изображение лица. Шевелюра и баки выделаны тщательнее, с более натуральной передачей спиральных завитков; лицо представлено более удлиненным и немного более повернутым кпереди; скулы выступают более натурально; в глазах более выразительности,



Орест Кипренский
Автопортрет. 1829
Холст, масло. 48,5 × 42,5
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Василий Тропинин
Портрет советника Академии художеств
гравера Николая Ивановича Уткина. 1824
Холст, масло. 122 × 98,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и смотрят они болееверху; нос имеет несколько иную форму, он вообще прямее, но спинка его на конце шире и загнутее, ноздри обозначены резче, выступление челюсти и губ показано явственнее. Отличия эти заслуживают внимания, так как Уткин работал при жизни поэта и видел его лично»¹. Многие находили гравированное изображение более точным, нежели живописный оригинал.

Существует портрет поэта кисти шведского художника К.П. Мазера (1839, Государственный литературный музей), на котором Пушкин изображен в клетчатом халате, заказанном для художника П.В. Нащокиным, другом поэта, владельцем знаменитого миниатюрного нащокинского домика. Халат попал к Нащокиным по распоряжению поэта: «После смерти Пушкина Жуковский прислал моему мужу серебряные часы покойного, которые были при нем в день роковой дуэли, его красный с зелеными клеточками архалук, посмертную маску и бумажник с ассигнацией в 25 руб. и локоном белокурых волос... Впоследствии Павел Войнович часы подарил Гоголю, а по смерти последнего передал их по просьбе студентов в Московский университет, маску отдал Погодину, архалук же остался у нас. Куда он девался — не знаю»². В примечании к воспоминаниям Нащокиных, записанных П.И. Бартеневым, в том же издании приводится письмо Н.Н. Пушкиной, писавшей Нащокину 6 апреля 1837 года: «Простите, что я так запоздала передать Вам вещи, которые принадлежали одному из преданных Вам друзей. Я думаю, что Вам приятно будет иметь архалук, который был на нем в день его несчастной дуэли; присоединяю к нему также часы, которые он носил обыкновенно». Там же сообщается, что в ответ на просьбу М. Погодина передать ему вещи Пушкина, «Нащокин сообщал (вероятно в 1844 году): „Вещи Пушкина я с удовольствием вам доставлю, но у меня осталось их очень немного, и не все налицо: недавно у меня жил мальчик, который всего меня обокрал, и в том числе архалук Пушкина, который один и найден, но еще мне не возвращен“»³.

Портрет Пушкина работы Мазера вероятнее всего был написан по заказу Нащокина, и вещи — от дивана до халата — написаны с натуры. Читателю следует обратить внимание, что название архалук перешло со временем с одежды восточного покроя на халат европейского образца и некоторое время оба покроя сосуществовали. В истинном архалуке написал себя художник О.А. Кипренский («Автопортрет», 1828, ГТГ). В исполненных в 1846–1847 годах А.А. Агиным иллюстрациях к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя самый знаменитый литературный обладатель архалука — Ноздрев («чернявый просто в полосатом архалуке») — изображен в полосатом коротком кафтане в талию с рукавами, вшитыми по европейскому образцу — по линии плеча, — в то время как архалук восточного типа не имел плечевых швов.

Процитированный выше Д.Н. Анучин при сравнении живописного и гравированного портретов употребляет название манишка, но деталь мужского туалета этот предмет становится только в 1840-х годах и поначалу считается признаком недостаточности в средствах. В среде

¹ Анучин Д.Н. А.С. Пушкин. Антропологический этюд. М., 1899. С. 36.

² Нащокина В.А. Рассказы о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 207–208.

³ Там же. С. 442.

мелкого чиновничества манишку называли гаврилкой или съемной роскошью. Широкое распространение она получила во второй половине XIX века. Архалук Кипренского надет на рубашку с высоким воротником. В.А. Тропинин, написавший в 1824 году портрет гравера Н.И. Уткина за работой (ГРМ), прописал и воротник рубашки, надетой под скюртком. И его портрет Пушкина, не менее известный, чем портрет работы О.А. Кипренского, запечатлел поэта в халате, надетом на рубашку¹. Этот портрет был написан в 1827 году; издатель «Московского телеграфа» Н.А. Полевой описал свои впечатления от портрета в издаваемом им журнале (1827, № 9), а далее его история полна загадок и неточностей, неизбежных с течением времени. Очевидно, что на поединок поэт отправился не в архалуке, но, судя по приведенным выше письмам и воспоминаниям, именно халат упоминается чаще всего. Портрет надолго исчез и вновь появился только после 1850 года, когда М.А. Оболенский приобрел его в меняльной лавке. В.А. Тропинин подтвердил свое авторство, и от потомков Оболенского портрет попал сначала в Третьяковскую галерею, а с 1953 года находится в Музее-квартире А.С. Пушкина на Мойке, 12.

Портрет работы О.А. Кипренского запечатлел поэта таким, каким его могли видеть многочисленные мемуаристы на улицах Петербурга или Москвы, в театрах, на прогулках в Царском Селе или других публичных местах, подмечая «потертую альмавиву» или выражение лица. В.А. Соллогуб, отмечая неудовольствие поэта камер-юнкерским чином, писал: «За это и он оказывал наружное будто бы пренебрежение к некоторым светским условиям: не следовал моде и ездил на балы в черном галстуке, в двубортном жилете, с откидными, не накрахмаленными воротниками, подражая, может быть невольно, байроновскому джентльменству; прочим же условиям он подчинялся»². Для фрака полагалась особая рубашка с двойной грудью, которую открывал однобортный жилет и белый галстук. Кипренский изобразил поэта в обычной, не фрачной рубашке с мягким воротничком. На портрете Тропинина Пушкин таков, каким он предстал перед многочисленными друзьями — в халате, надетом поверх обычной рубашки, с галстуком à la Байрон, который не закрывает и не стягивает горло. Тропинин на сеансе писал только голову и руки, а одежду драпировал на манекене, усаженном в нужной позе. Именно так обучали художников, заставляя писать складки тканей, дамских и мужских одеяний. А.Н. Оленин озабочен приобретением манекенов и разнообразных тканей и одежд для костюмного класса. Он даже был автором первой российской истории костюма, вышедшей в 1832 году. Халат, ничем не стесняющий тела, и становится знаком свободы духа.

¹ Отошло читателей к замечательной статье: Смирнова-Клятис А.Ю. Одежда праздности и лени. Халат и колпак в литературном быту Александровской эпохи // Даугава. 2000. № 1 (219). С. 76–97.

² Соллогуб В.А. Из «Воспоминаний» // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 298.

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

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

г.п. Данилевский
На Индию при Петре I
1879



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



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

пурпурный листок). Да и в других стихах немецкого романтика, хорошо известных русскому читателю по переводам В. А. Жуковского, пурпурный, то есть созданный на основе смешения синего и красного, наиболее предпочтителен как цвет, с которым связывается грустное, меланхолическое настроение: «Мирты с зыбкими ветвями / Тонут в пурпурных лучах» («Элизим». Перевод Жуковского 1812). Темно-синий «аделаиды» цвет у Гончарова очень приблизительно передает окраску официально-го костюма японского чиновника. Юбки, упомянутые писателем, это не что иное, как хакама — длинные широкие штаны, собранные у талии в складки, которые надевались поверх кимоно во время официальных церемоний. Цвет и качество ткани для хакама определялись по существовавшей в Японии системе «дозволенных» цветов, соответствующих рангу чиновника. Градация внутри ранга, постепенное изменение статуса выражалась в постепенном изменении «дозволенного» цвета. Разница в его оттенках (каждый из которых имел свое название) создавалась различным количеством погружений ткани в красящий раствор. Способы крашения, как и сама система рангов, являлись заимствованием из Китая! Да и сам Гончаров обращает внимание: «Ни одного цельного цвета, красного, желтого, зеленого: все смесь, нежные смягчаемые тоны того, другого или третьего. Не верьте картинкам, на которых японцы представлены какими-то погуляями».

Происхождение названия цвета «аделаида» от имени «Аделаида» подтверждается не только частым упоминанием поэта Матиссона или произведения Бетховена, например И. С. Тургеневым («Яков Пасынков» 1855; «Переписка» 1856), но и тем, в каком контексте упомянут этот цвет Ф. М. Достоевским в «Селе Степанчикове...»: «Так этот галстук аделаидина цвета?» — спросил я, строго посмотрев на молодого лакея. «Аделаидина-с», — отвечал он с невозмутимой деликатностью. «А аграфина цвета нет?» — «Нет-с. Такого и быть не может-с». — «Это почему?» — «Неприличное имя Аграфина-с». — «Как неприличное? почему?» — «Известно-с: Аделаида, по крайней мере, иностранное имя, облагороженное-с; а Аграфина могут называть всякую последнюю бабу-с». О немецком происхождении имени рассуждают и герои Н. В. Гоголя в пьесе «Игроки» (1842), ласково называя колоду карт «Аделаидой Ивановной». Вероятнее всего «имя» колоды карт связано с цветом картонной «рубашки». Любопытно, что «Село Степанчиково...» создавалось Достоевским в Семипалатинске, вдали от непосредственного литературного общения, но несомненно, что он был в курсе всех новых литературных публикаций и событий литературной жизни. Существует множество мемуарных свидетельств о внимательном отношении писателя к художественной детали (см.: ДРАДЕДАМ, МАССАКА) как в его собственных произведениях, так и в литературе вообще.

«АДСКОГО ПЛАМЕНИ» ЦВЕТ. «Адское пламя» — образное название лилового оттенка красного цвета. Термин — калька с французского *flamme d'enfer*. Известен также цвет «адского огня»¹, вероятно, это разночтение одного и того же названия, вызванное особенностями перевода. Толкование цвета «адского пламени» в периодике не встречается, но в 1830 году журнал «Московский телеграф» (№ 8) поместил модную картинку с изображением дамы в красно-лиловой амазонке, описав ее как «амазон цвету адского пламени».

К одиннадцати часам она была уже совершенно готова: в чепце с кружевными крылышками, украшенном лентами цвета адского пламени, в желто-коричневом гребенчатом капоте, в красной французской шали, при клеенчатом, в клетку спаленном ридикюле и в кожаных полувапожеках со скрипом.

И. И. Панаев
Дочь чиновного человека
1839

¹ См.: Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика и история. Трактовка в литературе и искусстве. М., 1975. С. 39.

² См.: Москвитинин. 1829. № 24.

АЖУР

Обуши уже были шелковые ажурные чулки и белые атласные башмачки с бантиками.

Д. И. Толстой
Война и мир
1863–1869

АЖУР (АЖУРНЫЙ, АЖУРНАЯ): ткань со сквозным орнаментом из различной пржи (шелковой, хлопковой, шерстяной) в техниках ткачества, кружевного шитья, плетения, вязания; изделие из такой ткани. Название от французского *ajout* — сквозной, пропускающий свет. До 1830-х годов ажурность как в мерных тканях, так и в штучных изделиях получали вручную, а с 1830-х — на специальной машине. Механизация производства ажурных изделий сделала доступными широкому кругу потребителей не только перчатки, чулки, накладки, косынки, но и скатерти, занавески, салфетки и т. д. Особо модным ажур был в первой трети XIX века: «Летние шали носят решетчатые *ajout*, они называются *à la Taligioni*»¹. С середины XIX века широко вошли в быт салфетки и подлокотники мягких диванов и кресел, — так называемые антимакасары. Столь необычное название — от «макасарского масла», которое клали на спинки Сулавеси в Индонезии) — средства по уходу за волосами, пользовавшегося популярностью в те годы. Представлявшее собой смесь прованского масла с красной краской, оно оставляло заметные следы на обивке мебели, что и обусловило появление антимакассаров. Это название скорее ироничное и именно в таком смысле встречается в литературе: «Роскошь состояла в том, что повсюду на спинках стульев и диванов из драдедаму гостиниодворской работы были развешаны дырявые лоскутки, называвшиеся антимакасарами» (А. Я. Панаева. Степная барышня. 1855). В XX веке сохранились практически все известные ранее ажурные изделия, включая салфетки для мягкой мебели (существовали до конца 1950-х годов; название «антимакассар» исчезло из употребления ранее, с появлением новых косметических средств для волос).



АНТИМАКАССАР:

Герасим Казунов
Портрет князя Василия Викторовича
Кочубя, Конец 1840-х — начало 1850-х
Холст, масло, 65,8 × 54,7
Собрание С. и Т. Подстанских,
Москва



ШАЛЬ ИЗ СЦЕПНОГО КРУЖЕВА:

Иван Яковлев
Портрет неизвестной (Елизавета
Николаевна Паская-Шарапова), 1824
Фрагмент
Холст, масло, 108,3 × 81,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

¹ Молва. 1832. № 50. С. 236.

АКРОШКЁР (АКРОШЕР). *Accroche-cœur* — дословно «зацепи сердце», в просторечии «завлекалочка» — завиток или прядка волос на щеке или виске в женской причёске. По изобразительным источникам — живопись, гравюра — акрошкёры были обяза-

От висков же к глазам закручивались и приклеивались к лицу гуммиарабиком тоненькие крючочки из собственных волос, называемые акрошерами (*acroche-cœur*).

Записки графа
М. Д. Бутурлина
1860

тельным атрибутом моды со второй половины 1820-х до 1850-х годов. Мемуарист описывает события 1834 года, когда состоялась его свадьба. Подобную деталь можно рассматривать как интерес романтической культуры к испанским традициям. Модным цветом волос считался черный, поэтому в живописных портретах художники часто отступали от натуры, придавая освещением, живописной манерой своим моделям черты модного образа, затемняя натуральный цвет волос. Испания, ее политическая жизнь и придворные интриги, литература и живопись, роман и тайный брак королевы Марии Кристины де Бурбон с офицером охраны, из-за которого ей пришлось покинуть Испанию навсегда и поселиться во Франции,

весьма занимали читателей европейских газет. В моду входили испанские танцы, такие как качуча — народный андалузский танец со всеми атрибутами страны, где он родился (гитары, кастаньеты, розы в волосах, сборчатые юбки и роковые завитки на щеках). «Там же охотно плясали и качучу — танец, пришедший во Францию из Испании после 1825 года и вошедший в моду в 1838–1839 годах. Бешеную качучу исполняла на сцене Оперы балерина Фанни Эльслер (1810–1884). Однако в салоны этот танец не допускали по причине его недостаточной пристойности и чрезмерной эротичности. Исполнять его не разрешалось даже замужним женщинам!»¹ Вошли в обиход элементы сценического костюма в испанском стиле — высокие гребни в причёске, розы и соблазнительные завитки. Гравюры с изображением знаменитой балерины, исполняющей «качучу» или партию Эсмеральды в одноименном балете были очень популярны в России, где европейская знаменитость гастролировала в 1848–1850 годах.

Акрошкёры не исчезли из обихода и ныне, хотя французское название основательно забыто. Владимир Набоков упоминает акрошкёры в «Камере обскуре» (1932): «Она сняла шляпу, посмотрелась в зеркало и, послушав палец, пригласила на висках темно-каштановые акрошкёры». Без гуммиарабика или лака, появившегося много позднее, парижские шальницы укладывают завитки и теперь (указала Валери Познер).



Павел Федотов
Разборчивая невеста. 1847
Фрагмент
Холст, масло, 37 × 45
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Павел Федотов
Портрет графини Евдокии Петровны
Ростопчиной. 1850
Картон, масло, 21 × 17 см
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». М., 1998. С. 136.

АКСАМИТ: ткань ручной выработки из шелка и приденной золотой нити. Название от греческого слова, означающего «сделанный в шесть нитей». Аксамит известен на Руси с глубокой древности. Во многих справочных изданиях он рассматривается как синоним бархата, что не случайно. «Это была золотая или серебряная материя, плотная, ворсистая, похожая на бархат, с травками, разводами и узорами разных цветов, как парча, шитая золотыми и серебряными петлями», — сообщает Ф. И. Булгаков¹. Ворсистость аксамита создавалась ориентациями, шитыми уплощенными золотыми нитями, которые выходили на поверхность ткани в виде крошечных петель. Такой прием был близок к технике петельчатого бархата, что, видимо, и позволяло называть аксамит бархатом. Аксамит всегда считался очень дорогой тканью, которую первоначально ввозили из Византии. Ткань шла на нужды царского двора, являясь признаком высокого происхождения. «Как козы в сарафанах — / Кичатся тем, что аксамит тяжелый / Коробится лубком на их плечах!» (А. Н. Островский. Василиса Мелентьева. 1868). Ткань отличалась тем, что спадала с фигуры большими жесткими плоскостями, не дававшими drobных подвздошных складок. Такие пластические свойства соответствовали представлениям о величии и достоинстве власти в России. Ко времени создания собственного парчового производства (см.: ПАРЧА) аксамит исчез из обихода.

Далее на ней, как бы скалясь, какой-то суконный казачий светлого цвета; потом под ним казакином юбка аксамитная ярко-оранжевая и желтые сапожки на высоких серебряных каблучках, а в руке палочка с аметистовым набалдашником.

Н. С. Лесков
Соборяне
1872

АКСЕЛЬБАНТЫ: плетеные шнуры с наконечниками, которые носят на плече военные.

Название от немецкого *Achselband* — наплечный шнур. В русской армии появились в середине XVIII века и располагались только на правом плече. В четвертой главе романа В. В. Набокова «Дар» (1937), посвященного Н. Г. Чернышевскому, читаем: «Если верить молве, Ипполит Мышкин, под видом жандармского офицера явившийся в Виллюкс к исправнику с требованием о выдаче ему заключенного, испортил все дело тем, что надел аксельбант на левое плечо вместо правого». Аксельбанты слетали из золотых, серебряных или мишурных нитей. В старой русской армии аксельбанты носили адъютанты, офицеры Генерального штаба, Корпуса топографов, жандармы и фельдъегери. В современной армии аксельбанты полагаются всему личному составу, участвующему в парадах или находящемуся в почетном карауле.

Существует несколько версий происхождения наплечных шнуров. По первой — аксельбанты с глубокой древности являлись фуражными веревками с наконечниками для быстрого затягивания петель на возах с сеном или провиантом. По второй версии, аксельбанты — мерные шнуры средневековых строителей с металлическими наконечниками, предназначенными для нанесения пометок на камень (почти все металлы обладают способностью оставлять



Неизвестный художник
Портрет Александра I. 1802
Холст, масло, 75,5 × 60
Московский музей-усадьба Останкино

¹ Булгаков Ф. И. Художественная энциклопедия. Иллюстрированный словарь искусств и художеств. Т. I. СПб., 6/т. С. 17.



четкий след на любой поверхности). Согласно третьей, самой романтической версии, происхождение аксельбантов восходит к XVI веку, ко времени борьбы за независимость Нидерландов от испанского владычества, когда один из нидерландских полков перешел от герцога Альбы на сторону своих соотечественников: разъяренный герцог приказал вешать каждого из этого полка, кто попадет в плен. Тогда в знак презрения к испанцам весь мятежный полк начал носить с собой веревки; по окончании войны аксельбаты стали знаком отличия — должности или ситуации!

На конечниках аксельбантов в русской армии помещался вензель того императора, при котором получено звание, позволяющее носить аксельбанты. На портретах обычно трудно разглядеть гравировку на конечниках; ориентироваться можно лишь по вензелю на эполетах (погонах). На трудности по расшивке вензеля по аксельбантам указывает Л. Е. Шепелев².

Неизвестный художник
Портрет Николая Васильевича
Балкашина. 1820-е (до 1828)
Холст, масло. 69,5 × 55
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

АЛЕКСАНДРИЙКА (АЛЕКСАНДРЕЙКА, КСАНДРЕЙКА, КАСАНДРОВКА): красная хлопчатобумажная ткань иногда с малозаметной полоской или клеткой в одну нитку синего, белого или желтого цвета. Название от греческого имени Александр, популярность которого уходит в глубокую древность. Так, Александрией (в честь Александра Македонского) была названа столица Птолемея в Египте, славившаяся, в частности, текстильным производством. Изготавливаемые здесь так называемые александровские платки были известны в России еще в XVII веке. Заметим, что Александровская мануфактура близ Петербурга была основана только в 1798 году, поэтому нет оснований считать, что ткань александрийка получила название по этому месту производства. Среди прочих хлопчатобумажных тканей александрийку отличал именно красный цвет, так что в некоторых изданиях ее сравнивали с кумачом: «Александрийка — соб. кумач, красная бумажная ткань, идет на рубахи у русских крестьян»³. Так как александрийка — фабричная ткань, то она имела хождение в городской среде и как всякий покупной товар действительно была «далеко не по карману и обычно крестьянскому», особенно в первой половине XIX века. Александрийка явилась своеобразным социальным знаком, по которому узнавали происхождение, круг интересов и сословные претензии человека; она была чрезвычайно распространена, чем объясняется ее широкое использование в литературных произведениях XIX века, где она служит средством выражения авторского отношения к описываемым персонажам. Например, у И. С. Тургенева: «Этот Дон Жуан в александрийской рубашке уже не знал несчастных привязанностей» (Стук... Стук... Стук. 1871). Дон Жуаном назван уличный разносчик, вряд ли подозревавший о существовании литературного героя, чьим именем он назван. У Н. В. Гоголя: «Парень, лет 17, в красивой рубашке из розовой

А одет — точно как будто при него сложена песня: «По мосту, мосту калиновому — и кафтан синего сукна, и кушак алый, и красная александрийская рубашка... Да вот вопрос: откуда же взялась у него, конечно, не молодцоватая выправка, с которой он, анать, родился, — а та щеголеватая одежда, что далеко не по карману и обычно крестьянскому?»

И. Т. Кокорев
Ярославцы в Москве
1853 (?)

служит средством выражения авторского отношения к описываемым персонажам. Например, у И. С. Тургенева: «Этот Дон Жуан в александрийской рубашке уже не знал несчастных привязанностей» (Стук... Стук... Стук. 1871). Дон Жуаном назван уличный разносчик, вряд ли подозревавший о существовании литературного героя, чьим именем он назван. У Н. В. Гоголя: «Парень, лет 17, в красивой рубашке из розовой

¹ См.: Михальсон М. И. Ходячие и меткие слова. М., 1992. С. 527.

² Шепелев Л. Е. Титулы, мундиры, ордена. С. 11.

³ Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык / Сост. Е. Ефремов; под ред. И. А. Бодуэна де Куртене. М., 1912.

ксандрейки, принес и поставил перед ними графини» (Мертвые души. Т. 2). Упоминув александрийку, Гоголь исходил из того, что всем был хорошо известен ее цвет — красный. Если современному читателю сочетание розовой и красной ксандрейки не кажется необычным (потому что эта ткань давно забыта), то современники писателя понимали, что выцветшая (а потому розовая) ткань обозначала бедность. В описании этой, а также других деталей костюма обитателей платоновской деревеньки, таких, как «кички все в золоте» или «а рукава на рубашках — точные юбки турецкой шали», авторская ирония очевидна!

АЛТАБАС: плотная шелковая ткань с орнаментами или фоном из золотой или серебряной золоченой нити; разновидность парчи. Название от турецкого *altunbas* — затканная золотом ткань. Вот как описан в словаре И. И. Срезневского: «Алтабас — парча

*Скамьи были все покрыты
Рытым бархатом, парчами,
Алтабасом изюженным.*

А. Н. Радищев
Бова
Конец 1790-х

особ. рода, шелковая с золотом: — Вошвы алтабас по серебряной земле травы золоты»². Как все привозные ткани, алтабас ценился очень высоко и применялся (так же, как и аксамит) для нужд царского двора, церкви, в том числе литургического облачения высшего духовенства и т. д. За пределы царского двора такая ткань выходила лишь в качестве особо почетных подарков или вкладов в храмы. Плотное, тяжелое полотно алтабаса позволяло подчеркивать монументальность форм шитых из него одежд.

Их пышное великолепие создавалось колористическим и орнаментальным разнообразием декоративных композиций, основанных на сочетании золотого или серебряного фона и изысканного гармоничного разноцветия шелковинок, образующих цветы, травы, тончайшие растительные и геометрические узоры. С 1700-х годов название «алтабас» вытесняется, так как указы Петра I о запрете на ношение традиционного костюма коснулись прежде всего тех слоев русского общества, где алтабас являлся знаком сословных привилегий. Вместе с тем ткани в парчовой технике не исчезли из придворного или церковного быта, хотя имели совсем иные, большей частью заимствованные из французского языка названия. Действительно забытой тканью, для которой нужна настоящая серебряная или золоченая нить, алтабас стал только в XX веке, и упоминание о нем трудно найти даже в исторических романах.

Годфри Неллер
Портрет Петра Ивановича
Потемкина. 1862
Холст, масло. 135 × 103,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



АЛЬМАВИВА: мужской широкий плащ без рукавов, длина которого зависела от моды. Название связано с именем одного из персонажей комедии П. О. Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784). Альмавива вошла в моду после первой постановки пьесы на сцене в 1787 году. Годом позже появились гравюры, изображающие героев

*Невадлеге от бабки, заверну-
тая в альмавиву (альмавивы
были тогда в великой моде),
виднелась фигура, в которой
я тотчас признал Тархова.*

И. С. Тургенев
Пунин и Бабурин
1874

этой пьесы в сценических костюмах, которые способствовали распространению в быту не только альмавивы, но и деталей костюмов других персонажей пьесы. Так, в моду вошли коротенькая курточка без рукавов — фигакожей пьесы. Так, в моду вошли коротенькая курточка без рукавов — фигакожей пьесы. Так, в моду вошли коротенькая курточка без рукавов — фигакожей пьесы. Так, в моду вошли коротенькая курточка без рукавов — фигакожей пьесы.

¹ Более подробно о роли художественной детали, в том числе костюма, в творчестве Гоголя см.: Киселева Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе 19 века. С. 6–7.

² Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. Т. 1. Ч. 1. М., 1989. Стбл. 18.

на костюм было достаточно велико и в XIX веке, но напрасно было бы искать среди модных новинок упоминания, связанные с русской драматургией или российскими актерами, — положение людей театра в России отличалось от их роли в жизни западноевропейского, особенно французского, общества. Вот почему можно было найти такое сообщение: «Плащи, получившие название от оперы „Граф Ори“, делаются из темноватого сукна и с рукавами. Они стягиваются на талии вдежкой и застегиваются спереди ленточками»¹. Почти все новинки парижской сцены шли в Петербурге и Москве, и российский зритель был осведомлен как о моде на спектакли, так и о моде на новый покрой плаща или дамского туалета. Мужчина первой половины XIX века надевал на себя 2–3 жилета, фрак или сюртук, а сверху накидывал плащ. На протяжении всего XIX века плащ-альмавива не выходил из моды. Любопытно, что когда такой мужской наряд только появился, предприимчивый петербургский портной Руч для рекламы своих изделий нанял двух молодых людей в качестве живых моделей, «для одного он сшил даром величественную синюю „альмавиву“ с малиновым бархатным подбоем»². Альмавиву называли еще и испанским плащом, так как его драпировали на плечах, подобно сценическим героям Ф. Лопе де Вега. Описывая события 1828–1830-х годов, А. Я. Панаева замечает: «Тогда была мода носить испанские плащи, и Пушкин ходил в таком плаще, закинув одну полу на плечо»³. Есть и другие свидетельства, что Пушкин следовал установлениям моды и носил альмавиву: «Пушкина я видел в мундире только однажды. Он ехал в придворной линейке, в придворной свите. Известная его несколько потерятая альмавива драпировалась по камер-юнкерскому мундиру с галунами»⁴. Подобный плащ сохранялся довольно долго, только менялась его длина (в 1830-е годы альмавива была очень длинной, почти до пят, в 1840-е едва достигала колен). Во второй половине XIX века альмавива — одна из многих мужских накидок без рукавов (см.: **КРЫЛАТКА**, **ПЕЛЕРИНА**); после 1880 года упоминаний о ней практически не встречается.



Петр Захаров (Захаров-Чеченев)
Портрет Тимофея Николаевича
Грановского, 1845
Холст, масло, 81 × 64
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Неизвестный художник
Портрет Бориса Карловича
Данзаса, 1850-е
Холст, масло, 93,5 × 74,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

АЛЬПАГА (АЛЬПАКА): легкая ткань из шерсти лам альпака в технике полотняного или саржевого переплетения. Название, вероятно испанского происхождения, но проникшее в Россию через Францию (французское *alpaga*, *alpaga* происходит от названия этого животного на языке индейцев кечуа). Впервые упоминается в периодической печати в 1820-х годов как «шерстяная одношерстная материя»¹. Вновь вошла в моду в начале 1860-х: «Французские журналы беспрестанно говорят о платьях альпага, которые вошли у них во всеобщее употребление; у нас же этой материи вовсе не знают, а между тем мы, по своей обязанности, не можем умалчивать о том, что носят в настоящее время, и потому предлагаем альпага заменить высокого сорта лютстрином, который на него похож. Когда у нас появится настоящий альпага, мы тот же час сообщим об этом в своем журнале и скажем его цену»². Через несколько месяцев тот же журнал поместил еще одно сообщение с упоминанием альпага: «К лету начинают носить много белых платьев; для избежания частого мытья и глажения, их делают из альпага-мохер, пуаль-де-швер, барже, гренадина, перкала и английского нового пикса, которое так плотно и глянцево, что может быть принято за шелк»³. Все ткани, с которыми сочеталась или сопоставлялась ткань альпага, имели слегка блестящую поверхность, и прежде всего лютстрин, что позволяло дольше сохранить ткань от загрязнения, так как она обладала отталкивающими свойствами.

*Строжайшие линии ее становятся
блестящи серебром на изломах;
покровавшего ее белого
альпага.*

Н. С. Лесков
На ногах
1870–1871

А ЛЯ БЕЛЬ ПУЛЬ. «La belle poule» — дословно — прекрасная курица — название французского фрегата, одержавшего победу над английским парусником 17 июня 1778 года близ атлантического побережья Франции. Через несколько дней был дан блестящий бал, на котором королева Мария-Антуанетта появилась с прической, украшенной макетом славного корабля. Уже в 1779 году эта прическа была воспроизведена в российском журнале «Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета», издававшегося Н. И. Новиковым.

Название знаменитого корабля восходит к 1533 году, когда символический ключ от Тулузы королю Франциску I, обещавшему свои владения, вручила пятнадцатилетняя девушка. Тогда-то король и воскликнул: «La belle poule». В истории французского флота быстроходный фрегат-победитель был первым кораблем с таким названием, что вполне соответствовало изысканству быстроходного парусника.

Схватка между англичанами и французами была следствием событий, происходивших в Северной Америке: в 1776 году появилось новое государство — Соединенные Штаты Америки, освободившиеся от колониальной зависимости от Великобритании.

В России во времена правления Екатерины II о ношении прически с макетом французского фрегата не могло быть и речи. Желавшая придать национальный характер своему царствованию, Екатерина Великая, заботясь о своем костюме, избегала малейшего намека на моды французского двора. Англичанин У. Кокс, присутствовавший на одном из приемов 1778 года в Санкт-Петербурге, отметил низкую прическу императрицы в то время как молодые дамы состязались друг с другом в высоте куафюры. Действительно, портретная живопись дает представление о подобных увлечениях, но изображения фрегата, корвета или только корабельного носа (что было популярно во Франции) отсутствуют. Прически украшены лишь перьями, цветами и драгоценностями.

Г. П. Данилевский пишет о платье а ля бель пуль, а не о прическе с таким же названием. Многие исторические романисты XIX века, что отмечали литературные критики того времени, в поисках сюжетов обращались к журналу «Русский архив» (1863–1917) или «Русская старина» (1870–1918). Но так же очевидно, что источники ком сведений для них служили и модные издания, из которых они черпали описания причесок, обуви, покрою одежды, ее цвета или названия тканей, упоминавшиеся во многих произведениях. Так, прическа с «корабликом» на высоко поднятых волосах,

¹ Московский телеграф. 1828. № 20. С. 516.

² Пылаев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб., 1898. С. 397.

³ Панаева А. Я. Воспоминания. С. 36.

⁴ Соллогуб В. А. Воспоминания. Л.: М., 1931. С. 594.

¹ Московский телеграф. 1826. № 2. С. 118.

² Модный магазин. 1863. № 1. С. 12.

³ Там же. 1863. № 11. С. 136.

упоминается П.И. Мельниковым-Печерским в повести «Старые годы» (1857) при описании знатной дамы Екатерининского времени: «Потом выйдет на крыльцо княгиня Марфа Петровна — в помпадуре из серебряной парчи с алыми разводами, волосы кверху зачесаны и напудрены, на верху кораблик, а шея, грудь и голова так и горят самоцветами».

Из описания Мельникова-Печерского очевидно, что речь идет не только об европейском наряде — платье помпадур, но и модной прическе времен Марии Антуанетты. Г.П. Данилевский вполне мог руководствоваться модными изданиями и упомянуть о платье с характерным силуэтом — затянутая талия и весьма пышная, особенно сзади, юбка, не скрывающая башмачков с выгнутыми (французскими) каблукками.

АМАЗОНКА: женское платье для верховой езды с юбкой особой асимметричной конструкции, получившее название от мифического племени амазонок, обитавших в Малой Азии. Амазонка была распространена в XIX веке, когда езда верхом стала обычным времяпрепровождением женщин из дворянских семей (в XVIII веке знатными всадницами чаще использовалось мужское платье). Особенно сти кроя А. были обусловлены распространившимся дамским седлом, в котором сидели боком, а потому юбка должна была быть заметно длиннее с одной стороны, чтобы полностью закрывать ноги женщины. Форма и цвет амазонки подчинялись моде. Пока носили очень широкие длинные юбки, дама в амазонке сохраняла грациозность и спешившись. К 1870-м годам умение носить амазонку стало особенно важным, потому что, согласно моде, юбка очень сильно обузилась и потребовался крой, делающий возможным нахождение в дамском седле. Для этого с той стороны, с которой всадница помещалась в седле, делался напуск, натягивающийся коленом, а с противоположной — шлейф увеличенной длины. Когда дама спешивалась, она должна была суметь быстро и изящно подхватить шлейф и закрепить излишнюю ширину юбки над коленом. Тканью для амазонки служили бархат, сукно, плотный шелк. В первой половине XIX века цвета были довольно разно-

образны, рекомендовался даже «адского пламени» цвет. Во второй половине века предпочитались очень темные цвета, чаще всего черный. К амазонке надевали жесткую шляпу с полями или ток. Украшениями служили перья, вуали, шарфы.

Существовал и мужской костюм для верховой езды. Интересное описание такого костюма у военных оставил граф Игнатъев: «Наскоро одевшись в верховой костюм — черную жакетку в талию и светло-серые бриджи...». Далее он продолжает: «Утренняя верховая прогулка кроме удовольствия представляла и единственную возможность завести знакомства с военным миром по той простой причине, что военную форму офицеры надевали только в этот час и что утренняя

верховая езда была обязательна для всего парижского гарнизона, от начальника гарнизона до самого скромного врача или интенданта. К девяти часам утра картина меняется, и вместо черных венгеров генералов, голубых доломанов гусар и красных штанов пехотинцев видишь на дорожках влюбленные пары, чьи костюмы имеют уже не столь воинственный вид¹. Мемуарист очень точно зафиксировал те различия, которые существовали в повседневном бытовом поведении русского и иностранного офицерства.

Женский костюм для верховой езды в России регламентировался личными желаниями верховного властителя страны. В этом смысле особый интерес представляют воспоминания Екатерины II о времени правления Елизаветы Петровны, допускающей мужской костюм у женщин только в маскарадном зале. «Мадам Аригем приехала ко мне около пяти часов после обеда, с ног до головы в мужском наряде: на ней было красное суконное платье, обшитое золотым галуном и зеленый гродетуровый камзол с теми же галунами. Она не знала, куда положить шляпу и что делать со своими руками, и показалась нам не очень ловка. Зная, что императрица не любит чтобы я ездил по-мужски, я приказала себе английское дамское седло, и надела верховое на английский манер платье из очень богатой лазоревой с серебром цвета материи; стеклянные пуговицы мои сверкали, как настоящие бриллиантовые, а на черной шапочке навязана была кругом бриллиантовая нитка. Я пошла садиться на лошадь. В эту минуту ее величество пришла к нам в комнаты посмотреть, как мы поедем. Я в то время была очень ловка и привычна в верховой езде; подошедши к лошади, я в ту же минуту вспрыгнула на нее, с обеих сторон распустила мою юпку, в которой для этого нарочно была сделана прореха... Она спросила, на каком я седле, и узнавши, что на дамском, сказала: „Можно было побиться об заклад, что она сидит на мужском“»².

Английская юбка могла иметь и четыре разреза (прорехи). Смысл такого кроя заключался в том, чтобы не были видны ноги дамы во время езды и чтобы юбка не мешала взбираться на коня. Под юбкой в обязательном порядке были надеты замшевые или из плотной ткани облегающие панталоны со штрипками, наподобие мужских.



Амазонка
Московский телеграф. 1826
Гравюра с подраской акварелью



Карл Брюллов
Портрет Кирилла Александровича
и Марии Яковлевны Нарышкиных. 1827
Бумага, акварель, белки, карандаш. 46 × 36,5
Государственный Русский музей.
Санкт-Петербург

¹ Игнатъев А. Воспоминания. 50 лет в строю. М., 2002. С. 223.

² Записки императрицы Екатерины II. М., 1990. С. 102.

АМПИР (EMPIRE): от французского «империя» — стиль в архитектуре, живописи и прикладном искусстве, в том числе и в costume. Мода позволяла своим последователям уподобить себя античным статуям. Но европейская культура рубежа XVIII—XIX веков

Саломея была одета по рисунку самого императора так: ярко-зеленая узкая рубашка фасона «ампир» с орнаментом в виде греческого фризавокруг груди и нижнего края туники, а на голове — три длинных черных распущенных, как конская грива, волосах, — венок из красных роз.

Н. В. Тухачева
На сцене и за кулисами
[1945]

АНТИК: резной камень (гемма), вставляющийся в ювелирные изделия (кольца, серьги, браслеты, пряжки и т. д.); изделия с такого рода камнем. Название от французского *antique*, восходящего к латинскому *antiquus* — древний. Вошли в обиход в конце XVIII — начале XIX века с распространением «античной» моды, которая требовала от своих последователей не только соответствующего покрою платья (см.: **ТУНИКА**), но и «греческих» причесок и украшений. Дамы отказались от распространенных ранее ювелирных изделий с бриллиантами и прочими драгоценными камнями; предпочтение отдавалось резным камням с углубленным (инталия) или выпуклым (камей) изображением —

Пастуха, сбегай к помощнице да попроси серег с антиком надеть только на вечер.

А. Ф. Вельтман
Сердце и думка
1838

такую камей-антик можно видеть в поясе императрицы Елизаветы Алексеевны на портрете, написанном Монье (1802, ГТГ). Чаще всего «антик» в ювелирных изделиях не являлся подлинной древнегреческой или древнеримской геммой, резные камни итальянского Возрождения также были большой редкостью. Русские мастера, подражая античным образцам, создавали антики из агатов, горного хрусталя, халцедона; особо искусной работой являлась резьба по бериллу или хризопразам. Распространение получили также антики, использующие в качестве материала раковины различных оттенков и сочетающие тончайшую резьбу с блеском и игрой перламутра. Резные камни требовали строгих гладких оправ, в которых традиционное для украшений золото порой заменяли сталью. Повальное увлечение этой модой вызвало бурю негодования; ее неприятие нашло отражение в памфлете Н. И. Стрехова «Переписка Моды...»: «Можно сказать, что Философический камень ныне сыскан, ибо сталь учинилась золотом щегольского света, и притом выдумщики сего железного золота могут переманивать в свой карман подлинное и настоящее золото»¹. Антики сохранились в качестве украшения до конца XX века наряду с вернувшимися в моду изделиями из драгоценных камней. Камей были столь популярны, что их изготовлением занималась Екатерина II. Одна из мемуаристок оставила следующее свидетельство: «Княгиня Голицына знала, что императрица иногда мастерит камей, и горела желанием заполучить одну из них для медальона, который носила на шее и заботливо выставляла напоказ, чтобы заметили, что он пуст. Императрица обратила на это внимание и сказала ей: „Мне кажется, княгиня, что медальон, который я вижу несколько воскресящий, о чем-то просит“.

Голицына покраснела от радости и отвечала, что будет страшно счастлива, если медальон заслужит работу императрицы.

— Нет, княгиня, лучше я вам дам сибирский камень. Он красивей моих копий»². Копии камей, о которых идет речь, представляли собой оттиски из палье-маше с подлинных резных камней, которые затем раскрашивались под цвет оригинала.

¹ Стрехов Н. И. Переписка Моды, содержащая Письма безумца Мод. № 8. С. 37–38.
² Головина В. Н. Мемуары. С. 131.

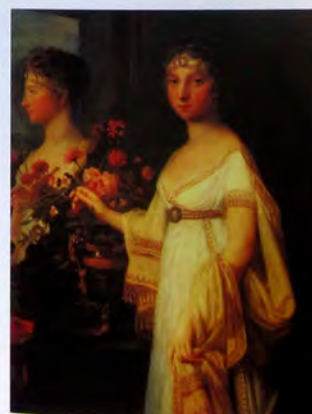
«Магазин общепольных и изобретений с присовокуплением Модного журнала» в 1795 году предложил страждущим простой способ получить великолепный антик в домашних условиях: «взять настоящий in taglio, выпукло обрезанный антик, которого резьба сколько можно должна быть глубока, на него положить слегка намоченную картонку и тереть по ней гладко вполированная косточкою изад и вперед до тех пор, пока фигура ясно означится, снявши картонку фигура покажется на исподней стороне так ясно впечатавшеюся, как только может быть вырезанною на камне, после того покрывается грунт какою кто пожелает краскою, так чтоб фигура осталась белою и тогда антик совсем готов. Их носят на поясах, на голове и на шее. В поясах они наклеиваются и обводятся ниткою стальных бусин».

Антики сохранились в качестве украшения до наших дней, правда с некоторым оттенком старомодности, но больше никогда не смогли вытеснить из моды украшений из прозрачных драгоценных камней.

АНЮТИНЫ ГЛАЗКИ: отделка женского костюма в виде букета или гирлянды из цветов — разновидности трехцветной фиалки, издавна известной в России под названием «веселые глазки». Новое название — анютины глазки — от женского имени Анюта. Возможно, цветок переменил свое старинное название в 1831 году¹ под влиянием романа Антония Погорельского «Монастырка» (1830), героиня которого носила имя Анюта, чьи «большие голубые глаза, осененные длинными черными ресницами, и вся вообще прелестная наружность ее пленяла его взоры». Ко времени создания «Русского энциклопедического словаря, составленного русскими учеными и литераторами» (1861–1863) уже было учтено новое название цветка — анютины глазки. В русской живописи конца XVIII — начала XIX века изображение дамского туалета с отделкой в виде букета или гирлянды из анютиных глазок встречается довольно часто, поскольку в 1800-х годах в моду вошли так называемые александровские букеты. С. П. Жихарев в «Записках современника с 1805 по 1809 год» разъясняет, что это букеты, «которые собраны из цветов, составляющих по начальным буквам своих названий имя Alexander. Без этих букетов ни одна порядочная женщина не смеет показаться в обществе, ни в театр, ни на гулянье. Вот из каких цветов составляются

На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1873–1877



Жан Лоран Монье
Портрет императрицы
Елизаветы Алексеевны. 1802.
Общий вид и фрагмент.
Холст, масло, 130,5 × 99.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



¹ См.: Молва. № 25. С. 16.

букеты, которые разнятся только величиной и ценностью: большие носят на груди, а маленькие в волосах». Далее Жихарев перечисляет нем. названия цветов и буква «D» обозначается цветком *Dreifaltigkeitsblume* (трехцветная фиалка, анютины глазки)¹. В среде художников и обращавшихся к ним заказчиков портретов было распространено французское название этого цветка *pensée*, в одном из значений — мысль, а сам он символизировал скрытность, созерцательность, склонность к размышлению. Это же толкование цветка подтверждает и журнал «Кабинет Аспазии»². Этот цветок можно увидеть на портрете императрицы Елизаветы Алексеевны работы Ж. Л. Монье (1802, ГТГ).

Во второй половине XIX века анютины глазки стали излюбленным декоративным мотивом, особенно в вышивке; его часто рекомендовали издания, посвященные дамскому рукоделию: «Дамский альбом рукодельных работ» (издавался в 1855–1856, с 1857 под названием «Северный цветок»), «Модная мастерская» (издавался с 1903). Разнообразие оттенков цвета, переходивших один в другой, особенно точно передавалось в технике глади. Такой вышивкой в виде гирлянд из анютиных глазок украшали дамские платья, зонтики, чехлы для мебели и портьеры. Композиции из разноцветных анютиных глазок, вышитых по старым образцам (копировались с уцелевших предметов) на салфетках, скатертях, антимакассарах для диванов и кресел, сохранялись в убранстве интерьеров вплоть до конца 1950-х годов.

АРМЯК (ормяк): верхний просторный прямого кроя распашной длинный кафтан, подпоясанный цветным кушаком. Название от тюркского *armak* — одежда из верблюжьей шерсти. Форма «ормяк» приводится И. И. Срезневским в письменных источниках

1582 года: «Ормяк сделати тонкое полотно, образцы на него по лазоревому бархату шиты золотом»³. Армяки шили из ткани домашней выделки — армячины (или сермяги), обычно имевшей цвет неокрашенной шерсти — сероватый, коричневатый, серо-черный и т.д., как правило, они были крестьянской одеждой. В городах их носили только самые дешевые извозчики — «ваньки». «Извозчики делились на две категории, из которой наиболее интересной были «ваньки». Они одевались в простые армяки и летом носили высокие поярковые шляпы «гречников», но без павлиньих перьев и других украшений»⁴. Название шляпы «гречник» или «гречневик» связывается с формой пирогов из гречневой муки — «грешниками» (как их называли в Москве), продававшимися во время поста.

«Гречневик представлял из себя обжаренный со всех сторон столбик высотой в вершка два: к одному концу он был уже, к другому шире»⁵. В 1830-е годы армяк носили некоторые писатели-славянофилы, но его появление в литературных кругах и в «свете» воспринималось неоднозначно, часто с откровенной иронией в адрес такого «переодевания». А. С. Хомяков в бальном зале описан следующим образом: «...в армяке, без галстука, в красной рубашке с косым воротником

Василий Тимм
Сидящий индий. 1842
Бумага, тушь, кисть, перо, акварель,
карандаш. 21,1 × 13,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



и с шапкой мурмой под мышкой. Говорил неумолчно и большую часть по-французски — как и следует представителю русской народности»¹. Известно, что власти пытались пресечь отступления от принятой манеры одеваться, в частности Хомяков подвергся наказанию — домашнему аресту — за ношение бороды и «народного» платья. «Для читателей, незнакомых с тогдашними порядками, прибавлю, что при Николае I ношение усов составляло привилегию одних военных, а лицам других сословий безусловно воспрещалось; ношение же бороды разрешалось только крестьянам и лицам свободных состояний, достигшим более или менее почтенного возраста, а у молодых признавалось за признак вольнодумства. На таких старшие всегда поглядывали косо. Чиновники всех гражданских ведомств обязаны были гладко выбривать все лицо; только те из них, кто успел уже несколько повыситься по иерархической лестнице, могли позволить себе ношение коротких бакенбард около ушей (*favoris*), и то лишь при благосклонной снисходительности начальства»². В период правления Александра II борода уже не запрещалась, но армяк перестали носить в писательской среде. Некоторые элементы «народного» костюма вновь появились в кругах художественной интеллигенции в конце XIX — начале XX века, но административных преследований за ношение крестьянской одежды в то время уже не было.

АРХАЛУК (ахалук): мужской просторный различного кроя кафтан. Название происходит от тюркского *arkalyk* — куртка. Вошел в русский быт в начале XIX века. Архалук восточного образца представлял собой одежду прямого кроя с широкими рукавами, пришитыми ниже линии плеча, без застежек, шитую из плотных шелковых или хлопчатобумажных тканей с текстильным орнаментом в виде разноцветных полос. О восточном происхождении архалука упоминает не только М. Ю. Лермонтов, но и другие поэты 1830-х годов: «Ахалук мой, ахалук, / Ахалук демикотонный, / Ты — работа нежных рук азиатки благосклонной» (А. И. Полежаев. Ахалук. 1833). Однако уже в середине XIX века под архалуком подразумевали

одежду совсем иного, так называемого европейского покроя. В исполненных в 1846–1847 годах А. А. Агитин иллюстрациях к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя самый знаменитый обладатель архалука — Ноздрев («чернявый просто в полосатом архалуке») — изображен в полосатом коротком кафтане в талию с рукавами, вшитыми по европейскому образцу — по линии плеча, в то время как архалук восточного типа не имел плечевых швов. В эти годы архалуком стали называть отрезные и присборенные у талии, длиной до колен, застегивавшиеся на крючки кафтаны, которые по крою больше подходили под определение «бекеша»: «...на нем был серый,



Орест Кипренский
Автопортрет. 1828
Холст, масло. 48,5 × 42,3
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 1. С. 149.

² См.: Кабинет Аспазии. 1815. Кн. 5. С. 90.

³ Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. Т. 2. Ч. 1. Стлб. 707.

⁴ Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Московская старина. М., 1989. С. 53.

⁵ Белоусов И. А. Ушедшая Москва // Московская старина. С. 326.

¹ Никитенко А. В. Записки и дневник. Т. 2. СПб., 1893. С. 29.

² Вишняков Н. П. Сведения о купеческом роде Вишняковых // Московская старина. М., 1989. С. 284.

нанковый однобортный архадук, подбитый мерлушками» (Д. В. Григорович, Антон-Горемыка, 1846). Архадук столичных жителей был домашней одеждой, и его носили многие писатели и художники. О. А. Кипренский изобразил себя в архадуке на «Автопортрете» (1828, ГТГ). В. А. Нащокина вспоминала: «Я помещалась обыкновенно посередине, а по обеим сторонам мой муж и Пушкин в своем красном архадуке с зелеными клеточками»¹. Но провинциальные помещики, выезжая из дома, не утруждали себя переодеваниями. «Одет он был забубенным помещиком, посетителем конных ярмарок, в пестрый, довольно засаленный архадук» (И. С. Тургенев, Петр Петрович Каратаев, 1846). Читателям гоголевской поэмы упоминания об архадуке Ноздрева было достаточно, чтобы представить себе образ жизни этого персонажа.

АТЛАС: шелковая ткань с блестящей поверхностью. Особые гладкость и глянцеви́тость достигались характером переплетения нитей, при котором основа (в основном атласе) или уток (в уточном) появлялись на поверхности не чаще, чем через пять

кроющих нитей. В технике атласа существуют также ткани хлопчатобумажные и шерстяные, но они, как правило, имеют другие названия. Атлас в русском языке является заимствованием из арабского *atlas* — гладкий. Известен в русском быту со времени контактов Древней Руси с Византией, куда эта техника проникла через арабский Восток из Китая. В конце XVI — начале XVII века такие ткани были известны под названием «отлас». Отечественное производство шелковых тканей появилось в начале XVIII века. Разнообразие атласных тканей в XVII–XIX веках было чрезвычайно велико: «В одном только магазине мы заметили более двенадцати сортов атласа; именно Левантский атлас, Варшавский, Португальский атлас, Ориентальский атлас, который отличается от левантского своими узорами»². Так как левантский и ориентальский для россиянина означали одно и то же — «восточный», то становится ясным, что основной характеристикой атласа была его орнаментация, хотя существовали другие

отличия (легкие, тяжелые, двойные и т. д.). В одноцветных тканях можно было добиться особой игры цвета, меняющегося на изломах и при различном угле освещения, но узорчатые атласы поражали разнообразием форм и ритмов декоративных и изобразительных мотивов, имевших разные истоки своего происхождения. В 1830-е годы мода обратилась к придворному быту Франции XVII–XVIII веков, и сообщения о модных новинках запестрели названиями и именами времен многочисленных

Ходила она постоянно в пирамидальном чепце с розовыми лентами, в высоком кружеве вокруг шеи, белом коротком платье и прюнелевых башмаках на красных каблучках; а сверху платья носила кофту из голубого атласа со спущенным с правого плеча рукавом. Точно такой туалет был на ней в самый Петров день 1789 года!

И. С. Тургенев
Старые портреты
1881

Неизвестный художник
Портрет неизвестной в белом платье и черной шали. Конец 1830-х
Картон, акварель, белла, лак. 22,8 × 19,3
Государственный исторический музей,
Москва



¹ Нащокина В. А. Рассказы о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 238.

² Молва. 1832. № 92. С. 378.

Лидовиков и из фавориток. Так, в одном из номеров газеты «Молва» было помещено описание сразу нескольких новых сортов атласа — «по темным или светлым землям затканы цветы, точно вышитые; лучшие из них называются: атлас Мейтенон, атлас Дюбарри»; атлас Трианон — «по которому затканы листья розового цвета с землей, а между сих листьев оставлено место для букета гвоздик, затканых разными шелками»³. В той же газете сообщалось об атласе Помпадур, который «напоминает богатство прежних нарядов, соединяя оным совершенство отделки, отличающей все нынешние ткани. Атлас этот темных цветов, но нем затканы геральды шелком золотого цвета, которые при свете кажутся как бы вышитыми золотом; материя эта прилична для придворных платьев (мы того и ждем, что станут носить парчи и штофы, хорошо, прочно, но убыточно)»². В XIX веке частым стало соединение шелковой основы с утками из другой пряжи, например с шерстью. Среди таких сортов рекламировали люкзор (от египетского Луксора, находившегося на территории древних Фив): «Он делается из шелку с шерстью; мягок, прочен и блестящ как атлас, он точется гладкий и травчатый»³. В XVIII веке атлас носили как мужчины, так и женщины, позже в мужском costume он сохранился лишь в качестве отделок и дополнений — жилеты, галстуки, канты. В крестьянском быту атлас, как и все ткани фабричного производства, считался предметом роскоши и признаком достатка; из него изготавливались девичьи ленты, платки, рубашки-косоворотки и т. д.



Атласная шляпка
Иллюстрация из модного журнала. 1818
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Молва. 1833. № 121. С. 48.

² Там же. 1832. № 103. С. 410.

³ Там же. 1833. № 121. С. 483.

БАЙКА: первоначально шерстяная, позже хлопчатобумажная ткань с ворсом на изнаночной стороне. Название, проникшее, возможно, через голландский или французский языки, восходит к латинскому *badius* — каштановый, светло-коричневый. Появилась в России в начале XVIII века. Первоначально шерстяная байка окрашивалась в каштановый или другие оттенки коричневого цвета, о которых помнили и в XIX веке. Позднее байку выделяли самых разнообразных цветов и даже в клетку: «...в джентельмен-рейтарских костюмах, в черных пальто подбитых байкой синих и желтых цветов клетками» — так описывал шерголей 1840-х годов М.И. Пыляев¹. Уже в конце XVIII века байка чер

ного цвета была одной из тех тканей, которые было принято носить в глубоком трауре, так как она не имела поверхностного блеска. Описывая московскую жизнь первых дней после смерти Павла I, мемуарист замечает: «Траура в Москве под разными предлогами почти никто не носил. Да и лучше сказать, что в траурном платье я помню одну только вдову генерал-лейтенантшу Акулину Борисовну Кемпен, одну из наших киевских знакомок, которая в первом замужестве была за московским купцом Дудышкиным и оттого чрезвычайно гордилась потом своим чином. Несмотря на необъятную толщину свою, она все лето прела под черною байкой для того, чтобы иметь удовольствие показывать шлейф чрезмерной длины»². Из байки выделяли также штучные изделия — одеяла, платки. Со второй половины XIX века предпочитали изготавливать хлопчатобумажную байку разнообразных сортов, отличающихся цветом, орнаментацией, назначением. В конце XX века байка с печатными узорами используется для детской одежды, в качестве плательной ткани; с тканями узорами — для штучных изделий; одноцветная — для изготовления белья.

БАНТ: узел со свободно висящими петлями из ленты или шнура, являющийся отделкой прически, шляпы, платья, обуви и т.д. Название, по мнению лингвистов, пришло через польский *bant* от немецкого *Band*³. Другими источниками могли оказаться французские слова *bande* — повязка и *bandeau* — отдельные пряди волос в виде лент в дамской прическе. Термин зафиксирован словарями во второй половине XVIII века. Вместе с тем бант как предмет туалета был известен в России задолго до появления обозначившего его иностранного слова. Незамужние женщины истари украшали косы лентами с бантами на концах. В XVIII веке с бантом произошло то же, что и с некоторыми другими деталями костюма (например с муфтой), — уже существовавший предмет приобрел новое, иностранное название. В XVIII веке он стал служить украшением не только волос, но и мужских и женских нарядов. На женских платьях банты крепились в самых различных местах — по подолу, на груди, на

рукавах у плеча и у локтя, были обычно контрастного цвета по отношению к ткани платья. В России очень быстро усвоили так называемую лестницу из бантов — украшение на лифе платья, состоящее из череды бантиков, увеличивающихся в размерах снизу вверх — от кончика шнипа до выреза на груди. «Лестница»



Прическа «Бант (узел) Аполлона»
Иллюстрация из модного журнала
Литография с подражской акварелью

оптически делала талию более тонкой. Бантом спереди или сзади завязывали ленточку, туго охватывающую шею, чаще из темного бархата, который должен был подчеркнуть белизну кожи. Банты так полюбили в XVIII веке, что ювелирные изделия из металла с тех пор часто изготавливаются в форме банта. В XIX веке мужчины сохранили их лишь на галстуках. В первой половине XIX века банты чаще украшали рукава женского платья, и каждый из них имел собственное название в зависимости от того, какую форму приобретали петли. Если бант закрепляли на самом плече, то он назывался эполет (от французского *epaule* — плечо): «Когда сини концы различны, то эполеты называют Английскими; когда они оканчиваются трубочкою, то Пажескими»¹. Под «различными» хроникер «Телеграф» подразумевал разведенные концы ленты, свитые же «трубочкою» напоминали бахрому эполет на плечах пажей. В середине XIX века вошли в моду банты под названием «Ватто», по имени французского художника XVIII века А. Watto, с которым связаны многие модные детали костюма: «Рукаф-буф из белого крепа, коротенький, приподнятый бантом Watteau. Бант Watteau состоит из двух петель довольно длинных и сцепленных в роде копыя»². К этому времени украшения в форме банта рассматривались как естественная принадлежность «русского стиля» в одежде: «Некоторые из фантастических корсажей украшаются бранденбургскими и вышиваются толстым шнуром, расположенным бантами и кругами. Это так называемый нами, парижанами, русский вкус (*genre moscovite*), который в настоящую минуту пользуется у нас огромным успехом»³. С середины XIX века молодые девушки начали носить пояса-ленты, которые завязывались пышным бантом: «Настенька обернула ленту кругом Лидочкиной талии и сделала спереди бант» (М.Е. Салтыков-Шчеприн. Мелочи

жизни. 1886—1887). Этот обычай сохранялся для незамужних женщин вплоть до 1917 года. Юные девицы 1900-х годов, так называемые кисейные барышни, всем своим обликом напоминали большой пышный бант, который стал единственным «приличным» украшением их наряда: «Платье на голубом или розовом чехле делало девушку нарядной, если к тому же прическа с большим белым бантом, белые туфельки и чулки. Если платье было пышное, получался воздушный вид. На талии обычно завязывалась широкая белая лента, на спине из этой же ленты делался большой белый



Михаил Людвиг Клаус
Портрет баронессы
Софии Елены Розен. 1771
Холст, масло. 93 × 73
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Пыляев М.И. Замечательные
шутки и оригиналы. С. 394.

² Висель Ф.Ф. Записки.
Т. 1. С. 25.

³ Фасмер М. Этимологический словарь
русского языка. Т. 1. М., 1986. С. 121.

¹ Московский телеграф.
1829. № 4. С. 557.

² Мода. 1856.
№ 7, описание.

³ Там же. 1856. № 23. С. 84.

бант с концами»¹. Но и в первые послереволюционные годы банты предпочитали носить очень многие, так что облик поэтессы Ирины Одоевцевой, писавшей о себе: «Ни Гумилев, ни злая пресса / Не назовут меня талантом. / Я маленькая поэтесса / С огромным бантом»², не был уникальным.

БАРЕЖ: ткань в технике газового переплетения нитей (см.: **газ**) из шелка, шерсти или хлопка. Названа по местечку Барез (*Barèges*) во Французских Пиренеях. Была особенно распространена в России с начала XIX века, когда мода требовала легких полупрозрачных тканей для женских платьев, шарфов, туник и т.д. Упоминание о барже можно найти в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», в периодической печати того времени³. Первоначально барж ткался только из шелка и считался очень дорогой тканью. Барж, вытканый в газовой технике, легко травмировался при носке, что делало его непрактичным и доступным только для богатых шеголих. К середине XIX века появилось довольно

много сортов баржа из самого разного сырья: двойной английский, барж-шамбери, пуваль-де-шевр и другие, которые рекламировали журналы тех лет⁴. К концу XIX века барж перестал быть предметом роскоши: «С какой это стати ты нарядилась сегодня в шерстяное платье? Могла бы нонче и в баржевом походить» (А. П. Чехов. Перед свадьбой. 1880). В числе разновидностей баржа — беиж, впервые упомянутый в разделе моды журнала «Нива» за 1875 год (июльское приложение, описание модели № 5). Все разновидности баржа были либо одноцветными: «Костюм из беижа (легкая шерстяная ткань, почти как барж)», либо с неярким размытым рисунком, так как техника ткачества не давала четких контрастных линий. Легкость и мягкость ткани сохранялись даже тогда, когда вместо первоклассного шелкового сырья использовались отходы прядения. В XX веке барж основательно забыт и его нельзя сопоставить ни с одной ныне производимой тканью. И. А. Бунин в повести «Суходол» (1911) упоминает барж как старомодную ткань: «...на ней было старомодное баржевое платье».



Баржевое платье
Московский телеграф. 1828
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Засисов Д. А., Пылина В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. Л., 1991. С. 110.

² Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 30.

³ См. например: Литературные листки. 1824. № 6. С. 1–2.

⁴ См.: Модный магазин. 1863. № 9. С. 112.

БАРОК: правильное барок¹ — в значении «женское шейное украшение». В данном случае в виде оборки, рюша (оборка, собирающаяся по середине). Это один из способов скрыть возрастные изменения, сделать человека XVIII века неуязвимым, вечно юным подобно тому, как старинные фарфоровые украшения и утварь сохраняют белизну и блеск во времени.

...на ней тюлевый чепец с широким рюшем надвинут на самый лоб, так что волос совсем не видать; тафтяное платье с очень высоким воротом и около шеи тюлевый рюшевый барок.

Рассказы бабушки
Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком
Д. Благово



Неизвестный художник
Портрет Екатерины
Александровны
Архаровой. Начало 1830-х
Холст, масло. 40 × 32,3
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

БАРХАТ: ткань с густым, низко остриженным ворсом на лицевой стороне, удерживаемым «грунтом» полотняного или саржевого переплетения. Название усвоено через польский или немецкий языки еще в глубокой древности. По мнению лингвистов, слово восходит к арабско-туркскому *barrakan*². Долгое время бархат в России был привозной тканью. Бархатный двор в Москве под руководством Ивана Дмитриева был основан в 1632 году. В середине XVII века были приглашены иноземные мастера из Италии и Германии, руководившие производством стольник Т. С. Кудрявцев, однако после 1689 года попытки производить бархат в России прекратились. Лишь в 1717 году начала действовать первая русская мануфактура по производству шелковых тканей, в том числе и бархата. Сырьем для его производства могли служить и шелк, и шерсть, и хлопок. Но в России собственно бархатом называлась только шелковая ткань, причем шелковый ворс при бумажном грунте считался недостаточно престижным, «не настоящим» бархатом (см.: **манчестер**). Для получения ворса вводилась особая ворсовая нить, которая была вдвое длиннее нитей «грунтовой» основы и выводилась на лицевую поверхность ткани при помощи металлических прутков. Образовавшиеся петли могли разрезаться — разрезной бархат — или оставаться в виде крошечных петелек — петельчатый бархат. В бархатной технике, то есть с ворсом на лицевой стороне производилось множество тканей — плис, вельвет, вельветин (вельвертин), утрехтский бархат, трип и др. Лучшие сорта бумажного (с хлопком)

¹ См.: Словарь русского языка XVIII века. Вып. 2. Л., 1985. С. 112.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 129.

бархата изготавливались в Англии, шелкового — в Италии и Франции. Немецкий бархат с шелковым ворсом имел обычно бумажную основу, а поэтому ценился в России много меньше, чем привозные и отечественные (продавался под названием «крефельдский», по месту производства в Крефельде в Германии). Бархат выпускался одноцветным, набивным и тисненым. Ткань последнего вида создавалась путем обработки горячим прессом с выпуклым орнаментом, который оставлял след на ворсе в виде цветочных и геометрических узоров. Такая техника орнаментации чаще использовалась для бумажного или шерстяного бархата или *бархента* — ткани в бархатной технике из льна и бумажного волокна. В шелковом бархате особенно ценились блеск, переливчатость оттенков, которые были тем значительнее, чем плотнее и ниже был ворс. Из бархата изготавливали одежду, головные уборы, драпировки, обивки, сумки и переплеты книг. Малиновый бархат переплетов дал название родословным книгам, в которые были включены самые знатные боярские и дворянские роды, — так называемая Бархатная книга, составленная в 1687 году. Бархат всегда считался престижной тканью, указывающей на знатность и богатство. Так было в допетровской Руси, когда ткань различалась по названию мест, из которых его привозили (кызылбашский, венецийский, турецкий и т.д.), и позже, когда все известные в Европе и на Востоке сорта бархата производились уже в России. Из одноцветных бархатов полагалось шить женские придворные костюмы (см.: САРАФАН). Его использовали для отделки мужской и женской одежды (воротники, обшлаги). В XVII–XIX веках было принято посещать мастерские художников, одетых по этому случаю в особый костюм, главными элементами которого были берет и широкая блуза. Вот что писала дочь художника Ф. П. Толстого: «Кажется, его очень тешило

то, что на его артистическую обстановку ходили заглядывать в окна разные дамочки. Верно, не на одну обстановку ходили смотреть они, а больше на самого юного художника, красавчика со светло-русскими кудрями, в черной бархатной блузе! Это замечание относится к 1806, когда ее отец начал службу в Эрмитаже. В особой технике выделялись сорта жилетного бархата. Кроме набивного и тисненого большим спросом (особенно в первой половине XIX века) пользовался бархат, у которого ворсовыми были либо фон, либо орнамент, известный в старину под названием «рытый» бархат (такая ткань, напоминавшая старинные образцы, ценилась тем выше, чем был мельче орнамент). Среди сортов бархата, остававшихся популярными и в XX веке, был пан-бархат — одноцветный и узорчатый, причем различные узоры — цветы, листья, полосы и клетки — были выполнены в ворсовой (бархатной технике), а «грунтом» служил тонкий шелк, шифон и т.д. Отчасти пан-бархат можно сравнить



Владимир Гау
Портрет Марии Константиновны Толстой. 1844
Картон, акварель, карандаш, лак. 22,3 × 17,8
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Каменская М. Ф. Восточники. М., 1991. С. 23.

со старинным «рытым» бархатом. Иногда это название относят к ткани, узоры которой достигались цветным ворсом, остриженным вровень с ворсовым же фоном. Встречается название пан-бархат и по отношению к тисненой ворсовой ткани (узоры выдавливаются по ворсу горячим прессом, как некогда жилетный бархат). Причина отсутствия четких критериев для определения сорта связана с обилием искусственных волокон, новых способов обработки большого количества исходного сырья, что в XVIII–XIX веках невозможно было осуществить. Бархат из натуральных волокон почти полностью вытеснен синтетическими материалами, поскольку они не сминаются и не деформируются, а также стойки к истиранию.

БАСКА: широкая оборка на кофте или юбке; просторная кофта с такого рода оборкой; подкройная полочка, пришиваемая к лифу кофты, платья. Название от французского *basque* с тем же значением. Оборка получила распространение в России в начале XVIII века как отделка дамской одежды европейского образца.

На Кэт было суконное светлогороховое платье с баской и пышными рукавами английского покрова.

П. Д. Боборыкин
Ходок
1895

Баска-кофта широко распространилась в XIX веке и превратилась в своеобразный символ определенного сословия. Вот что пишет об этом актер Ю. М. Юрьев, описывая костюм О. О. Садовской в роли Домны Пантелеевны из пьесы А. Н. Островского «Таланты и поклонники»: «Ольга Осиповна Садовская в своей длинной баске какого-то неопределенного линючего цвета коричневого оттенка, с мелким рисунком по полю, с типичной широкой оборкой внизу

и черной кружевной наколкой на голове — как нельзя более мешанка. И если бы художнику вздумалось изобразить на полотне типичную мешанку, то лучшей натуры ему не найти. Тут все есть: и внешний облик, и все, что он несет в себе!»¹ Кофта, описанная Юрьевым как баска, в периодике середины XIX века называлась чаще баскиной. Так, в журнале «Мода» сообщается: «Баскины в большом употреблении. Их делают из бархата и обшивают широкой бахромой с кружевами, если хотят придать нарядный и элегантный вид. Для домашнего туалета их делают из драдедама, а иногда атласа»². Из выкройки, помещенной в этом журнале, ясно, что речь идет о просторном жакете или кофте, напоминающей кацавейку, что объясняет причину популярности баски в мешанской среде: к концу XIX века баски стали носить и крестьянки. Под названием «баскиня» известна широкая, иногда с оборкой по подолу, очень пышная юбка, являвшаяся частью народного костюма в некоторых районах Испании. Заднее полотнище такой юбки накидывали на голову вместо покрывала: «Широкая баскиня, которую надевают испанские и сардинские женщины, выходя на улицу, скрывала ее стройную талию» (Н. А. Некрасов. В Сардинии. 1842). Путаница возникла из-за некоторого созвучия слов «баска» и «баскиня», хотя в словарях XIX века их значения четко различались³. Перенесение иностранных названий, близких по звучанию, с одного предмета одежды на другой — частый случай в истории бытования костюма в России (особенно в купеческой среде), так, например, французское название крупного узора *grande ramage* передано в «большую ромашку»⁴, а имя хозяйки одного из французских магазинов на Кузнецком мосту в Москве Мари Роз Обер-Шальме — в «обер-шельму». Дом № 6 в Глининцевском переулке в Москве, куда переехала известная модистка, уцелел (фасад) после пожара. Ее имя можно найти в мемуарных свидетельствах и художественных произведениях (Л. Н. Толстой).

¹ Юрьев Ю. М. Записки. Т. 1. М., 1963. С. 177.

² Мода. 1856. № 3. С. 12.

³ Удлов В. Н. Объяснительный словарь иностранных слов, употребляемых в русском языке. СПб., 1859. С. 24.

⁴ Рассказы бабушки. С. 108.

БАСОН: плотная узорчатая ткань в виде узкой ленты, тесьмы (иногда с полосками) для отделки одежды, драпировок, мебельной обивки и т.д. Название от французского *rassement* — галун, тесьма, позумент. В России лучшей отделочной тесьмой считалась ввозившаяся из Италии бинделли, которая ткалась с серебряной позолоченной нитью. Отделка басоном не выходит из моды и популярна не только в костюме европейского покроя (с XVIII века и доныне), но и в традиционной одежде. Костюмы слуг отделялись басоном в строгой зависимости от чина их хозяина; во времена правления Екатерины II «дивреи по указу тоже были разные: лакеи двух первых классов имели басоны по швам; 3, 4, 5 классов — по борту; 6-го — на воротниках, обшлагах и по камзолам; 7 и 8 классов — только на воротниках и обшлагах; обер-офицерам — ничем не обкладывать»¹. В России все отделочные материалы в виде тесьмы

или ленты относят к басонным изделиям, басонным работам; в магазинах иногда выделяют отделы басонных товаров. К басонным товарам относится галун, позумент, гас (лента, шитая золотом или серебром).



Лун Каравая (?)
Портрет Елизаветы Петровны в мужском костюме. 1745 (?)
Холст, масло. 64 × 48,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Пыляев М.И.
Старый Петербург. С. 448–450.

БАТИСТ: полупрозрачная хлопчатобумажная, льняная, шелковая или шерстяная ткань плотного переплетения из очень туго скрученных нитей одинаковой толщины для утка и основы, что создает высокую плотность в сочетании с прозрачностью и легкостью. Название (французское *batiste*) от имени ткача, жившего в XIII веке; источники сообщают два варианта его имени — Франсуа Батист или Батист Шамбре (Baptiste Chambrey) или Камбре (Cambrai). Первоначально батист был хлопчатобумажным либо шелковым. Шерстяной батист появился значительно позже. Упоминание о нем имеется в периодике XIX века: «Самая модная материя для амазонов шерстяной батист; удобство его состоит в том, что он не скоро промокает от дождя»¹. Очень тонкая закрутка нитей основы и утка делала батист довольно дорогой тканью. Разница между лучшими сортами батиста и более дешевыми была очень заметна, так как для самого высшего сорта натягивалось не менее 8000 нитей основы, а для низшего — не более 4000, при том, что ширина полотнища могла быть одинаковой. По внешнему виду батиста можно было легко определить его цену и достаток владельца рубашки или платья. Близким по технике изготовления к батисту был кембрик, обычно с печатным узором. В живописи подобные различия не опознаваемы.

Она лежала в нарядной, тончайшего батиста кофточке, еще во время ее болезни купленной им в английском магазине на Кузнецком... Она сказала, обливаясь батистом губы, сквозившие сквозь батист: «Совсем прозрачный... должно быть, очень дорого стоит... ну, по правде, сколько?». Раньше он все отшучивался — «Не все ли равно, двугривенный!» Но теперь сказала правду, желая ее обрадовать любовью: «Пустяки, полсотни». Она всплеснула ладошками, в испуге: «Господи... грез какой! Теперь мне страшно ее надеть».

И. С. Шмелев
Пути небесные
VII. Отпущение
1936



Неизвестный художник
Портрет неизвестного с письмом в руке.
Вторая половина 1810-х — первая половина 1820-х
Холст, масло. 60 × 50,2
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Московский телеграф.
1828. № 11. С. 423.

БАШЛЫК: съемный капюшон с двумя длинными концами, которые могут быть обмотаны вокруг шеи; материалом служит сукно, обычно белое или черное, реже красное.

Название от турецкого *başlyk, bas* — голова. Распространению башлыка в России способствовало казачество, часть которого жила в непосредственном соседстве с кавказскими народами и заимствовала у него наиболее практичные в тех условиях элементы костюма (см.: **БУРКА**). Модным башлык стал в 1830-е годы, когда начали носить бурнус. Пиком моды на башлык явился 1863 год: «Башлыки вошли во всеобщее употребление; их надевают теперь и на бал, как *sortie*»¹ (то есть для выхода). В 1862 году башлык был введен

как форменный головной убор в войсках донского и терского казачества, а в 1871-м — и других частях регулярных войск. Удобство башлыка послужило причиной появления его в армиях других стран — Германии, а затем Франции. В 1880-х годах башлык ушел из «большой моды», но долго оставался из-за своей практичности деталью детского костюма. Восточное происхождение башлыка определяло характер отделки модного головного убора — кисти, декоративные шнуры, вышивка металлизированными нитями. Башлык как форменный головной убор был строже, а кожей или цветной тесьмой обшивались лишь соединительные швы, подчеркивавшие простоту конструктивного решения. В портретной живописи башлык как модная деталь туалета не встречается, но его можно найти в модных гравюрах и жанровой живописи второй половины XIX столетия.

БАШМАК: низкая обувь на каблучке или без него из кожи или ткани. Название от турецкого *basmak* — башмак, подошва, часто употреблявшееся уже в XVI веке. До XIX века башмаками называли всякую низкую обувь, но с начала XIX века — только женскую.

По-видимому, это связано с изменениями в европейской моде конца XVIII — начала XIX века, когда основной обувью мужчин, следующих моде, стали сапоги различной длины, а для некоторых случаев — бальные туфли. Башмаками стали называть женскую обувь, предназначенную для улицы, более грубую и менее нарядную, чем бальные туфли. М. Ф. Каменская, дочь скульптора Ф. П. Толстого, в своих «Воспоминаниях» рассказывает об Андрее Петровиче Сапожникове, бывшем начальником чертежных в Инженерном замке: «Граф Клейнмихель тоже очень любил и высоко ценил заслуги Андрея Петровича и даже обращался с ним по-дружески, но,

по какой-то странной фантазии, никогда своего любимого подчиненного его настоящей фамилией не называл, и когда, бывало, Сапожников понадобится министру для какой-нибудь справки, он всегда кричал ему из своего кабинета: «Господин Башмачников, пожалуйста сюда!..» Сапожников эта забывчивость злила, и он однажды даже с сердцем остановил графа словами: «Ваше сиятельство, я не Башмачников, а Сапожников. Зачем вы всегда называете меня Башмачниковым?» — «Ах, мой милый, — улыбаясь, отвечал министр, — это глупство! За что вы сердитесь? Сапог — обувь и башмак — обувь, не все ли равно?» — «Да, вы правы, ваше сиятельство: сапог обувь и башмак обувь, — вспыхив, возразил графу Андрей Петрович, — но башмак обувь бабья, и я бы желал, чтобы вы лучше называли меня Сапожниковым!.. К тому же это моя настоящая фамилия»². Герой повести Н. В. Гоголя «Шинель» Акакий Акакиевич носит фамилию Башмачкин. Неблагозвучность фамилии для чиновника очевидна, но до сих пор литературоведы не обращали внимание на то, что в фамилии



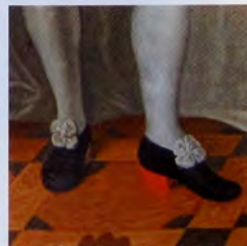
Дамские башмаки
Иллюстрация из модного журнала. 1820-е
Гравюра с подражской акварелью

¹ Модный магазин.
1863. № 23. С. 278.

² Каменская М. Ф.
Воспоминания. С. 103.

гоголевского героя скрыт еще один уничижительный смысл — «бабья» фамилия. Намек на это содержится в гоголевском тексте: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновников; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом», то есть женской одеждой. Свидетельство Каменской подтверждает верность такого предположения, так как ею упомянуты конкретные исторические лица и, следовательно, можно выявить время описываемого события. Инженер-полковник Сапожников умер в 1855 году и мог работать с П. А. Клейнмихелем между 1832 и 1855 годом. Гоголевская «Шинель» относится к 1842 году, и совершенно очевидно, что читатели того времени не могли упустить скрытого значения, содержащегося в фамилии бедного чиновника. Каменская, однако, допустила одну неточность, называя Клейнмихеля графом — графский титул он получил в 1856 году, то есть после смерти Сапожникова.

Относительно красных каблучков на башмаках XVIII века, упомянутых Пушкиным (см. цитату в начале статьи), необходимо дать разъяснения. Для этого следует обратиться к рассказам Янковой: «Князя Куракин, Юсупов, Лобанов и Лунин являлись на балы и ко двору по моде екатерининских времен, ... с красными каблучками. Теперь многие даже и не поймут что такое красные каблучки (*les talons rouges*) ... Красные каблучки означали знатное происхождение (*la haute noblesse*) при версальском дворе. Это очень смешное доказательство знатности переняли и мы»¹. В действительности этот обычай являлся более древним, чем нравы версальского двора. Вот что об этом пишет А. Н. Оленин: «Лев Дьякон говорит, что красные сандали были отличительным знаком царского достоинства»².



Иоганн Филипп Бер
Портрет графа Андрея Ивановича Остермана. 1730-е
Холст, масло. 81 × 65
Собрание С. П. Подъяцкого,
Москва

¹ Рассказы бабушки. С. 166.

² Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения словян от времени Траяна и русских до нашествия татар. СПб., 1832. С. 9.

«БЕДРА ИСПУГАННОЙ НИМФЫ» (цвет): образное название одного из оттенков розового цвета. Вошел в русскую культуру и быт благодаря роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Название приводится писателем по-французски, так как имело хождение в великосветских кругах на языке оригинала; в переводе появилось

Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета сизисе де пурпре effrayée, как он сам говорил, в чулках и башмаках.

Л. Н. Толстой
Война и мир
1863–1869

при позднейших изданиях романа. Сам писатель не объясняет значение этого цвета, и установить его можно, лишь обратившись к публикациям 1820-х годов. В книге «Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстук»¹, предназначенной для следящих за модой молодых людей, представлен галстук по-бергамски с указанием не только способа его завязывать, но и с обозначением цвета — «неоспоримо розовый, называемый „ляшкой тронутой нимфы“ (cuisse de nimphe émue) или „устами любви“

(levres d'amour)». Так как автор книги приводит французское написание цвета, то ясно, что речь идет о том же оттенке цвета, который использовал Толстой. Французское *cuisse* можно перевести как «бедро», «ляжка» или «тело», а *émue* — как «взволнованная», «смущенная», «задетая» и т. д. Различные редакции перевода связаны с разными представлениями о степени грубости слова в языке. Для говорящих по-французски это вовсе не имело значения, как и для героев Толстого, посетителей салона Шерер, среди которых и появился персонаж в панталонах такого необычного розового оттенка. Цвет «бедра испуганной нимфы» был лишь одним из множества розовых оттенков и не единственным, связанным с упоминанием нимфы, например цвет «нимфы во время зари», в который был окрашен фасад дворца в Останкино².

В некоторых случаях оттенок розового цвета можно установить по соотношению с цветом растения или дерева, именем которого он называется: «Цвет Парнасской розы оттенок розовый с отливом на фиолетовый»³; «Подбой розового нежного цвета, называемый цветом гортензии, есть искусная уловка модистки, придать более прелести цвету лица той особы, которая наденет шляпку»⁴; «Для шляпок в большой моде цвет розовый яркий и оттенок его, цвет Иудейского дерева»⁵. Последнее из перечисленных названий не выходило из моды несколько десятилетий, хотя и претерпело некоторые изменения: его стали определять как цвет «Иудина дерева»⁶ или «розового дерева» (конец XIX века). В других случаях названия розового цвета были связаны с именами реально существовавших исторических лиц. Особой популярностью пользовался цвет «Помпадур», в честь знаменитой французской маркизы, который описывался так: «В перечне оттенков красного по степени ослабления густоты и яркости тона краска помпадур располагается вслед за розовой»⁷. Его создали для росписи фарфора на Севрской мануфактуре и называли в честь маркизы. Название одному из модных оттенков розового цвета — «платье цвета розового Детей Эдуарда»⁸ — дали два юных английских принца, дети короля Эдуарда VI, трагически погибшие в лондонском Тауэре (событие также стало поводом для создания исторических романов, драматических и живописных произведений). Хотя ткани различных оттенков розового цвета никогда не выходят из моды, особого разнообразия в их названиях уже не встречается, разве что цвет «бедра испуганной нимфы» приобрел довольно грубую форму — цвет «ляшки испуганной Машки», употреблявшийся в солдатской среде (сообщено Н. Б. Глинским, театральным художником).

БЕКЕША (бекешь): верхняя мужская зимняя одежда в виде короткого кафтана со сборками на спине и меховой отделкой по краю воротника, рукавов, карманов, подолу; верхняя мужская одежда в виде сюртука со складками или сборками сзади по талии.

Название от имени венгерского дворянина Каспара Бекеша, славившегося при дворе польского короля Стефана Батория не только воинскими доблестями, но и щегольством. Венгерский исследователь Л. Киш обратил внимание на то, что слово «бекеша» вошло в русский язык через польский, хотя сам тип одежды восходит к венгерской традиции¹. Изюминкой костюма в качестве модной одежды стали проникать на Русь в XVI веке, и одной из первых была бекеша. «Щеголи, со времен самозванца еще, носили тогда польское и венгерское одевание» (А. А. Бестужев-Марлинский. Изменник. 1825). Впоследствии был принят ряд указов, запрещавших ношение ино-

земного или, как его называли, немецкого платья. Их действие сохранялось вплоть до восшествия на престол Петра I, хотя известно, что его отец, царь Алексей Михайлович, в детстве для забав носил платье европейского покроя. Вьюв бекеша стала популярна во второй половине XVIII века, причем ее неизменной деталью оставалась только меховая опушка. Покрой трактовали достаточно свободно, варьируя длину кафтана, форму воротника; чаще всего воротник был в виде невысокой меховой стойки, но в литературе XIX века можно встретить описания и других его форм: «...вышел граф в бекеше с воротником, поднятым выше ушей по случаю мороза» (В. А. Соллогуб. Большой свет. 1840). Из мемуарной литературы следует, что бекешу-бекешь носил А. С. Пушкин: «В числе гулявшей по Невскому публики почасту можно было приметить и А. С. Пушкина, но он, останавливаясь и привлекая на себя взоры всех и каждого, не поража л своим костюмом, напротив, шляпа его далеко не отличалась новизною, а длинная бекешь его тоже старенькая. Я не погрешу перед потомством, если скажу, что на его бекешу сзади на талии недоставало одной пугови-

ки»². Описанная мемуаристом бекеша поэта была в форме сюртука, который рекомендовался журналом «Московский телеграф» за 1833 (№ 12). С середины XIX века бекеша значительно укоротилась. О степени ее популярности можно судить по упоминанию бекешу в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (1866), когда один из персонажей объясняет другому, что значит одеваться «по журналу»: «Рисунок, значит. Мужской пол все больше в бекешах пишется, а уж по женскому отделению такие, брат, суфлеры, что отдай ты мне все, да и мало».

Морозный воздух пробирается под ваточную подкладку и ползет вдоль спины. И зачем он надел свою бекешь, вместо медвежьей шубы.

П. Д. Боборыкин
На ушерб
1890



Егграф Крендовский
Сборы на охоту. 1836
Холст, масло, 50,5 × 40,5
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстук. М., 1829. С. 90.

³ Московский телеграф. 1830. № 1.

⁷ Журнал мануфактур и торговли. СПб., 1825. № 8. С. 18.

⁴ Там же. 1827. № 3.

⁵ Там же. 1827. № 6.

⁸ Московский телеграф. 1833. № 10.

² См.: Алексеев С. С. Цветоведение для архитекторов. М.: Л., 1939.

⁶ Модный магазин. 1863. № 4. С. 55.

¹ О происхождении слов бекеша, кучма, шалаш и шпашак см. в кн.: Этимологические исследования по русскому языку. Вып. 4. М., 1963. С. 48.

² Колыхаев Н. М. Очерки и воспоминания // Русская старина. 1891. Т. 70. С. 665.

БЕРЕТ: мягкая шляпа круглой формы без полей. Название от французского *beret*, восходящего через итальянский *berette* — плоская шапка — к латинскому *birrus* — красный. В западноевропейском costume берет известен с XVI века, но в России появился

Дама в малиновом берете была как на иголках, слыша такие ужасы, и старалась отодвинуть свой стул от Печорина, а прыжий господин с крестами значительно улыбнулся и проглотил три трюфели разом.

М. Ю. Лермонтов
Княгиня Литовская
1836

только в начале XIX века одновременно с другими заимствованными европейскими головными уборами, плотно охватывающими голову: парики и пудренные прически в XVIII веке исключали их употребление. В первой половине XIX века берет был только женским головным убором, и притом только замужних дам. Являвшийся частью парадного туалета, он не снимался ни на балах, ни в театре, ни на званых вечерах. Размер берета, его материал и отделка постоянно менялись. Береты делали из шелка, бархата, кружев, отделывали перьями, цветами и ювелирными украшениями. Разнообразны были фасоны беретов: арлезийский — «...у которых тулья весьма не высока и круглая; ширина берета простирается до двенадцати вершков; верхняя часть одного, нижняя другого цвета... Материи, из коих делают такие береты, также разные: атлас и бархат... Сии береты надевают на голову

так криво, что один край почти касается плеча»¹. Египетский, или языческий, «...делают из черного или зеленого шелку, который обвивает их зигзагом или в виде зубца пины. К этому присоединяют одно или два эспри»². На многих портретах 1830-х годов можно увидеть огромные рукава дамских платьев, получивших название «беретные». Во второй половине XIX века берет не носили, но он был принят в среде художников как подражание костюму живописцев XVI–XVII веков. В XX веке берет — универсальный головной убор для людей любого пола и возраста. Его принято снимать во всех тех случаях, когда снимают и шляпу. Вошедший в моду

в 1920-е годы, он уже не исчез из повседневного обихода, как бы не настаивали журналы мод на шляпах с большими полями или токами. Время от времени меняется манера носить берет: «Теперь у нее были не только „крепкие башмаки“ и „теплая шуба“, но и черная шелковая юбка в складку, и светлые чулки, и лайковые перчатки, и белый пуховой берет, надевавшийся по последней моде низко на лоб



Петр Соколов
Портрет графини Анны Алексеевны
Орловой-Чесменской. 1830-е
Бумага, акварель, 20 × 16
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Московский телеграф. 1828. № 2. С. 300.

² Там же. 1828. № 3. С. 457.



Газовый берет с лентами
Московский телеграф. 1829
Граюра с подражской акварелью

и на одно ухо, и белый к нему пуховой шарф» (Н. Н. Берберова. Железная женщина. 1981). Такой способ носить береты сохранялся в 1930-е годы. В 1940–1950-е годы береты делали из плотного фетра или велюра, они были большого размера, часто асимметричны. Популярность головного убора была так велика, что в ноябре 1941 года женщины-военнослужащие должны были носить его в качестве летнего головного убора (Приказ НКО СССР № 391). В 1963 году черный берет был введен в советской морской пехоте (Приказ МО СССР № 248), а в парашютно-десантных войсках — голубой (Приказ МО СССР № 191 от 26 июля 1969).

БЕРТА: отделка дамского платья из лент или кружев, обрамляющая низкий вырез нарядного женского туалета. Название от женского имени, широко распространенного в средневековой Европе; его носили многие знаменитые женщины того времени

(в том числе жена короля Бургундии — Рудольфа II). Берта появилась в европейской женской одежде в XVI веке, в России — с начала 1840-х годов и просуществовала, не меняя формы, до 1860-х. Позже бертой стали называть любые съемные воротники и оборки по краю выреза дамского костюма. Изображение некоего подобия берты можно видеть на портретах XVIII века, но их название — *modestie* (возможно, от французского *modestie* — скромность). Этот термин бытовал еще в первой трети XIX века, что подтверждается рассказом

М. Ф. Каменской о своей тетушке, графине А. Ф. Закревской: «Или увидит графиня, что к новому моему бальному платью пришито „modestie“, и опять поднимет крик — „Маша, что это твоя портниха за полоску пришила к твоему платью? Разве я позволю тебе так выехать?“»¹ Берта крепилась сверху по вырезу платья, а скромность пришивалась изнутри. Точнее всех подобную деталь описал Н. В. Тоголь: «Все у них было придумано и предусмотрено с необыкновенной предусмотрительностью; шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно,

Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких, выгнутых каблучках не жали, а веселили ножку.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1873–1877



Берта
Французская модная картинка. 1794
Граюра с подражской акварелью

¹ Каменская М. Ф.
Воспоминания. С. 247.



Николай Алексеев
Портрет Елизаветы Ксавьеровны
Воронцовой (?) с дочерью. Конец 1840-х
Бумага, акварель, белла. 26,7 × 21,7 (овал)
Государственный исторический музей,
Москва

и никак не дальше; каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала по собственному убеждению, что они способны погубить человека; остальное все было припрятано с необыкновенным вкусом: или какой-нибудь леопонский галстук из ленты, или шарф легче пирожного, известного под именем „поцелуя“, эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стеньги из тонкого батиста, известные под именем „скромностей“. Эти „скромности“ скрывали наперед и сади то, что уже не могло нанести гибели человеку, а между тем заставляли подозревать, что там-то именно и была самая погибель» (Мертвые души. 1842).

БЕСКОЗЫРКА: форменный головной убор моряков. Название определено формой головного убора без козырька. Она впервые появилась на флоте в начале XIX века, сменив матросские клеенчатые шляпы. В 1872 году матросская бескозырка обрела черную ленту с золотой надписью, представляющей название корабля или номер экипажа. Солдатская бескозырка, появившаяся в 1830-х годах, была только с цветным околышем. В XX веке бескозырка — головной убор низших чинов только на флоте. С 1943 года бескозырка морских гвардейских экипажей имеет шелковую репсовую ленту золотисто-оранжевого цвета с продольными черными полосками — цвета орденовской ленты ордена Славы (учрежден 8 ноября 1943). До 1917 года такой головной убор был принят и в военных учебных заведениях. Об этом упоминает А. А. Игнатьев, рассказывая о своем детстве, проведенном в кавалергардском полку:

«...первым моим головным убором была белая солдатская бескозырка с красным околышем этого полка» (Пятьдесят лет в строю. 1955). С 1943 года бескозырка — головной убор воспитанников нахимовских училищ. Цитирование писателя XX века не должно смущать читателя, потому что четко иллюстрирует сферу использования бескозырки.

БЕШМЕТ: кафтанчик с воротничком-стойкой, застегнутый доверху крючками. Название от татарского *bismat*. Его носили под черкеской или без нее. Бешмет — национальная одежда некоторых народов Северного Кавказа — был не только мужской, но и женской нательной одеждой: «Бла сидела на кровати в черном шелковом бешмете» (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Бла. 1839—1840). Шелк, хлопок или шерсть в качестве ткани для бешмета свидетельствовали о достатке владельца. Он мог быть стеганым, одноцветным или узорчатым. Разнообразной была форма его рукавов: узкая или широкая, прямая или с отворотом, что зависело от региональных особенностей. Кавказцы бешметы, заимствованные уже в конце XVIII века, соответствовали

Хаджи-Мурат был одет
в длинную белую черкеску на
картинном, с тонким серебря-
ным галуном на воротничке,
бешмете.

Л. Н. Толстой
Хаджи-Мурат
1899—1904

по цвету уставным предписаниям: красные у кубанцев, голубые у терцев. Во время Первой мировой войны бешметы чаще были черными или темно-серыми. Воротничок форменного бешмета обшивался галуном. Материалом служило сукно различного в зависимости от чина качества.

БИСЕР: мелкие круглые или многогранные шарики из цветного стекла, пластмассы, металла со сквозным отверстием для нанизания. Употребляется для отделки одежды, различных предметов обихода (вышитые бисером композиции или бахромы), создания украшений. Название от арабского *biṣṣa*, множественное число *biṣṣat* — стеклярус; известно в русском языке с эпохи Средневековья. В X веке техника изготовления бисера была освоена в Венеции, где на острове Мурано с конца XIII века сложился центр стекольного производства. В России первая попытка получения бисера была осуществлена М. В. Ломоносовым сначала в открытой им химической лаборатории (1748), а затем на фабрике в Усть-Руднице в Копорском уезде Санкт-Петербургской губернии (1753), но после смерти ученого лишь некоторые рецепты изготовления цветных стекол нашли применение на других стекольных производствах. Для получения бисера сначала изготавливают очень тонкие цветные трубочки, а затем, собрав их в пучок, шипцами разбивают на крошечные кусочки. Мастерство рубщика требовало очень точно рассчитанного усилия и хорошего глазомера. Осколки удалялись при помощи сит, а кусочки стекла смешивались с глиной и угольной пылью для предохранения отверстий от деформации при обжиге и устранения мелких дефектов, возникших при рубке. Для сохранения правильной формы шариков они покрывались защитной смесью и загружались в барабан, непрерывно вращавшийся в печи, где поддерживалась определенная температура. После обжига бисер очищался на ситах и полировался для возвращения первоначального блеска. Шарики нанизывались на нить специальной очень тонкой и длинной иглой (диаметр лучшего бисера от 0,5 до 1,5 мм), сильно изогнутой в виде дуги. Иглой такой же формы бисер пришивался к ткани по заранее намеченному рисунку. Обогащение цветовой гаммы бисера шло одновременно с открытием новых способов окраски стекла, некоторые из которых были весьма дорогостоящими. Так, для получения красных оттенков, так называемых рубиновых стекол, были нужны препараты золота. Лишь с удешевлением производства цветной стеклянной массы изделия из нее стали доступны широкому слою населения. Поскольку бисер в России долго был привозным материалом, то его распространение в XVIII — первой половине XIX века ограничивалось дворянским бытом. Бисером украшали обувь, чехольчики, мешочки для рукоделия, но гораздо чаще его применяли для создания разнообразных композиций на каминных экранах и настенных украшениях. Преобладали бело-серебристые и опаловые переливающиеся фоны, на которых размещались цветы, животные, «пейзажи», китайские домики, вышитые из бисера насыщенных оттенков изумрудного, гранатового, золотистого цветов. В XIX веке шитье бисером процветало и в домашнем рукоделии, и в монастырских мастерских. После 1860 года шитье из бисера стало обычным явлением в крестьянском рукоделии, заменив шитье речным жемчугом, традиционное для украшения головных уборов, «ожерелок», «зарукавий» и т. д. Изготавливали разнообразные чехольчики (например бисерный чехольчик для зубочистки в семействе гоголевского Манилова), кисеты, кошельки, закладки для книг и по-прежнему каминные экраны и настенные композиции, в которых использовались цветные фоны сиреневого, золотистого, светло-зеленого оттенков. Удивительным разнообразием цветов и орнаментов, как

Алексей Алексеевич, довол-
ный миром, сидел дома в вы-
шитых бисером туфлях и ку-
рил трубку.

А. Н. Толстой
Чудаки
1911



Чернышница в бисерном чехле. 1830-е
5 × 4,8
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

геометрических, так и растительных с очень тонкими переходами насыщенных тонов отличались подстаканники, которыми славилась многие женские монастыри Московской губернии (такие изделия сохранились не только в музейных собраниях, но и в частных коллекциях, что свидетельствует о широком распространении подобных вещей в русском быту XIX века). Старинный бисер гораздо мельче и разнообразнее по цвету, чем современный. Он часто подражал драгоценным камням — изумруду, сапфиру, рубину, бирюзе, а также жемчугу. Продавали старинный бисер в «низках», то есть нанизанным на нитку. Такой способ позволял сразу увидеть, что все отверстия в бисере не повреждены и он действительно пригоден к рукоделю. В XX веке бисер отличается гораздо меньшим разнообразием и тонкостью цветовых оттенков, он более крупный, его чаще всего используют в качестве ювелирного материала для бус, браслетов, серег; для изготовления служит не только стекло, но и металл и пластмасса. Украшения из бисера особенно модными были в 1926 году: «Появились украшения, в которых жемчуг сочетается с бисером. Я быстро освоила производство нового вида цепочек, браслетов и ожерелий, которые плелись на приспособлении, напоминающем маленький ткацкий станок, при помощи очень тонкой иглы» (Т. А. Асакова-Сиверс. Семейная хроника. 1988).

БЛАНЖЕВЫЙ (цвет): название кремового оттенка белого цвета. Название от французского *blanc, blanche* — белый. Однако М. Фасмер указывает значение «беловатый» (французский *blanchet*) как телесный цвет¹. Такое же толкование этого цвета дает и В. И. Даль². Даль приводит также написание «планшевый». Вместе с тем в изданиях начала XIX века планшевый толковался как дровяной цвет³. Возможно, планшевый цвет — производное от французского *planchette* — дощечка.

Термин получил известность уже в XVIII веке. В XVIII–XIX веках оттенки белого цвета достигли значительного разнообразия. Среди них также белый-лилейный, то есть цвета лилии, описанный как белый с сероватым оттенком⁴. Одежду таких нежных оттенков, которую представляет В. В. Набоков, носили в 1900-е годы; костюм того времени, решенный в одном цвете, обычно сочетал материалы разных фактур (шерсть и шелк, атлас и кружево и т. д.).

Щегольские белые штаны
мужчин показались бы сегодня
комически севшимися
в стирке: дамы же в летний
сезон того года носили бланжевые
или гри-перловые легкие
манто с шелковыми отворотами,
широкополые шляпы
с большими тульями, густые
вышитые белые вуали, и на
всем были кружевные оборки
— на блузах, рукавах, парасолях.

В. В. Набоков
Другие берега
1954

БЛОНДЫ (блонда): кружево из шелка-сырца золотистого цвета (при сохранении естественного цвета сырья), а также белого или черного цвета. Название от французского *blonde* — золотистая, рыжеватая, русая, белокурая. В XVIII веке, ко времени широкого распространения блондов в России, золотистый цвет этого кружева встречался уже довольно редко, гораздо чаще можно встретить белые или черные блонды, называемые также *шантильи* (*Chantilly*) — от названия города во Франции, близ Парижа, где они производились. «Для молодых женщин делаются сии пелерини из шитого тюля, а для женщин богатых из белых блонд — шантильи»⁵. Блонды очень часто упоминаются в периодике первой половины XIX века; их дороговизна и недоступность широкому кругу принуждали производителей рекламировать многие новые товары, срывавая их с блондами: «Прекрасное название Арахны (d'Arachne).

Княжна Софья. Тетушка! Мы
с Ваташей сейчас приехали
из рядов и купили все, что на-
добно; не знаю, понравится
ли вам: по мне хорошо! —
Только блонды дорого.

М. Ю. Лермонтов
Странный человек
1831

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 172.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1978. С. 96.

³ См.: Левшин В. Красильщик. СПб., 1819: Красочный фабрикант. М., 1824.

⁴ Описание сорока фасонов повязывать галстух. С. 86.

⁵ Московский телеграф. 1827. № 16. С. 134.

данное в прошедшем году одной шелковой материи, по которой набита мелкая сеточка, похожая на блондовую решетку, переменялась в название Блондины, которого ничего не может быть приличнее, потому что узоры кажутся под этой черной сеточкой как будто покрыты блондой»¹. Годом позже в той же газете отмечалось появление «блондового атласа»: «Вообразите себе листья или цветы атласные, с искусством вырезанные, переплетенные ветвями, которые держатся, словно очарованные, на газе, прозрачнойшем самого тюля. Эта материя бывает розового, голубого, вишневого цвета и пр.»². Поводом для возникновения такого названия послужил не столько решетчатый фон, по которому нашиты атласные цветы, сколько то обстоятельство, что по мере совершенствования блондовых кружев узор матовых нитей контрастировал с блеском сетки-фона или наоборот. Постоянно менялась толщина исходных нитей фона и рисунка. В XVIII веке блонды (как и другие виды кружева) наряду с женщинами носили и мужчины в качестве жабо, манжет, галстуков, отделки рубашек. Особенно велика популярность блонд в женской моде была в первой половине XIX века, когда шали, пелерини, зонтики, нарядное белье и изящные носовые платки отделывались шелковым кружевом. Поэтому блонды часто фигурируют в произведениях русской художественной литературы как характерная деталь великосветского быта. В частности, в «драматической посылке» «Блонды», вошедшей в собрание сочинений Козьмы Пруткина; вовсе не предназначавшаяся для сценического воплощения, она являлась пародией на темы распространенных в то время пьес из великосветской жизни. А. И. Герцен использовал определение «блондовый» для обозначения ничтожности и суетности светской жизни: «Там щеголи московские — дурные издания щеголей парижских, нечто вроде брюссельских контрафракций; там и beau monde в итальянских шляпах и корсетах мадам Кэ — блонный, больной, кружевной, блондовый»³.



Блондовый чепчик
Московский телеграф

БОА: длинный узкий шарф из меха и перьев, вошедший в моду в начале XIX века. Название происходит от латинского *boa (constrictor)* — змея-душитель, то есть удав, заимствованного через французское *boa* с тем же значением. Существовало русское название, которое, в частности, приводит модный хроникер: «Несмотря на удивительную погоду, в Париже носят уже бархатные шляпки и меховые боа или по-русски хвосты»⁴. Боа считалось дамским украшением и не рекомендовалось девицам: «Молодые особы не носят боа. Они надевают так называемую крысу (*un rat*): это ошейник или воротничок тумаконный, лебяжий или из красной лищины, который окружает шею; его связывает наперед атласная розетка»⁵. Меховые или из перьев боа не выходили



Боа
Московский телеграф. 1829

¹ Молва, 1832. № 95. С. 375.

² Там же. 1833. № 9. С. 35.

³ Высказывание включено Т. П. Пассек в ее воспоминания: Пассек Т. П. Из дальних лет. Т. 1. М., 1963. С. 298.

⁴ Московский телеграф. 1828. № 18. С. 252.

⁵ Там же. 1827. № 21. С. 35.

из моды до 1914 года, позже появились длинные шарфы из легких тканей или шерсти (вязаные). Хотя мода на бок для вечерних туалетов практически не исчезала в России, ныне его можно увидеть преимущественно на сцене, в театральных костюмах.

БОБРИК: тяжелое шерстяное сукно с коротко остриженным, жестко стоящим ворсом. Название от русского «бобр». Существовавшее уже в XVI веке слово «бобр» в значении бобриний мех позже было перенесено на ткань. Вероятно, эта ткань появилась лишь в конце XIX века, вытеснив собой «касторин», похожую, но более легкую шерстяную ткань с мягким шелковистым блеском ворса (см.: **КАСТОР**). Бобринк предпочитали для верхней одежды, особенно пальто, так как из-за ворса он плохо смачивался и хорошо защищал от непогоды. Чаще всего бобринк бывает различных оттенков коричневого цвета, что связано с его уподоблением меху бобра. Долгое время оставался чисто мужской тканью, но во второй половине XX века стал применяться для шитья женской и детской верхней зимней одежды, обычно в различных оттенках серого цвета.

Бобринк — жесткая, малопластичная ткань, поэтому мода на широкую, «летящую» по силуэту одежду почти вытеснила бобринк из ряда распространенных материалов. Словом бобринк на рубеже XIX–XX веков называли не только ткань, но и тесьму. «Юбки были настолько длинные, что касались пола или панели, и для того, чтобы не обшались подол, подшивалась тесьма — бобринк»¹. После 1912 года юбки так укоротились, что тесьма бобринк оказалась забытой более прочно, чем ткань бобринк.

БОЛИВАР: жесткая шляпа-цилиндр с большими полями. Название от имени Симона Боливара — руководителя борьбы за независимость испанских колоний в Латинской Америке. Вошел в моду в конце 1810-х годов; наибольшая популярность приходится на начало 1820-х — время написания Первой главы «Евгения Онегина». Форма и знаковые значения боливара в пушкинском романе и бытовой культуре той поры неоднократно рассматривались в научной литературе и прежде всего в книгах Ю. М. Лотмана «Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“. Комментарий», а также Р. М. Кирсановой «Розовая ксандрейка и драдедамовый платок». В исследовательской литературе появляются и иные толкования боливара: «В первой четверти XIX века вошли в моду высокие твердые цилиндры, а для прогулок — мягкие широкополые фетровые шляпы, получившие по имени популярного южноамериканского политического деятеля название боливара»². Однако нет сомнения, что шляпа боливар была жестким цилиндром, а не мягкой фетровой шляпой. Свидетельством этому служат описания к модным картинкам в периодике 1820-х годов: «Черные атласные шляпы, называемые Боливаровыми, выходят из моды; вместо них носят шляпы из белого гроденappa, также с большими полями»³. Изображалась при этом не мягкая фетровая шляпа, а цилиндр рекомендуемого цвета. Да и в рисунках первого иллюстратора «Евгения Онегина» А. Нотбека дается изображение цилиндра, а не какого-либо другого головного убора. Еще в XIX веке писали: «...все щеголи того времени носили свои цилиндры не иначе, как с широкими полями à la Боливар»⁴. Тем не менее почва для разночтений у современных исследователей была. В семидесятых годах XIX века существовала шляпа, получившая название «пушкинской»: «Носил традиционный короткий черный сюртук, мягкую темную фетровую шляпу — „пушкинскую“, а на плечах неприменный традиционный пиджак, принадлежность каждого бедного студента»⁵. Это название связано с иконографией поэта, изображенного в мягкой широкополой шляпе. Совмещение этих двух обстоятельств в позднейших представлениях и породило столь неожиданное толкование «пушкинского» боливара. Жизнь ци-

*Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар.*
А. С. Пушкин
Евгений Онегин
1823–1831

*Одемы нарядно: на мужчинах
бостоновые или коверкотные
костюмы.*

Ю. М. Нагибин
На кордоне
1968

*Когда Долгинский нагнулся,
чтобы сбить углом платка
пыль, насевшую на его лакиро-
ванный ботинчик, из раство-
ренного нильского и очень ши-
рокого окна послышалось
какое-то очень стройное пение.*

Н. С. Лесков
Обойденные
1865

линдра боливара в истории костюма в России была неоднозначной. Как уже упоминалось выше, с 1825 года он вышел из моды и остался в русской культуре благодаря Пушкину. Даже писатели XX века употребляли это название, памятуя о духе свободомыслия, который означал боливар⁶.

Стремление избавиться от разночтений при толковании пушкинского текста понемногу каждому, кто воспитан на русской литературе. И в данном случае речь идет не только о том, как выглядел боливар, но и о функции головного убора, почти полностью утраченной в конце XX века в русской бытовой культуре. Этот процесс начался после событий 1917 года. Вот как об этом пишет Н. Н. Берберова: «Молодые шегোলли в кожаных куртках, женщины теперь все носили платки, мужчины — фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепонятным российским символом барства и праздности, и значит теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера»⁷. Писательница имеет в виду лишь одно значение шляпы, но были и другие, о которых можно найти упоминание у тех современных авторов, кто имел возможность сопоставить быт старой и новой России. Шляпа могла выражать самоуважение и достоинство: «Катеринушка только при своих ходила в платке, а на улице, да еще в цирке бывала в шляпке... Так вот о шляпке. Шляпка не была случайностью. Катеринушка была вдовой мастера, погибшего во время какой-то заводской аварии. Она гордилась своим мужем, гордилась, что его ценили»⁸. По шляпе узнавали принадлежность человека к определенной социальной группе: «Обернувшись на голос, я увидел очень немолодую русскую даму в старомодном платье и крохотной соломенной черной шляпке, красноречиво напоминавшей о старом Петербурге... Как я угадал, она была смольянка и принадлежала петербургской военной семье»⁹. Оттенки значений связаны с типом шляпы и временем, когда она была популярна (см.: **ЦИЛИНДР**). Любопытно, что шляпки боливара носили и женщины — о «боливаровых шляпках из белого атласа» упоминается в «Московском телеграфе»¹⁰.

БОСТОН: плотная чисто шерстяная ткань саржевого переплетения в две или более нити.

Название по породе овец бостон, разводившихся в графстве Линкольн в Англии. Обычно бостон — ткань темных, глухих цветов (синего, черного, реже коричневого), с двусторонней выделкой, без примесей в пряже, что достигается особой химической обработкой — карбонизацией. Применяется для мужских и женских костюмов и пальто. За пределами Англии ткань получила распространение в начале XX века. Возможно, что популярность была вызвана вошедшим в моду танцем вальс-бостон, родина которого предположительно город Бостон в США. В России бостон долгое время считался престижной тканью, но к концу 1960-х годов был вытеснен другими костюмными и пальтовыми тканями.

БОТИНКИ: обувь, закрытая до щиколоток с помощью шнуровки, ремешков и пряжек, молнии и т. д. Название от французского *botte*, примерно с тем же значением, что и русский термин, от *botte* — сапог (сравни — боты). Такой вид обуви, вначале только мужской, появился в России сравнительно недавно. Впервые ботинки были рекомендованы мужчинам в начале 1840-х годов европейской модой, а в конце 1850-х — начале 1860-х они вытеснили сапоги. Вот что пишет об этом современник: «Мелочный домашний обиход сам собою менялся... мужчины забыли о сапогах и перешли к ботинкам»¹. Мужские ботинки до начала XX века были обычно только черного цвета, а женские и детские — из цветной кожи. В XX веке ботинки различного фасона и цвета — обувь людей всех возрастов.

¹ Засосов Д. А., Пылин В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. С. 108.

² Рабинович М. Г. Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988. С. 167.

³ Московский телеграф. 1825. № 2. С. 35.

⁴ Касьянов К. Наши чудоден. СПб., 1875. С. 199.

⁵ Юрков Ю. М. Записки. Т. 1. С. 185.

⁶ Берберова Н. Н. Железная женщина. М., 1991. С. 28.

⁷ Вайков О. В. Погружение во тьму. М., 1989. С. 389–390.

⁸ Давидов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия. С. 43.

⁹ См.: Антонов С. П. От первого лица. Рассказы о писателях, книгах и словах. М., 1973.

¹⁰ Лихачев Д. С. Книга беспокойств. М., 1991. С. 20.

¹¹ Московский телеграф. 1825. № 5. С. 107.

БОТФОРТЫ: сапоги с жесткими голенищами, которые спереди много выше колен, а сзади достигают сгиба ноги. Название от французского *bottes fortes*, буквально — крепкие сапоги. В XVIII веке форменная обувь в русской армии. Применялись главным образом в кавалерии: вырез сзади позволял легко сгибать ногу, раструб сзади защищал колено. Военная обувь подвергалась изменениям вместе с форменной одеждой. В 1797 году Павел I издал указ о коренном изменении русского военного мундира: «Всех возмущала тогда перемена мундирной формы по старинному прусскому образцу, все взронтали, а Копиев пожелал угодить общему мнению. Он, как говорили тогда, выкинул штуку: заказал себе в преувеличенном виде все — ботфорты, перчатки раструбом, прицепил уродливые косы и пукли и в этом шутовском наряде явился к Павлу, который шутить не любил»¹. Но и во время правления Александра I, казалось бы, не придерживающегося нововведений своего отца, отсутствие ботфотов могло служить поводом для отправления на гауптвахту. «— Смотрите же, наденьте курьерскую дорожную форму с крепом на рукаве и на шпиге. — Да у меня ее нет, этой формы, то есть мундирного сюртука с серебряными кантами. — Так ступайте в мундире, но уж непременно в ботфортах. — Да у меня и таких сапог нет. — Только ради бога не в башмаках, его высокочество их терпеть не может», — рассказывает Д. Н. Свербеев об обычаях при дворе великого князя Константина Павловича в Варшаве². Впоследствии от тяжелых ботфотов отказались и в армии. После 1960 года они вошли в моду как женская обувь — чаще всего мягкие замшевые сапоги, в верхней своей части повторяющие форму ботфоров.

Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак.

А. С. Пушкин
Пиковая дама
1833

Давид фон Крафт
Портрет герцога Карла Фридриха
Шлезвиг-Гольштейн-Готторпского. Начало 1720-х
Холст, масло. 185 × 116
Собрание С. и Т. Подстанских, Москва



БРАСЛЕТ: кольцеобразное (сомкнутое или разомкнутое) украшение из разнообразных материалов, которое носили главным образом на руках от запястья до локтя, а также на ногах, у школоток. Название от французского *bracelet* — запястье, нарукавник. Форма браслета, его отделка и материал зависели от моды. Браслеты делались не только из металлов (в том числе драгоценных), кости, драгоценных и полудрагоценных камней, но и из бархата, расшитого бисером, золотыми нитями или шелком. До начала XVIII века на Руси под «запястьем» или «зарукавьем» имели в виду украшение, обычно в виде полоски ткани, отделанной вышивкой и драгоценными камнями, которая могла перешиваться с вещи на вещь. Браслеты в современном значении вошли в моду с середины XVIII века, причем предпочтение отдавали парным браслетам. Особое увлечение ими относится к началу XIX века, когда в подражание античным образцам носили (в том числе и на ногах) цельнометаллические браслеты, украшения, производившиеся на оружейных заводах в Туле, где мастера, с большим искусством отделявшие ружейные приклады, изготавливали также модные ювелирные изделия. Среди модных новинок первой трети XIX века особо примечательны браслет под названием эсклаваж (французское *esclavage* — рабство) или «сердечная

¹ Визель Ф. Ф. Записки. Т. 1. С. 368.

² Свербеев Д. Н. Записки. Т. 2. М., 1899. С. 322.

неволя». «Так называют новые браслеты, соединенные цепочкой с кольцом: эти браслеты вывозят из Одессы; замок у них утвержден сердечком, которое отпирается маленьким ключиком. Известная девица Надежда едва ли не первая в Париже явилась с таким браслетом, играя роль Феодоры в модной пьесе: «Эльва или Русская сирота»¹ (актриса Надежда — Надежда, имевшая успех в Париже, попала во Францию, как предполагали журналы, с русскими войсками в 1814 году). В издании конца XIX века описано устройство такого браслета, правда без указания его русского происхождения: «Два обруча одинакового размера — один у кисти, другой у локтя и соединенные цепью в виде оков...»². В XIX веке, в отличие от XVIII века, днем не было принято носить бриллианты, рубины, изумруды и другие самоцветы, поэтому браслеты нередко украшались полудрагоценными и полудрагоценными камнями. Нередко они входили в состав большой и малой парюры, их качество и материал определялись назначением. Молодые девицы днем и вечером носили кораллы, янтарь или браслеты в виде цепочек. На балах и в театре браслет надевали поверх перчаток. Он мог быть намеренно скрыт от посторонних взглядов. Один из знакомцев А. С. Пушкина рассказывал: «По словам Н. С. Киселева, Пушкин носил на левой руке, между плечом и локтем, золотой браслет с зеленой яшмой с турецкой надписью. Браслет этот был подарен им Е. Н. Ушаковой»³. В начале XX века в моду входили браслеты в виде гирлянд цветов, изображений бабочек, змеек, ящериц и др. В 1910-е годы вновь вошли в моду браслеты со вставками в виде «античных» камней и гладкие, без камней. В начале 1920-х годов в связи с находками английских археологов в Египте распространились ножные браслеты. Мужчины начали носить браслеты на исходе XIX века в виде цепочек из серебра, золота или стали с памятными брелоками. Обычно мужские браслеты носили мемориальный характер и были связаны с конкретными событиями из жизни его обладателя.



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



Владимир Гау
Портрет Александра Сергеевича
Урусовой. 1839
Картон, акварель, белiza, карандаш, акк. 26,8 × 21,5
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Московский телеграф. 1828. № 12. С. 559.

² Прево Г. Искусство одеваться. СПб., 1892. С. 101.

³ Майков Л. Н. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 377.

элегантности, на которую претендуют некоторые персонажи, в сторону третьесортных товаров, показывая тем самым истинное лицо своих героев. Вельтман не был единственным писателем XIX века, который использовал такой прием. П. Ф. Вистенгоф упоминает бур-де-суа наряду с другими товарами в мелких лавчонках, где бакалея, шорные изделия продаются вместе, что само по себе означает сомнительное качество предлагаемых предметов (Купцы. 1842). Очеркист дает иное название — «немецкие платки бор-де-суа». Такое искаженное название тем более подчеркивает особенности среды, в которой имели хождение подобные товары, так как необычное название может быть образовано от орнамента в виде каймы (французское *le bord*) на таких платках и шалях, но никакого отношения к рекомендациям журналов, имевших хождение в аристократических кругах как источник информации о модных парижских новинках, не имело.

БУРКА: плащ без проемов для рук из бурого, белого или черного войлока с длинным ворсом. Название от характерного цвета войлока — бурый¹. В русский быт вошла в XVIII веке под влиянием одежды казачества, перенявшего некоторые элементы традиционного костюма соседних кавказских народов. Бурка имела два типа кроя: для конников — длинная (до щиколоток), с двумя швами по бокам, образующими жесткие выступы на плечах; для пеших воинов — короткая, бесшовная (в большей степени близкая к пастушескому плащу). Обычно отмечают военные заслуги казачества в их служении России, но не менее важна и его культурная миссия. Стремясь к военному совершенству и подвижности войск, казаки отбирали из бытовой культуры соседних народов самые удобные для местных условий формы и материалы и приспособляли их к своему быту. Но при этом казачество являлось и проводником русской культуры (в том числе бытовой) в среде кавказских народов. Два казачьих войска — Кубанское и Терское — носили костюм (включающий бурку), заимствованный у горцев, тем самым отличаясь от других казачьих войск, носивших шинели общегерманского образца. Бурка как часть военного костюма казачества просуществовала до 1920 года, когда оно было упразднено как сословие, но вновь стала частью военной формы созданных в 1936 году трех казачьих соединений — Донского, Кубанского и Терского.



Джорж Доу
Портрет Алексея Петровича
Ермолова. 1845
Холст, масло, 137 × 109
Государственный исторический музей,
Москва

Бурка не промокает, и влажно только сверху, следовательно можно спать под нею, когда нечем иным покрыться, а сушить нет надобности.

А. С. Пушкин
Письмо П. А. Вяземскому
14 октября 1823

БУРНУС: мужской или женский плащ с рукавами или без них, как правило, очень широкий и орнаментированный шнурами или аппликациями в так называемом восточном стиле. Название от арабского *burnus* — широкий плащ, через французский язык.

Павел Петрович Андреев: *Ведь уже все нынче носят бурнусы, уж все; кто же нынче не носит бурнусов?*

А. Н. Островский
Старый друг лучше новых
двух
1860

Первое упоминание бурнуса среди модных новинок относится к 1831 году: «Один плащ, привлёкший наше внимание при выходе из театра, который мы заметили на одной прекрасной даме, походил на плащ Арабов и назывался *Bagrus*. Он был белый, из материи *poil de chameau*, подкладка из гроденапля вишневого цвета. На нем был круглый воротник, такая же подкладка, как на салопе; кругом белая бахрома. На этом воротнике был другой, оканчивающийся мыском, к которому была пришта большая белая шелковая кисточка»¹. В 1851 году в моду вошли бурнусы черного цвета², но к этому времени мужчины почти перестали их носить. До 1863 года бурнусы

были очень длинными, пока не появилось сообщение: «Говорят, что бурнусы не будут уже так длинны как прошлогодние»³. О восточном происхождении бурнуса никогда не забывали, поэтому варианты этого типа одежды имели экзотические названия: «Али-баба, который приложен на картинке к последнему номеру „Молвы“, есть, так сказать, тип высочайшего щегольства...»⁴; «Альгамбра» — «С рукавами очень широкими, скроенными заодно со спинкой из бархата или драпа»⁵. Для филологов оставался неясным способ заимствования этого названия в русском языке — через французский или непосредственно с Востока⁶. Так как удалось обнаружить первое упоминание такого плаща в русской периодике, то очевидно, что и модная новинка, и название проникли в Россию через Францию.



Бурнус, 1830
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью



Бурнус
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Молва. 1831. № 50. С. 384.

² Модный магазин. 1863. № 19. С. 230.

³ Модный магазин. 1863. № 4. С. 54.

⁴ Современник. 1851. № XI. Отд. VI. С. 92.

⁵ Молва. 1833. № 138. С. 550.

⁶ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 247.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 245, 249.

БУФ: пышный рукав со сборками; собственно сборки на платье. Название от французского *bouffe*, производного от *bouffer* — надувать, топорщиться. Буф несколько раз вошел в моду в XIX–XX веках. В 1820–1830-е годы густые сборки в верхней части рукава были обязательной принадлежностью мужского и женского костюма.

Ради приезда Нины Капитоновны впервые был внесен в садик обеденный стол; мы долго ждали ее, и наконец она явилась, торжественная, строя, в новом платье с буфами образца 1908 года и в ботинках с пуговицами и длиннейшими носами.

В. А. Каверин
Два капитана
1944

При этом в 1830-е рукав буф на женском платье так увеличился, что гоголевское описание дам с талиями «никак не толще бутылочной шейки» очень точно передает пропорции дамских платьев тех лет: «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским» (Н. В. Гоголь. Невский проспект. 1835). Модный рукав дамских платьев, мужских фраков и сюртуков определял покрывшую верхнюю одежду — в обиход вошли накидки, салоны, плащи без рукавов, так как верхняя одежда с рукавами представляла бы определенные трудности в ее использовании. Однако буфы на тонких женских платьях все же легко сминались под тяжестью шалей, накидок и др. (даже туго накрахмаленные нижние рукавчики не удерживали тяжести верхних одеяний). Поэтому были созданы разнообразные каркасы для удержания формы рукава; материалами для них служили ивовые и бамбуковые тростинки или китовый ус. Пышность рукавов, мешавшая дамам пользоваться каретами, стимулировала изобретение механического устройства для изменения объема рукава, сделанное парижскими механиками — господами Пуссе и Жосселином, весьма отличившимися в области механизации женского



Михаил Зайцев
Портрет Елены Александровны Молодцовоной. 1821
Картон, гуашь. № 26,5 × 21,5
Государственный исторический музей,
Москва

костюма, за что и были удостоены медали Общества ободрения национальной промышленности! К проблеме сохранения пышности модных рукавов в печати обращались очень часто: «Чтобы поддерживать верхние рукава, делают исподние коротенькие, употребляя для этого матерью вдвое; а внутрь пропускают маленькие тоненькие тростинки, которые сжимаются и опять получают ту же форму, не производя несносного шума, который бывает от накрахмаленных рукавов; у них обшивку внизу и вверху из белой лайки и они могут пришиваться от одного платья к другому»². Устройство, которое должно было сжимать и разжимать каркас по мере необходимости, вскоре не понадобилось, так как в 1840-е годы с изменением моды буф опустился на рукаве ниже локтя, в 1850-е был виден лишь в нижней части руки из-под верхнего расширенного рукава («пагода») и назывался «рукавчик», а затем и вовсе исчез из обихода. В мужской моде буф был забыт еще раньше — к 1850-м годам — и вернулся в моду в последнее десятилетие XIX века. В 1890–1900-е годы его чаще называли *жигго*, от французского *gigot* — бараний окорок. В эти годы рукав буф не весь был в сборках, обычно они достигали локтя, а ниже рукав плотно облегал руку до самого запястья.

Строго говоря, на «окорок» походил рукав, выкроенный целиком, без подкройных деталей. Для того чтобы буф такого кроя сохранял свою форму, его дублировали жесткими тканями; как правило, настоящий жигго был лишь на пальто, костюмах или повседневных платьях, для которых использовались более плотные непрозрачные ткани. Рукав буф из тонких тканей напоминал моду 1830-х годов — пышные сборки заканчивались у локтя, да и покроя платья со шнипом напоминал моду того времени. С 1910-х годов от рукава буф отказались надолго. Модные в 1930-е, а затем в 1950-е годы рукава-фонарики лишь отчасти напоминали старинные буфы — пышности рукавов 1830-х или 1900-х годов они не достигали. Но зато сразу заставляли вспомнить моду 1800-х, когда впервые в истории костюма России появились буфы-фонарики. Вместе с тем нельзя забывать и того, что широкие сборчатые рукава были характерны для русского женского традиционного костюма, хотя, конечно, никогда не назывались буфами.

Сборки буфы сохранялись в женской моде гораздо дольше, чем рукава буф. Они больше известны под названием «вафли», что связано с их формой, получаемой путем сборки ткани на нитку в виде ромбиков, квадратов, прямоугольников. Сборки могли отличаться по цвету от самого изделия (кофты, платья): «Выбрано было — нельзя лучше: сливочное, легкое, как воздух, и без этого надоедливого хвоста! В чуть блеклых травянистых буфах» (И. С. Шмелев. Пути небесные. 1944–1947).



Михаил Васильевич
Портрет неизвестной в белой шали. 1836
Картон, акварель, белки. № 20,4 × 16,8
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Молва. 1832.
№ 59. С. 236.

² Там же. 1832.
№ 67. С. 268.

БУФМУСЛИН: хлопчатобумажная ткань из очень высоких номеров пряжи, что делало ее особо тонкой, почти прозрачной; разновидность кисей. Название — коммерческий термин от французского *bouffe-mousseline*. Наряду с зефиром, аброгати, валпером буфмуслин ценился несколько выше, чем обычная кисея, особенно в

«Одеваться!» — вскричала Зоя и торопливо бросилась к туалету, развила косу, расчесывает ее сама, крутит на пальцах локоны, приказывает подать голубенькое кисейное с цветками. «Нет! новое гроберье — или нет! шитое буфмуслиновое».

А. Ф. Вельтман
Сердце и думка
1838

XVIII — начале XIX века. В середине XIX века он был уже довольно распространенной тканью, что происходило со многими материями по мере совершенствования российской текстильной промышленности и удешевлению исходного сырья. Богатая купеческая дочь из пьесы А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850) упоминает его в одном ряду с другими, довольно дешевыми тканями: «А вот считай: подвечное блондовое на атласном чехле да три бархатных — это будет четыре; два газовых да креповое, шитое золотом, — это семь; три атласных да три грогровых — это тринадцать; гренаплевых да гродафриковых семь — это двадцать; три марселиновых, два муслинделиновых, два шине-роялевых — много ли это? Ну там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых штук до двадцати».

Буфмуслин перечислен среди тканей, платья из которых исчисляются десятками, а не штуками, как это было с шелковыми материями; в реплике героини сквозит небрежность по отношению к «простым», по ее мнению, товарам и заметная кичливость при перечислении дорогих шелков и кружев. Буфмуслин мог быть одноцветным (обычно окрашивался в светлые тона) и покрытым вышивкой, как вышеупомянутый героиней А. Ф. Вельтмана, которому она отдает предпочтение в сравнении с шелковым гроберьею и обычной набивной кисеей. Это связано с тем, что в первой трети XIX века светлые хлопчатобумажные ткани были в моде и ценились выше тяжелых шелков как дань «античному» стилю. Повесть Вельтмана, судя по многим упомянутым им деталям костюма, задумана много раньше, чем была наконец написана и опубликована, поэтому вышитый буфмуслин и выступает в качестве модного и предпочтительного наряда. Во времена Островского ткани такого типа приличествовали лишь молоденьким незамужним девицам, а дамы, каковой стала Олимпиада Самсоновна из пьесы «Свои люди — сочтемся!», носили их лишь в качестве домашней одежды, не предназначенной для визитов и приема гостей.

ВЕЕР: устройство, чаще складное, из бумаги, ткани, кости, дерева, перьев, кружева (нередко отделанное росписью, инкрустацией, сквозной резьбой), предназначенное для обмахивания, навевания прохлады. Название от немецкого *Fächer* — веер.

М. Фасмер считает, что это слово образовано народной этимологией под влиянием старославянского «веять»¹. Складной веер, впервые появившийся в Японии и Китае, составлялся из отдельных пластин, скрепленных у основания штифтом, а в верхней части — тонкой тканью, бумагой или пергаментом, выкроенными дугообразно. Этот тип был перенесен в Западную Европу, а оттуда в XVIII веке в Россию. При этом была заимствована не только форма веера, нередко изготовленного из драгоценных материалов, но и его особый «язык», на котором русские дамы и кавалеры XVIII века вели своеобразный диалог: его нельзя было услышать, но можно было подсмотреть. В создании вееров часто принимали участие лучшие художники своего времени. Вот, например, описание веера для бала: «Модные веера делают из перьев, белых или цвета райской птички, с сквозными перламутровыми косточками; на перьях такого веера бьют золотые арабески и гирлянды незабудок»². Для анализа живописного произведения важно понять язык веера, ныне совсем забытый. Трудность понимания этого языка заключается в том, что запечатленное в живописи статическое положение веера — лишь «звук», но не «слово». Язык воспринимался (читался) в процессе «разговора», по перемене его положения, движению руки, по количеству открывшихся и мгновенно закрывшихся отдельных «листочков». В бытовой культуре XVIII века существовало выражение «махаться» (то есть вести любовную игру, «роман»). Это был тайный язык влюбленных, поэтому в портретах XVIII века изображения дам с открытыми веерами довольно редки, а главное, что веер, как правило, закрыт, то есть молчит. Хотя язык веера можно назвать женским, его должны были понимать мужчины. Так как портрет предназначался для потомков, то подробностей интимного характера не предполагалось. Закрытый веер на портретах XVIII века свидетельствует скорее о приближении брачного возраста — времени, когда нравы столетия разрешили «махаться». Со второй половины XVIII века, однако, появляются портреты с полукрытыми веерами, чему способствовали парадные портреты Екатерины Великой и знатных дам. В XIX веке веер позволял судить о семейном положении женщины: «Для балов, при белом платье, необходим веер белый, слоеной кости или перламутровый, а для замужних дам кружевной или из страусовых перьев»³. В конце XIX века художники «Мира искусства» возродили интерес не только к искусству, но и к бытовой культуре XVIII века (многие из них сами расписывали веера), что способствовало возникновению научного интереса к проблеме. Вот что помнили о языке веера XVIII века в начале XX: «„Я замужем“ — говорит, отмахиваясь, развернутый веер: „Вы мне безразличны“ — закрываясь; „Будьте довольны моей дружбой“ — открывается один листик; „Вы страдаете, я вам сочувствую“ — открываются два листика; „Можете быть смелы и решительны“ — веер держится стрелой; „Ты мой кумир“ — полностью раскрыт»⁴. Многочисленные сборники правил и советов о поведении в обществе содержат достаточно противоречивые сведения об языке веера. Приведем лишь те, что не вызывают сомнения (или не противоречат друг другу). Прежде всего цвет веера, который не только подбирался к туалету, но и мог содержать некую информацию о настроении владелицы:

*В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов.*

А. С. Пушкин
Граф Нулин
1825



¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 285.

² Хороший тон, сборник правил и советов на все случаи жизни. СПб., 1885. С. 489.

³ Московский телеграф. 1829. № 3. С. 433.

⁴ Верещагин В. А. Памяти прошлого. СПб., 1914. С. 70.

Складной веер. 1850-е. Складное дерево, резьба, муар, гуашь. Длина 27. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

«Черный — печаль, красный — радость, лиловый — смирение, голубой — постоянство, верность, желтый — отказ, коричневый — недолговременное счастье, черный с белым — разрушенный мир, розовый с голубым — любовь и верность, убранный блестками — твердость и доверие»¹. Эти сведения подтверждаются более надежными источниками о цветовой символике (публикациями в периодике и т.д.). Что касается положения веера в руках дамы, то ограничимся лишь теми, которые совпадают у разных авторов, то есть имевшими более широкое хождение: «Чтобы выразить согласие да — следует приложить веер левой рукой к правой щеке. Нет — приложить открытый веер правой рукой к левой щеке. Я тебя люблю — правой рукой указать на сердце закрытым веером. Я вас не люблю — сделать закрытым веером движение в сторону. Будьте осторожны, за нами следят — открытым веером дотронуться до левого уха. Не приходи поздно — правую сторону открытого веера держать перед тем с кем ведется разговор, а потом быстро закрыть его. Не приходи сегодня — проведи закрытым веером по наружной стороне руки»². Забавен в этом издании псевдоним составителя — А. Комильфо.

Петр Соколов
Портрет неизвестной с веером. 1840-е
Картон, акварель, лак. 25 × 18,5
Государственный исторический музей,
Москва



ВЕЛЬВЕТ: плотная хлопчатобумажная ткань с утонченным ворсом, выходящим на лицевую поверхность в виде продольных рубчиков. Название от английского *velvet* — бархат. Будучи разновидностью бархата (термин известен с допетровского времени), он, однако, вошел в российский обиход со второй половины XIX века под заимствованным названием. В XIX веке вельвет чаще использовался в декоративных целях, в том числе в качестве обивки для мебели. Как ткань для мужской, женской и детской одежды получил распространение только в XX веке, став особенно модным в 1960–1970-е годы. Ценится вельвет с мелким, низко стриженным рубчиком. Вельвет с широким рубчиком имеет более мягкий и не столь низкий ворс; его называют вельветином или вельветином, текстильщики рассматривают как плюш. Вельвет выпускают гладким, одноцветным или орнаментированным многоцветным в технике набойки.

Я хочу платье вельветовое
сделать, с галтуровым
воротничком.

Л. М. Леонов
Унтинловск
1928

ВЕНГЕРКА: короткая куртка из сукна, отделанная шнурами по швам и на груди в подражание гусарскому доломану или ментике. Термин от названия страны — Венгрия, откуда еще в XVI веке Россией была заимствована одежда с отделкой шнурами. Венгерка являлась излюбленной одеждой деревенских помещиков, даже тех, кто не имел отношения к военной службе.

Вдруг необычный шум на улице остановил порывы его недоговаривания. Молодой человек высунулся из окна. Под окном камердинер его Яков спорил с каким-то господином в пуховой фуражке и в венгерке с шнурками и кисточками, что, как известно, явным признаком провинциального фрампа.

В. А. Соллогуб
Аптекарьша
1841

Популярность одежды в стиле гусарского мундира в первой половине XIX века была связана с особой престижностью военной формы, принадлежностью к военному сословию. Это увлечение венгеркой было хорошо известно, а потому нередко в литературных произведениях 1840-х годов ее упоминают в ироническом смысле. «В Москве есть еще один класс, который не военный и не статский, который ходит в усах, в шпорах и в венгерке, но это до нас не касается: мы говорим единственно о молодых людях петербургских» (В. А. Соллогуб. Большой свет. 1840). Гоголевский персонаж Ноздрев путешествует в сопровождении своего зятя Мижуха, одетого в венгерку: «Белокуры был в темно-синей венгерке, чернявый просто в полосатом архадуке» (Н. В. Гоголь. Мертвые души. 1842). Для читателей гоголевской поэмы штрих к портрету, обозначенный подчас единственным словом — венгерка или архадук, служит очень точно прочитаемой характеристикой персонажа, образа его жизни, при том, что иных подробностей биографии не упоминается (см.: «**НАВАРИНСКОГО ДЫМУ С ПЛАМЕНЕМ ЦВЕТ**»). Кроме венгерки-куртки в XIX веке существовала венгерка, восходящая своим происхождением к кафтану щеголя XVI века, отделанному шнурами.

«Помню, что через залу прошел Аполлон Григорьев в новой с иголочки черной венгерке, со шнурами, базоном и кисточками, напоминавшей боярский кафтан. На ногах у него были ярко вычищенные сапоги с высокими голенищами, вырезанными под коленями сердечком»¹.

Во второй половине XIX века венгерка постепенно ушла из повседневного обихода мужчин, но появилась в трансформированном виде в женской и детской одежде. В 1870-х годах вошел в моду костюм «Денис» — изящный дамский жакет с отделкой по образцу гусарской формы времен Отечественной войны 1812 года. В те же годы венгеркой стали называть куртку военного образца, сшитую как ментик, отделанную черной мерлушкой².



Петр Заболотский
Портрет Михаила Юрьевича Лермонтова. 1837
Холст, масло. 36 × 28,1
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Хороший тон, сборник правил и советов как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. С. 110.

² Там же. С. 110–113.

¹ Фет А. А. Мои воспоминания. М., 1893. С. 324.

² Глинка В. М. Русский военный костюм XVIII — начала XX века. Л., 1988. Илл. 117.

ВУАЛЬ: украшение для дамской шляпы или прически из полупрозрачной ткани, кружев, часто в виде сетки с орнаментальными мотивами — мушками, цветами и т.д. Название от французского *voile* — покрывало, завеса. Хотя вуаль входила в европейскую моду со второй половины XIX века, головные уборы украшались покрывалом из тонкой ткани еще в эпоху Средневековья, создавая декоративный эффект и выполняя практическую функцию, обусловленную нормами этикета (как правило, краем такого покрывала закрывали нижнюю часть лица, разговаривая с мужчиной). В Испании от посторонних взоров скрывала лицо женщины и кружевная накидка. Особое увлечение вуалями наблюдается с 1870-х годов, когда дамские шляпки были небольшого размера, крепились к передней части головы, оставляя открытым каскад локонов сзади. Вуаль затеняла лицо не только от солнца, но и от нескромных взоров. Она могла быть любого цвета, но предпочтение отдавали белой и черной, так как их можно было легко сочетать со шляпой из различных по цвету материалов. Трудно уловимый облик дамы, скрытой вуалью, стал поэтическим образом в поэзии Серебряного века.

В России XX века шляпа с вуалью не имела того значения, как в других европейских странах; как, впрочем, и сама шляпа, она воспринималась иронично, что связано с идеологическим аскетизмом в женском костюме. Больше распространение получили *вуалетки* — от французского *voilette* (уменьшительное от *voile*). В 1920—1930-х годах они еще использовались по назначению — укрывали верхнюю часть лица, с 1940-х ими преимущественно декорировали шляпу. Особое значение имела вуаль для траурного наряда — она была обязательным элементом, как и черный цвет.

Вуаль
Иллюстрация из модного журнала, 1820-е
Гравюра с подкраской акварелью



Юбка отцовечивала желто-рыжим тайфуном с волной; под густой вуалью, усеянной смурными мушками, виднелись все же: черничного цвета глаза и подкрашенный ротик брусничного цвета.

Андрей Белый
Москва
1926

ВЫКРОЙКА: шаблон для раскроя ткани, кожи и др. Название от русского «выкроить».

В Европе выкройки известны с X века; они являлись собственностью членов портновских цехов и тщательно оберегались от копирования. На Руси традиционная одежда в своей конструкции имела простейшие геометрические формы — прямоугольник, квадрат, круг — и не нуждалась в специальном шаблоне для кроя. Ее изготовление было распространено в домашнем быту, умение кроить считалось обязательной женской добродетелью. В «Домострое» об этом сказано: «А рубашки нарядные мужские и женские, и штаны — все то самой кроить или велеть при себе кроить, а все остатки и обрезки, камчатные и тафтяные, дорогие и дешевые, золотное и шелковое, белое и крашеное, пух, оторочки и спорки, и новое и ветхое — все было бы прибрано: мелкое — в мешочки, а остатки скручены и связаны, и все по размеру разобрано и припрятано». Там же рекомендовалось: «Если же придется какую одежду кроить для молодых, сыну или дочери, или молодой невестке, какая одежда ни будет, мужская и женская, любая хорошая, то, кроя, загигать нужно по два вершка и по три на подоле и по краям, возле швов и по рукавам, а как вырастет он года через два или три, или четыре, то, распоров такую одежду, загнутое выправить и снова

Сумбурова: Не можешь ли ты меня к отведуду судить выкроечками, у меня бы все дома свои дежки перешили, и я бы в узде-то всегда одевалась по последней моде.

И. А. Крылов
Модная лавка
1806

в пору будет одежда лет на пять или шесть. А какая одежда не на каждый день, кроить ее так же!»

Заминствование на Руси одежды западноевропейского образца, ставшее систематическим с начала XVIII века, потребовало в связи с усложнением кроя особых трафаретов для него и специальных навыков и умения правильно рассчитывать крой. Без модной выкройки было невозможно добиться желаемой формы рукава и правильно его вшить, обтянуть нужным образом талию и т.д. Бумажные выкройки в современном понимании этого слова появились только в XIX веке и долгое время оставались редкостью. Достать их было делом не простым — можно было либо заказать профессиональной модистке, либо скопировать с нарядов, выписываемых из западноевропейских столиц великосветскими дамами, если удавалось воспользоваться их расположением. Выкройка нового фасона платья являлась престижной вещью; она могла порождать соперничество и конфликты, и это как деталь русского, особенно провинциального быта нашло отражение в художественной литературе, например в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: «„Так у вас разве есть выкройка?“ — вскрикнула во всех отношениях приятная дама без заметного сердечного движения. „Как же, сестра привезла.“ — „Душа моя, дайте ее мне ради всего святого.“ — „Ах, я уж дала слово Прасковье Федоровне. Разве после нее?“ — „Кто же станет носить после Прасковьи Федоровны?“».

Ситуация изменилась, когда с 1850-х годов журналы, имеющие разделы мод, стали наряду с подробным описанием новых мужских и женских моделей одежды помещать выкройки. «Мы вместе рассматривали их после ужина. Попадались приложения с модными картинками и выкройками» (А. П. Чехов. Моя жизнь. 1896). До 1870-х годов выкройки представляли собой чертеж, не превышавший размера журнальной страницы, а затем начали воспроизводиться в натуральную величину. Начало индустриальному производству бумажных выкроек было положено английской фирмой, основанной в Лондоне в 1863 году Б. Баттериком, которому некоторые исследователи приписывают разработку кроя для гарибальдийки².

¹ Домострой. М., 1990. С. 147–48.

² Yarwood D. The encyclopedia of world costume. New York, 1978. P. 315.

ГАЗ: легкая полупрозрачная ткань особого газового переплетения (от французского *gaze*), вероятно, восходящего к названию города Газа в Палестине¹, при котором тончайшие шелковые или хлопковые нити (толщина по ткацким реестрам не ниже 120-го номера) располагаются так, что между нитями утка и основы сохраняется пространство. Способ ткачества обуславливал сорт газа — это мог быть атлас, саржа или полотно; нередко в одной материи эти способы сочетались. Типы обработки исходного сырья, характер орнаментации определяли виды газа. В России газ известен с XVIII века, особой популярностью пользовался в XIX веке, когда появилось наибольшее количество его видов, что диктовалось модой того времени, применявшей легкие, воздушные ткани. *Газ-марабу* (о котором идет речь в процитированном выше отрывке), обладавший золотистым цветом, ткался из туго скрученных нитей шелка-сырца, что делало его несколько жестче, чем другие сорта газа, для которых применялись некрученные нити. Наименование этот газ получил от названия аиста марабу, чьи волнистые перья напоминали скрученные шелковые нити этого вида ткани; перья марабу были хорошо известны элегантным дамам, так как около 1800 года в моде появились боа и веера из перьев этой птицы. «Птичьи» названия часто встречались в лексиконе моды и для других газовых тканей: «Весьма в большом употреблении *gaze à plumes*, видели одно такое платье, шитое по белому фону шелками в роде маленьких перьев, расположенных в виде султанов; верхушками врозь. Газ сей чрезвычайно красив и в большом вкусе»². *Газ-рис* ткался тоже из шелка-сырца, но из некрученной пряжи, поэтому при всем сходстве с газом-марабу по цвету отличался большей мягкостью.

Особый интерес представляет *газ-кристалл*, обладающий удивительной игрой разноцветных нитей, придающих ткани блеск камня. В европейских источниках появление такого газа датируют 1852 годом³, в русской периодике удалось обнаружить упоминание о нем на два десятилетия раньше. В «Молве» за 1832 год приводилось такое описание: «Газ-кристалл может заменить газ Донна-Мария, он даже превосходит его. Для самых нарядных бальных платьев употребляют его с атласными узорчатыми полами»⁴. Упомянутый *газ Донна-Мария* вошел в моду еще раньше и описан как «белый, затканый серебром»⁵. История моды знает немало случаев, когда старое название относили к новому виду ткани. Примером такого случая может служить *газ-Шамбери*: «Для бальных платьев употребляют газ Шамбери; по белому полю цветные атласные полосы, точно ленты, а в промежутках некоторые вышивают цветными шелками, что делает сей газ еще более нарядным»⁶. Подтверждение белого цвета этого газа можно найти и в мемуарной литературе. А. О. Смирнова-Россет пишет о годах, проведенных в Екатерининском институте: «23 утром пришел лакей меня поздравить с именинами и принес белую *Gaz de Chamberg* на платье»⁷. Ровно тридцать лет спустя после публикации в «Молве» журналы рекомендовали для полутраура газ-шамбери черного



Фата из газа
Иллюстрация из модного журнала
Литография с подкраской акварелью

¹ См.: *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris, 1964.

² Молва. 1832. № 5. С. 19.

⁴ Молва. 1832. № 91. С. 363.

³ Кибалова Л., Гербецова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. С. 271.

⁵ Там же. 1831. № 7. С. 16.

⁶ Там же. 1833. № 136. С. 544.

⁷ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 145.

цвета¹. В «Молве» за 1832 год было помещено описание нескольких видов новых газовых тканей, так и не приобретших русского названия, — столь скоротечна жизнь название сего газа совершенно с ним сходно; материя эта чрезвычайно легкая и воздушная, она бывает столь разных цветов и так разнообразна, что нет возможности исчислить: *Haze Cephise* — «Трудно означить настоящий род этой новизны, которую все считают престельно для вечеров. По затканному ветвистым узором полю, разбросаны большие листья а юнг, которые по своей легкости и прозрачности, составляют прекрасную противоположность и разнообразие с самой тканью»; *Gaze Cezalma* — «Ткань легкая, совершенно новая и престельная; можно надеяться, что ее много будут носить нынешнюю зимою»². «Зимние одежды» героини Вельтмана по этим прогнозам вполне соответствуют модному журналу.

ГАЛОШИ (КАЛОШИ): разновидность обуви, предназначенной для защиты туфель, ботинок, сапог от сырости. Название от французского *galoches*, восходящего к греческому *kalopous* — деревянный башмак, нога, или латинскому *calopodes solene* — деревянная подошва³. Варианты произношения «галoши» и «калоши» объясняют наличием древнерусского слова «колоша», позже «колоша», восходящего к латинскому *calcea* в значении «штанина»⁴. Потребность защитить ноги от сырости заставляла людей уже в древности носить поверх обычной обуви что-то еще — например деревянные скамеечки-котурны, которые можно обнаружить в быту народов самых различных регионов (в Западной Европе, на Кавказе, Дальнем Востоке). Применяемая для этих же целей обувь из кожи, пропитанной жиром, не давала желаемого результата, так как постепенно начинала пропускать воду. История галош для европейцев связана с открытием Америки, когда испанцы увидели, как местные индейцы опускают в сок каучуконосного дерева гевии ноги и ждут,

зимой и летом барон ходит в больших калошах, чтобы сапоги были целее и чтобы не простудить своих ревматических ног на сквозном ветру, гуляющем по полу его суфлерской будки.

А. П. Чехов
Барон
1882

когда на них образуется непромокаемая пленка. Однако промышленное производство резины, пригодной для изготовления непромокаемых тканей и обуви в их современном виде, началось только в первые десятилетия XIX века. Такой жизненно важный, но совершенно непритязательный предмет, как галоши, неоднократно обыгрывался в художественной литературе XIX — начала XX века (начиная от общеизвестной сказки Г. Х. Андерсена «Калоши счастья», где сюжет строится именно на общепотребности галош, и кончая «Собачьим сердцем» М. А. Булгакова, где факт кражи этой обуви на парадной лестнице в интерпретации профессора Преображенского выглядит важным симптомом происходящих в российском обществе после 1917 года изменений). Особое «жизненное предназначение» галош в своеобразной форме сформулировано В. А. Соллогубом: «Бедные калоши! Люди, которые им исключительно обязаны тем, что они находятся в приличной ноге в большом свете, прятуч их со стыдом и неблагодарностью в утолках передней; а там они, бедные, лежат забытые, затоптанные, в обществе лакеев, без всякого уважения» (История двух калош. 1839). Галоши стали в основном мужской и детской обувью; они изготавливались различной высоты — низкие и высокие; разного цвета — чаще черные и коричневые.

Название «галoши» занимало русскую литературную критику довольно долго. В. Г. Белинский, обратившись к критическому обзору второго тома «Старухи», включавшего статью А. С. Шишкова, известного ревнителя чистоты русского языка, не мог не упомянуть о «мокроступах»: «Слово мокроступы очень хорошо могло бы выразить понятие, выражаемое совершенно бессмысленным для нас словом галоши, но ведь не насильно же заставить целый народ вместо галоши говорить мокроступы, если он этого не хочет»⁵.

¹ Модный магазин. 1863. № 3. С. 37.

³ *Dictionnaire étymologique de la langue française*. P. 352.

⁵ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 4. М., 1979. С. 70.

² Молва. 1832. № 91. С. 364.

⁴ Колесов В. В. Язык города. М., 1991. С. 60.

ГАЛТУК (галстук): платок, лента или полоска ткани, завязанная бантом или узлом вокруг воротничка. Название от немецкого *Halstuch*, буквально — шейный платок. Из приведенных выше цитат из романа Булгакова ясно, что в XX веке существовали две формы произношения и написания слова, означающего один и тот же предмет. Принято считать, что галстук вошел в обиход в XVII веке во Франции при Людовике XIV, его первоначальная форма — платок или косынка — заимствована у хорватских наемников (отсюда французское название *cravate*, искаженное — хорват). В русском быту галстук появился в начале XVIII века как деталь мужского туалета, а в XIX веке — также и женского. При Петре I за образец европейского костюма была принята голландская и немецкая одежда (французское влияние в моде по-настоящему проявилось только к середине XVIII века при императрице Елизавете Петровне), поэтому и название детали мужского костюма было заимствовано через голландский *halsdoek* и немецкий *Halstuch*.

Изменение формы галстука и превращение его из платка в ленту было вызвано значительным упрощением мужского костюма, связанным с активизацией образа жизни, для которого старая конструкция оказалась мало пригодной. Вот несколько рекомендаций из руководства по завязыванию галстука в 1820-е годы: «Завязав бант галстуха, прикрепите тесемочку; пропустив под мышком, переложите крест на крест на спине, обведите кругом и, соединяя вместе на груди, пришиллите розеткою. С помощью такой не будет бант ни подниматься, ни опускаться». И далее: «Правый конец снизу в верх, а левый сверху в низ. При соблюдении этого условия сзади не образуется выпуклость, которая происходит обыкновенно позади шеи от встречи двух концов»¹. Спереди в галстук вкладывался подгалстучник из китового уса или щетины — его упругость и гибкость позволяли сохранить форму. Моду на галстуки с жесткой прокладкой ввел в 1800-е годы И.С. Гоголи: «Он первый начал носить высокие тугие галстуки (на щетине), прозванные по нем горголиями»². Второе название таких галстуков — «по русски».



Василий Тимм
Автопортрет (Василий Тимм,
завязывающий галстук). 1842
Бумага, карандаш. 21,2 × 13,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Галстук
Иллюстрация из модного журнала. 1818
Гравюра с подражской акварелью

² Грег Н.И. Записки о моей жизни.
М., 1990. С. 190.

Фасоны были чрезвычайно разнообразны. В XVIII веке материалом служили тончайшие ткани, белые кружева, в первой половине XIX века шелк, шерсть, атлас различных цветов и узоров понемногу начали вытеснять батист. Галстук-платок начинали завязывать, приложив широким концом к горлу, перекрестив на шее, и впереди укладывали бант. Галстук по-байроновски (по имени английского поэта Дж. Г. Байрона) завязывался наоборот — широким концом на шее, концы скреплялись впереди, не стягивая горло (такой галстук известен по пушкинскому портрету В.А. Тропинина. 1827. ГТГ); тальмовский (в честь французского актера Ф. Ж. Тальма), или трагический, был черного цвета; «Вальтер Скотт» (по имени английского писателя) — из ткани в клетку. После 1840 года в моду входит галстук *жуанвилль* по имени Франсуа Орлеанского принца де Жуанвилль, который привез с острова Святой Елены в Париж прах Наполеона Бонапарта. Хотя на известных портретах Франсуа Орлеанского форма галстука отличается от предлагаемых модными изданиями, но он заслуживает описания — это галстук-шарф с одной петлей. В России поклонников такого галстука найти сложно, но бант с одной петлей встречается на женских портретах как украшение чепцов и шляп.

Черный галстук был не только траурным, но и являлся принадлежностью форменной одежды, белый использовался для балов, визитов, вечеров и званых обедов (эти его функции сохраняются в дипломатическом протоколе до сих пор). «Подобно чопорному цилиндру долгое время признаком консервативных убеждений служил белый завязанный галстук, ставший, начиная с Венского конгресса, модой дипломатов, стремившихся таким путем усилить впечатление неприступности, принципиальной замкнутости и величия. А кто стоял за прогресс, тот завязывал галстук так, что концы его свободно развеивались по ветру»¹. Белый галстук полагался к фрак, смокингу или визитке, но его нельзя было носить с пиджаком. «Хозяин, нестарый еще психиатр с волнистыми волосами, в белом галстуке (при пиджаке), пел в гостиной у рояля... Все заплодировали, он тронул белый бессмысленный галстук»². Во второй половине XIX века появились новые типы галстуков: «сало́н» —



ГАЛТУК-«ЧЕМОДАН»:

Неизвестный художник первой половины XIX века
Портрет неизвестного в пестром жилете. 1839
Бумага, наклеенная на картон, акварель, белая. 30,2 × 30,6
Государственный исторический музей,
Москва



Неизвестный художник первой половины XIX века
Портрет неизвестной с гребнем в причёске. 1820-е
Картон, акварель, белая. 17 × 13
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Фукс Э. Иллюстрированная история
правов: в 3 т. Т. 3. М., 1912–1913. С. 122.

² Зайцев Е.К. Голубая звезда.
М., 1989. С. 458–459.

¹ Описание сорока фасонов повязывать галстук. М., 1849. С. 30, 32.

в виде узкой ленты с плоским бантом. «регат» — обычно шерстяной, с постоянно завязанным узлом и закрепляющийся сзади под воротничком при помощи резинки или пряжки. Автором последнего быстро галстук, разрезал его сзади, а потом скрепил и нашел это удобным, откуда последовало и его «морское название». В 1904 году в моду вошел галстук-бабочка, связанный с первыми постановками оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-сан», или «Мадам Баттерфляй» (бабочка по-английски), премьера которой провалилась, а на втором представлении, когда композитору и исполнителям сопутствовал успех, все оркестранты оказались в «бабочках», ставших с тех пор престижной деталью одежды. Строго говоря, название «бабочка» было известно и в первой половине XIX века, но относилось к галстуку — шейному платку, концы которого завязывались *à la papillon* (французское — бабочка, ветреник). Как и многие другие элементы мужского костюма (пиджак, канотье, сак), в 1830-е годы «галстучки» вошли и в женский гардероб! Женские галстучки были креповые, батиштовые, кружевные и скреплялись не узлом, а розетками из цветов или драгоценностей. В середине XIX века женщины стали носить галстучки-ленты, бархотки, в 1870–1880-е годы — в виде мягкой длинной ленты без подкладки, а с 1890-х — жесткие, с мужским узлом.

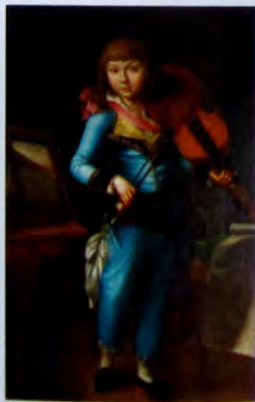
ГАЛУН: золотая, серебряная или мишурная лента узорного ткачества или кружевного плетения для отделки одежды, шляп и т.д. Название от французского *galon* — галун, позумент, басон, непосредственно или через польский *galon* — кант. Распространился в России в XVIII веке; в то же время галун как вид металлического кружева был хорошо известен на Руси задолго до распространения западноевропейской моды. Галуны делали различной ширины с разнообразными ткаными узорами. Отделка галуном превращала костюм в дорогостоящую, роскошную вещь. В связи с выходом в 1825 году в свет «Указа о чинах» государственных указов по борьбе с роскошью, в том числе в одежде, галун стали изготавливать односторонним, что требовало гораздо меньше золотых и серебряных нитей. Тем не менее в течение всего XVIII века он сохранял

Лукерья: *Взгляните, маркиз, что за кафтан: я думаю, в нем один галун полпуца.*

И.А. Крылов
Урок дочкам
1807



Неизвестный художник.
Маленький алыст в голубом костюме. 1790-е
Холст, масло. 114 × 73
Московский музей-усадьба Останкино



большое значение в отделке дамских платьев и мужских кафтанов, которые стоили баснословно дорого. Галун находил также широкое применение при отделке традиционных русских женских костюмов, им украшали сарафаны, душегреи, головные уборы. Одним из наиболее любимых видов галуна в России было кружево из золотых или серебряных нитей — *под-диспанье* (от французского *point d'Espagne* — шитое испанское кружево). «Золотой шляпный галун, или, как тогда говорили, подыспанье, стоил по меркам 1745 года около 12 рублей. Количество же его, полагавшегося на обшивку одной шляпы при учете принятой в то время ширины полей в 3 вершка (13,5 см. — Р.К.), доходило до 2 аршин (1 м 42 см)»¹. Автор этой публикации сообщает также, что, согласно уставу, галун на камзоле должен был выкладываться в один ряд, а на кафтане по борту и спинному шву — в два ряда и в один ряд по другим швам и разрезам. Известны случаи «неустанного» размещения отделок в виде зигзагов и петель по борту. На отделку парадного мундира могло потребоваться до 32 м галуна². В XIX веке галун использовали в основном именно для отделки форменной одежды не только военных, но и штатских. Для украшения праздничной и повседневной одежды его почти не употребляли.



Неизвестный художник.
Портрет Фелицаты Афанасьевны Алябьевой. 1750
Холст, масло. 95 × 81,5
Ростовский архитектурно-художественный музей-заповедник

ГАРИБАЛЬДИЙКА: женская блузка с отложным воротничком, длинными рукавами на манжете, складками на груди вдоль застежки, поясом. Название по имени лидера итальянского освободительного движения Дж. Гарибальди. В других европейских странах такого покроя блузку, вошедшую в моду около 1850 года, называли по-итальянски *camicia rossa* — красная рубашка. Первое упоминание о гарибальдийке как детали модного женского туалета в России относится к 1863 году: «К юбке надевают канзу в роде гарибальдийки со складочками»³. Но, разумеется, она могла быть известна и раньше в связи с интересом к событиям в Италии. Красный цвет считался предпочтительным, но их также шили из любых одноцветных тканей. Примерно в те же годы предпринимались попытки реформировать женскую одежду и ввести в моду *блумер* — штаны-шаровары, поверх которых надевалось платье до колен (туника). В России в силу особенностей традиционной культуры женские брюки, связавшиеся с восточной иноверческой одеждой, не могли получить распространения. Гарибальдийка же стала популярной сразу. Первыми ее начали носить демократически настроенные молодые женщины и девушки, борющиеся за право на женское образование, сочувствовавшие народничеству и др., которые одевались очень просто и строго, демонстрируя свое отношение к суетности моды. Курсистки, студентки реализовали в своем внешнем облике представление о новом женском достоинстве, эстетизировали стиль женщины, живущей своим трудом. Не были чужды увлечению демократической модой и некоторые аристократические дамы, активно занимавшиеся благотворительностью, меценатством, созданием различных общественных организаций и комитетов помощи голодающим, сиротам, инвалидам. Одной из таковых женщин была баронесса В.И. Икскуль фон Гильденбандт, запечатленная И.Е. Репиным женщиной была баронесса В.И. Икскуль фон Гильденбандт. Эта женщина, безусловно одаренная пиним одетой, как курсистка, в гарибальдийку. Эта женщина, безусловно одаренная чувством эпохи и целостности стиля, умела эстетизировать даже свой возраст, не скрывая седин и других примет быстротекущего времени. Художник М.В. Нестеров в своих мемуарах отмечал как «сделанность» стили баронессы, так и умение соблазнить

Все три девушки были одеты в черные юбки и цветные гарибальдийки, подпоясанные у пояса кожаными кушаками.

С.В. Ковалевская
Нигилист
1890

¹ Лешин С. Мундиры русского генералитета 1745–1764 // Цейтгауз. 1991. № 1. С. 17.

² Там же. С. 18.

³ Модный магазин. 1863. № 15. С. 35.

его во всех деталях внешности и среды обитания великосветской дамы. Баронесса постоянно была связана с филантропическими учреждениями, медицинскими и Бестужевскими женскими курсами, концертами и вечерами в пользу «недостаточной молодежи» и умела выглядеть просто, но оставаться при этом богатой аристократкой. Яркая гарibaldiйка и черная кружевная юбка лишь отдаленно напоминают скромную блузку бестужевки и ее суконную юбку. Но в ощущении времени и места Икскуль отказать нельзя. Баронесса являлась одной из самых известнейших женщин Петербурга, была знакома со многими художниками и литераторами России. В ее гостиной у окна стоял небольшой круглый стол с широкой черной резной рамой, в которой постоянно менялись портреты самых популярных людей сезона. Нестеров пишет в своих мемуарах: «Не помню, бывал ли я позднее у баронессы Икскуль в ее особняке на Кирочной, но я слышал, что круглый столик у окна и черная рама на нем не утратили своих чудесных свойств: в черной раме продолжали меняться „герои сезона“, пока однажды на смену Максиму Горькому не появился новый герой... Григорий Распутин...»¹. Там же Нестеров вспоминает, что в начале Первой мировой войны, занятая устройством госпиталя, баронесса пропагандировала накрахмаленные белые повязки-кокошники, а седой локон в ее черных волосах был «быть может, уже созданием парижского куафера». Гарibaldiйка стала своеобразным символом целой эпохи в истории русского демократического движения.

Илья Репин
Портрет баронессы Варвары Ивановны
Икскуль фон Гильденбанд. 1889
Холст, масло. 196 × 71
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



ГЛАЗЕТ: ткань с шелковой основой и металлическим утком серебряного, реже золотого цвета; разновидность парчи. Строго говоря, глаzet — это гладкая, без узоров парча.

Название от французского *glace* — блестящий. При описании глаzета в литературных произведениях или при передаче блеска глаzета в живописи он всегда представляется цветным (голубым, розовым, зеленым, сиреневым и др.), а не только серебряным. Например: «Я видел розовый, мерцающий искорками глаzет, видел золотой, галунный крест на крышке» (А. П. Чехов. Страшная ночь. 1884). Цветность глаzета достигалась разноцветными шелковыми нитями основы, которые на стгах и складках ткани могли обнажаться и бросать отблеск на металлизированную поверхность. Хотя использование мишурных нитей было освоено давно, дорогой глаzet tkали с настоящей битью, то есть расплюсченной проволоочкой-нитью. Это подтверждается сообщением в журнале «Мода»: «Цена этой восхитительной, нежно блестящей и весьма легкой материи (да, — несмотря на серебряные бити) — 15 рублей серебром за аршин»². В XVIII веке парча и глаzet использовались в мужской и женской одежде, а в XIX веке глаzet за редким исключением находил применение только в церкви — литургическое облачение (ризy) священников, воздухи, пелены, надгробные покровы и др. Русский глаzet для православной церкви обычно орнаментировался в технике вышивки: «Сегодня кончены воздухи в церковь Данилова монастыря. По бедному глаzetу вышиты вязь из роз и лилей, эмблема юношеской красоты и ангельской чистоты незабвенного Валуева, приношение мое в память

И встал у него одного из городских чиновников, помнит-ся, директора таможен, толстого румяного старичка в глаzetовом кафтане.

А. С. Пушкин
Капитанская дочка
1836

его»¹. Для облачений католических священников предпочитался узор в технике *брока* (от французского *brocart*), при которой узор создавался чередованием разноцветных шелковых и металлических нитей. В результате получался разноцветный орнамент на металлическом фоне либо металлический (золотой или серебряный) — окончательно налажено производство парчовых тканей и она стала одним из лучших их производителей, способным конкурировать со знаменитым лионским производством во Франции. Термин *брока* прижился лишь как техническое наименование для обозначения приема, хотя в продаже появилась ткань *брокатель* (полупарча) на шерстяной или бумажной основе, которая могла быть и глазетом. Все эти терминологические различия в музейной практике могут применяться только при описании тканей XVIII–XIX веков и не могут быть использованы для часто встречающихся в хранении образцов парчового ткачества XVI–XVII веков.



Иван Аргунов
Портрет княгини Екатерины Александровны
Лобановой-Ростовской. 1754
Холст, масло. 81,5 × 62,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

ГОЛЛАНДКА (голланка): форменная матросская рубаша из белого полотна, парусины или синего сукна с большим отложным прямоугольной формы воротником, откинутым назад и оставляющим открытой переднюю часть шеи (так что видна нательная одежда — полосатая тельняшка), который может быть голубым с белыми полосами по краю; то же, что форменка. Название указывает на источник заимствования — форму голландских матросов. Известна в России с конца XVII — начала XVIII века. Впервые белые полосы на голубом воротнике появились в 1851 году у грёбцов корабельных шлюпок (в 1-й дивизии одна полоска, во 2-й — две, в 3-й — три). В 1881 году три белые полосы на воротнике были введены на воротниках Гвардейского флотского экипажа, а с 1882 — для матросов и старшин всего флота. С этого времени три белые полосы символизируют три великие победы Российского флота — при Гангуте (1714), Чесме (1770), Синопе (1853). Название голландка существовало на флоте только до 1917 года и было вытеснено названием «форменка». В конце XVIII века некоторые элементы морского форменного костюма вошли в детскую и подростковую моду.

Голландка героя «Ключа» М. А. Алданова — то же, что матроска — одежда подростков. Учащиеся Тенишевского коммерческого училища не имели особой формы и носили обычную для своего возраста одежду. Голландка в этом случае могла быть не только белой полотняной, но и синей суконной. Она была такого же покрою, что и голландка, голубой воротник которой спускался поверх суконной форменки.

«Денег достаточно... Встретить, пожалуй, в „голландке“ не пустят, значит, надеть пиджак... Ну, да, конечно, могут скалить зубы сколько им угодно». В классе всех, менявших «голландку» на платье взрослых, обычно встречали оваций.

М. А. Алданов
Ключ
1929

¹ Нестеров М. Е. Дневник. М., 1959. С. 182.

² Мода. 1856. № 113. С. 107.

¹ Погова Е. И. Дневник. Из московской жизни сороковых годов. СПб., 1911. С. 157.

ГОРЖЕТКА: небольшой длины меховой шарф или цельная (с головкой, лапками и хвостом) шкурка лисы, песца, хорь, соболя, норки и др., носившиеся вокруг шеи как дополнение к нарядным, в том числе декольтированным, платьям, а также на пальто в качестве воротника. Название от французского *gorge* — горло, хотя во французском языке аналогичная деталь одежды носит название *boa*; боа в русском быту отлично от горжетки. В истории костюма горжетка ведет свое происхождение от тех украшений для шеи, которые были сделаны из традиционных ювелирных материалов (драгоценных металлов и камней), а из бархата, шелка или меха и впервые стали встречаться в эпоху Возрождения. В России такой тип украшений появился в XVIII веке в виде бархатной или шелковой ленточки с бантом, цветком или брошью — так называемый *tour la gorge*. Они оттеняли нежный тон кожи, а пожилым дамам помогали скрывать особенности своего возраста. Андрей Белый описывает в процитированном отрывке Зинаиду Гиппиус, встреча с которой состоялась в 1900-х годах, когда для горжетки предпочитали не гладкошерстных, а пушистых зверьков.

Я позвонила, передняя — белая;
горчицкая в черном платице,
в беленьком чепчике; вижу
из двери: на белой стене рм-
жеватая женщина в черном
атласе, с ослиной талией, в бе-
лой горжетке, лорнетик
к глазам приложил.

Андрей Белый
Между двух революций
1934

Горжетка
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с раскраской акварелью



ГОРОХОВЫЙ (цвет): образное название серо- или грязно-желтого цвета. Происхождение термина от славянского названия растения горох сомнений у специалистов не вызывает. Гораздо более сложным оказывается происхождение выражений «гороховая шинель» или «гороховое пальто». В «сочинителе Б.» из повести

«Знаешь ли, кто это был? —
сказал один другому: —
Это Б., сочинитель. «Сочини-
тель!» — воскликнула
я невольно — и, оставя жур-
нал недочитанным и чашку
недопитую, побежала раскла-
чиваться и, не дожидаясь
сдачи, выбежал на улицу.
Смотря во все стороны, уви-
дя я издали гороховую ши-
нель и пустился за нею по
Невскому проспекту — только
что не бегом.

А. С. Пушкин
История села Горюхина
1839

«История села Горюхина» А. С. Пушкина современники узнали Ф. Булгарина, имевшего репутацию доносчика и полицейского осведомителя. Еще в 1935 году появилась работа, в которой подробно рассматривается личность Булгарина как прототипа пушкинской повести! В дальнейшем Н. С. Ашукин и М. Г. Ашукина включили выражение «гороховое пальто» в свою работу «Крылатые слова», обратив внимание читателей на то, что М. Е. Салтыков-Шедрин в «Современной идиллии» сделал следующее примечание: «Гороховое пальто — род мундира, который, по слухам, одно время был присвоен собирателям статистики». Н. С. и М. Г. Ашукины буквально поняли выражение «собиратели статистики» и привели такое толкование: «Собираателями статистики Салтыков называет агентов охраны, собиравших сведения о порученных их наблюдению лицах»¹. Если исходить из того, что в XIX веке хорошо знали, кого имел в виду Пушкин под «сочинителем Б.», то следует думать, что это, по-видимому, знал и Салтыков-Шедрин. Это позволяет предположить, что в «собираателях статистики» скрыт намек на Ф. Булгарина и Н. Греча. С 1822 года в Петербурге издавался журнал «Северный архив. Журнал древностей и новостей по части истории, статистики, путешествий, правопведения и нравов», издателями которого были Булгарин и Греч. Но это никак не объясняет того, почему именно гороховый цвет приобрел скрытое значение. Естественно было допустить, что этот цвет был предписан для изготовления мундиров или шинелей соответствующим службам. Такое предположение не лишено основания хотя бы потому, что жандармов в России во времена Пушкина называли «голубыми штанами». Это подтверждается и правильными постановлениями о цвете форменной одежды и мемуарами. Вот что пишет современница Н. В. Гоголя А. О. Смирнова-Россет: «Я отвечала: С тех пор, как императрица мне мигнет, чтобы я адресовалась императору, и с тех пор, как

я читала произведения Гоголя, которых вы не знаете, потому что вы грубый неуч и книг не читаете; кроме гнусных сплетен ваших голубых штанов»¹. Мемуаристка А. Ф. Орлову. Отыскать «гороховый» среди предписанных для форменной одежды цветов не удалось. А это означает, что разгадку следует искать в совсем другом направлении. Действительно, в воспоминаниях Дон-Аминадо (собственно Аминад Петрович Шполянский) обнаружилась фраза, которая заставила обратиться не к Полному собранию законов Российской Империи, а к совсем другим книгам. Дон-Аминадо пишет: «Все повторяется, но масштаб другой. В Петербурге — Гороховая, в Москве — Лубянка»². Стоило обратиться к адресным книгам старого Петербурга, и сразу же прояснилась причина, по которой «гороховое», а не серое или какое-либо иное пальто стало символом полицейского ведомства. В Петербурге, и во времена Пушкина тоже, по адресу Гороховая, 2, размещалось Управление Санкт-Петербургского градоначальства и столичной полиции. Любопытно, что Лубянку в Москве и Гороховую в Ленинграде переименовали в площадь (Москва) и улицу (Ленинград) Дзержинского. Название Гороховой улицы в Петербурге, однако, восходит не к растению, а к фамилии графа Гарраха, жившего на ней. Фамилия была переделана на русский лад, и появилась Гороховая улица. Сведения об этом превращении приводит М. Фасмер³. О степени распространения выражения «гороховое пальто» можно судить по рассказу Я. Д. Минченкова о посещении Николаем II выставки передвижников: «До его приезда, по обыкновению, помещение выставки осмотрели два здоровенных агента из охраны и шустрая дама с ридикюлем оттуда же. Обошел зал и градоначальник. У подъезда „гороховые пальто“ изображали народ и кричали „ура“, когда было надо»⁴.

«Гороховый» так рано приобрел в культуре особое значение, что его можно встретить только в художественной литературе, но не в описании модных картинок.

ГРЕЗЕТ (ГРИЗЕТ, РЕЗЕТ): шелковая или шерстяная одноцветная ткань с тканым рисунком.

Название от французского *gris* — серый. Она получила широкое распространение в России в XVIII веке (обычно из низкосортного шелка). Первоначально грезет был только серого цвета (отсюда и название), в XIX веке изготавливались также красным, зеленым, синим (для сарафанов). Любопытно, что во Франции XVII века девушек-прихожанок скромного поведения стали называть гризетками, но уже в XVIII веке это название перешло на кокетливых горничных, модисток, продавщиц цветов, хотя в отличие от скромниц предыдущего столетия они носили платья не из грезета, а позволенные их социальному положению модные наряды. Возможно, что такое название связывалось с самой тканью. Заметим также, что грезет, обозначая вид ткани, имел и другой смысл. Если у Г. Р. Державина в его «комической народной опере» грезет, упомянутый в сравнении со штофом, свидетельствует скорее о бедности, от-
сутствии кокетства, то у И. П. Котляревского грезет имеет значение, близкое к «гризетка»: «Была Венера-вертихвостка / Востра и на язык бойка. / Смекнувши митом, в чем загвоздка, / Кто настрадал ее сына, / Она приурачала, умылась. / Как в день воскресный нарядилась... / В кунтун лютриновый одета, / В очипке новом из грезета, / Явилась на поклон ко отцу» (Энеида. 1798–1814). В поэме Котляревского «очипок из грезета» (чепец из грезета) — самый подходящий наряд для Венеры-вертихвостки. Интересно, что в старинной русской народной песне «Во саду ли, во огороде» сохранилось название ткани грезет в написании «гризет», более точно следующее французскому оригиналу: «Принеси, моя надежда, алого гризета, / Чтоб не дуло мое французскому оригиналу: / Принеси, моя надежда, алого гризета, / Чтоб не стыдно было девке на улицу выйти»⁵. В областных вариантах этой песни встречается и грезет.

Фучаркин: Лукерья Ивановна
во всяком наряде мне хороша,
как ангел, — в штофках ли,
в грезетах.

Г. Р. Державин
Дурочка умие умных
1808–1812

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 61.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 444.

³ Цит. по: Русские народные песни. Сб. 2. М.: Л., 1936. С. 67.

⁴ Дон-Аминадо. Парадоксы жизни. М., 1991. С. 245.

⁵ Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1980. С. 124.

¹ Державин Г. Р. Пушкин-Литературные статьи // Звенья. Т. V. М.: Я., 1935. С. 362–63.

² Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1987. С. 85.

ДАМА: одноцветная ткань с текстильным орнаментом, сочетающим атласное и полотняное переплетения, которая могла быть изготовлена из любого сырья (шерсть, шелк, хлопок). Термин от французского *dames*, восходящего к названию города Дамаск в Сирии — месту первоначального производства ткани такого типа. В мануфактурной торговле разновидности дама различались по исходному сырью

Однажды в опере [мы сидели рядом] он долго смотрел в свой бинокль на даму с белокурными пушистыми локонами, которую он увидел в первый раз, в платье белого дама с черными кружевами.

И. И. Панаев
Камелия
1856

ткань белого цвета с блестящим цветочным узором по матовому фону; дамассе — ткань из любого сырья с очень крупными блестящими узорами по матовому фону; дамассин — одна из немногих односторонних (то есть имеющих лицо и изнанку) тканей типа дама. Обычно все ткани дама, как и камка, были «дволичными», то есть не имели изнанки, и их можно было применять на обе стороны — декоративные эффекты оставались такими же. Дамассин же был более сложной текстуры, позволявшей скрыть «негатив» орнамента на другой стороне ткани.

Шарф из дамассе
Московский телеграф. 1829
Гравюра с подкраской акварелью



ДЕМИКОТОН: очень плотный, жесткий хлопчатобумажный утонный атлас. Название от французского *demi-colon* — плотная хлопчатобумажная ткань. В торговле для этой ткани используется коммерческий термин *демикотон*, от французского *demitton* —

бумажная ткань. Жесткость достигалась за счет того, что для изготовления демикотона использовалась двойная, хорошо скрученная пряжа низких номеров. Пластические свойства демикотона были отмечены в произведениях русских писателей XIX века: «Пыльный розовый луч уже пробивался в маленькое окошко денника. И этот луч упал на чудовище, осветил высокий пуховый картуз с длинным прямым козырьком, подклеенным зеленой бумагой, необыкновенно большие серебряные очки, бледное лицо с твердыми тонкими губами и выражением какой-то угрюмой важности, нависшие брови, коротко подстриженную седую бороду, щетинистые усы, зеленое ватное пальто из грубого и жесткого, как листовое железо, демикотона, похожее своим покроем на удлинённый колокол, два ряда огромных, едва не в чайное блюдце, лакированных пуговиц... Одним словом, этот луч осветил конюшего Капитона Аверьяновича» (А. И. Эртель. Гарденины: их дворня, приверженцы и враги. 1889). Демикотон обычно одноцветный, иногда довольно ярких цветов (например, зеленого, как пальто Капитона Аверьяновича), применялся для шитья верхней одежды, теплых халатов, покрытия шуб. Ноский, крепкий, он пользовался особым спросом у людей среднего достатка, для которых долговечность ткани была самым важным свойством. Демикотон не был единственной хлопчатобумажной тканью атласного переплетения, известной в XVIII—XIX веках. Похожей на демикотон, но более тонкой была ткань демите (от французского *demitte*), производившаяся в Малой Азии, в городе Смирна. Заметим, что сюрок из демикотона с талией на спине (в упомянутой цитате) соответствует моде 1820-х, а не 1830-х годов, когда была опубликована повесть Н. В. Гоголя. В XX веке сохранилась лишь одна из тканей такого типа — молескин, имеющая, правда, совсем иные пластические свойства.

Какой-нибудь артельщик, русский человек в демикотонном сюртуке с талией на спине, с узенькою бороною, живущий всю жизнь на живую нитку, в котором все шевелится: спина, и руки, и ноги, и голова, когда он учтиво прозодит по тротуару.

Н. В. Гоголь
Невский проспект
1835

ДИКИЙ (цвет): серый цвет. «Дикий» — слово славянского, происхождения, означающее всякий необработанный, то есть находящийся в первоначальном состоянии материал — камень, дерево, волокно и др. В России дикий цвет приобрел значение «серый», потому что основным сырьем для ткачества служил лен, имеющий в необработанном виде серый, или суровый, цвет. Этот же термин распространился и на неокрашенные волокна из шерсти или пеньки. Иногда «дикий» характеризовал и другие материалы; так, например, И. А. Гончаров относит его к шелку («дикий шелк»). Поскольку естественный цвет необработанного шелка имел оттенки от золотистого до коричневого, то приведенное употребление дикого цвета свидетельствует о том, что в XIX веке оно служило синонимом необработанного сырья. Известен случай, когда «дикий» имеет иронический смысл — в рассказе Н. В. Успенского «Старуха» (1858) читаем: «Купец снял с себя тулуп, положил его на хоры и, оставшись в одном жилете, из-под которого выбежала в складках *дикая* ситцевая рубашка, проговорил: „Господи, благослови!“». Ирония основана на том, что ситец орнаментировался нанесением декора в технике набойки на отбеленное полотно. В данном случае слово «дикая», выделенное курсивом самим писателем, может быть синонимом определения «грязный», «неопрятный».

ДИПЛОМАТ: тип мужского пальто, дамской накидки, мужского портфеля. Название восходит к латинскому *diplomat* — снабженный грамотой, заимствованному либо через французский, либо через немецкий, либо через польский языки. С начала XIX века (начиная с Тильзитского мира, 1807) наряду с упоминанием в периодической печати в разделах о политической жизни и обширной светской хронике представителей дипломатического корпуса, их жен и дочерей, стал складываться особый, так называемый дипломатический стиль одежды, ставший образцом для подражания. Примечательно, что название какого-либо предмета типа дипломата предполагает нечто, позволяющее скрывать истинное содержание предмета. Мужское пальто-дипломат с бархатным воротником, прорезными карманами, застёжкой в два ряда пуговиц и дамская накидка-дипломат, обычно расшитая тесьмой, стеклярусом, бисером, — как правило, черного цвета, длиннее, чем диктует мода для других видов верхней одежды, что, в частности, позволяло в мужской модели скрывать посольский мундир. Портфель-дипломат (русское название — вольное толкование английского *attaché-case* — сумка атташе), вошедший в моду в России в 1970-х годах, — сумка для бумаг жесткой прямоугольной формы; будучи модной деталью мужского туалета, широко используется в быту, а потому сконструирован с внутренними отделениями, предназначенными не только для хранения бумаг, но и для других целей.

К. А. Корвин
Наши встречи. И. И. Левитан
1929—1939

Сердце его от прилива крови будто хотело разорвать грудь, но он гордо приподнял голову, и при блеске молний, открывающих небо и землю, изумленный взор его встретился с насмешливым взором приятеля его, Павла Хворостинина, который в венгерском доломане стоял перед ним. Щеголи со времен самозванца еще носили тогда польское и венгерское одеяние.

А. А. Бестужев-Марлинский
Изменик
1825

ДОЛОМАН (долман): гусарский мундир типа суконной куртки, отдаленной наплечными цветными шнурками (вместо эполет или погон). Название от турецкого *dolaman* — суконная одежда янычар, заимствованное через венгерский *dolmany*. Вновь появившаяся в России в 1741 году в качестве военного мундира. Отделялся шнурками контрастного по отношению к сукну цвета. Количество шнуров достигало 18, хотя довольно часто в произведениях живописи можно увидеть приподнятое доломаном по фигуре они не всегда уменьшались. У офицеров шнурки были золотыми или серебряными, а у низших чинов — желтыми или белыми. Цвет сукна доломана — желтый, синий или красный — зависел от чина и полка. Именно с доломаном связано происхождение венгерки, почина и полка. Именно с доломаном связано упоминание о венгерке-доломане: «Она полюбилась на... завязанной снежной пылью статного черномозгового гусара в алой фуражке, в венгерке-доломане, расписанном жгутами-кренделями,

¹ Москва. 1832. № 98. С. 379. ² Москва. 1831. № 49. С. 367.

с калмыжками на штанах, — подмятая шинель мела рукавом по снегу, — невнятное праздничное пятно» (И. С. Шмелев. Пути небесные, 1936). «Праздничное пятно» на белом снегу — образ, навеянный сочными сочетаниями синего доломана и красного ментика, золотых шну-ров, описанных Шмелевым в других главах. Во второй половине XIX века доломан вошел в моду как женская одежда, своего рода проявление патриотизма, так как за основу была взята форма гусар 1812 года, однако модный доломан отличался шнурами в тон с сукном, а не по контрасту и часто мехом, как ментик.

Владимир Боровиковский
Портрет Павла Семеновича
Масюкова. 1817
Холст, масло. 81,5 × 61,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



ДРАДЕДАМ: очень легкое сукно полотняного переплетения, выпускавшееся чаще светлым, иногда с тканым орнаментом в полосу. Название от французского *drap des dates* — дамское сукно. В словаре XIX века «драдедам» толкуется как «шерстяная

ткань тоньше сукна и не так, как оно, прочная»¹. В другом справочном издании XIX века драдедам описан как «шерстяная материя, сходная с сукном, но менее его прочная и дешевле»². Драдедам имел очень широкое распространение, но в XX веке был совершенно забыт. Использовался как обычное сукно в среде городской бедноты для одежды и драпировок. Наибольший след в русской художественной культуре оставило выражение «драдедамовый платок», которое неоднократно встречается в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866): «Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело всё вздрагивают». Обычно при комментировании романа Достоевского ссылаются на воспоминания А. Г. Достоевской: «Я позвонила, и мне тотчас отворила дверь пожилая служанка в накинутах на плечи зеленом в клетку платке. Я так недавно читала „Преступление“, что невольно подумала, не является ли этот платок прототипом того драдедамового платка, который играл такую большую роль в семье Мармеладовых»³. Гораздо менее известно, что другие современники писателя воспринимали этот платок как своеобразный символ судьбы, постигшей Соню Мармеладову. А. И. Эртель ввел его в свой роман. Одна из героинь — Зоя — читает случайно попавшую ей в руки книжку: «Книга оказалась старая — „Русский вестник“ за 1866 год, — и в ней та глава известного романа, где герой встречается в погребке с пропойцей-чиновником, слушает его потрясающий рассказ». А затем Зое снится страшный сон: «И увидела на себе оборванное платье — грязный шлейф, помятые цветы, увидела свои голые плечи... Ей стало ужасно стыдно. „Соня, — прошептала она, — закрой мне плечи, мне

стыдно». Соня накрыла ее стареньким, изорванным, но необыкновенно мягким и теплым платком» (А. И. Эртель. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. 1880). Следы влияния предметного мира романа Достоевского можно встретить и в мемуарной литературе. В 1870 году начала писать свои воспоминания А. О. Смирнова-Россет. Вот что можно прочесть в ее записках: «Когда было холодно, мы надевали большие драдедамовые платки»¹. Хотя нельзя отрицать, что пансионеры институтов благородных девиц воспитывались в аскетических условиях (некоторые за счет казны), упоминание платка из драдедама следует связывать все-таки с литературными влияниями, которые испытывала мемуаристка в процессе своей работы. Она известна в истории русской культуры как адресат многих поэтических посвящений, высоко ценящая писателей и поэтов своего времени за остроту и живость ума, интерес к отечественной литературе. На страницах ее воспоминаний мы находим и странный «наваринского дыму с пламенем» цвет из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», и «большой драдедамовый платок», и платке фру-фру из романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Подrostок». История таких художественных деталей, как цвет «наваринского дыму с пламенем» или фру-фру, заставляет думать, что и драдедамовый платок был верно истолкован внимательной читательницей, каковой была Смирнова-Россет. Платок из драдедама упомянут Достоевским во всех кульминационных эпизодах роман — первый выход Соня на улицу, смерть Мармеладова, тело которого покрыли платком, ранее укрывшем Соню после пережитого ею, платок с Соней на каторге, куда она отправляется за Раскольниковым. Очевидно, что для Достоевского этот платок становится не только предметом из его собственного (как свидетельствует Достоевская) быта, но и определенным социальным знаком, несомненно важной художественной деталью. Ведь в «ветхом драдедамовом бурнусике, шитом ей, вероятно, два года назад» увидел Раскольников сестру Соню — Полю Мармеладову. Драдедам упоминается и в других главах «Преступления и наказания», но драдедамовый платок становится символом многих женских судеб.

ДРАП: шерстяная или полушерстяная ткань типа сукна, обычно очень плотная, с ворсистой изнаночной и гладкой лицевой сторонами, одноцветная. Название от французского *drap* — сукно. Этот термин в России получил распространение лишь в XIX веке

(в XVIII веке мода обращалась преимущественно к тканям не столь тяжелым, как сукно, изготовление которого было развито еще с допетровского времени), в связи с чем сфера употребления старинного русского слова «сукно» несколько сузилась. Расцветка драпа подчинялась моде — от светлых и ярких тонов до темных и глухих. По обзорам моды XIX века известно много сортов драпа, но самыми популярными были: драп-зефир, драп-toyal (королевский), драп-d'or (золотой), драп-d'argent (серебряный). Сорта определяются качествами сырья (некоторые ткнуты с хлопчатобумажным утком) и характером обработки исходного материала. В современном быту драп традиционно используется для верхней мужской и женской одежды.

Будучи мало пластичной тканью, он использовался для изготовления моделей имеющихся сложных подкройных деталей, — накидок, салопов, ротонд, зимних пальто. Как и в случае с атласом, заимствованное название не вытесняет традиционное русское — оно остается за высококачественными тканями — а занимает свое место.

Одетый в прекраснейшее драповое пальто, с превосходнейшим бобровым воротником, хотя апрель месяц уже близился к концу, он поразил всех.

И. С. Тургенев
Новь
1877

¹ Углов В. И. Объяснительный словарь иностранных слов, употребляемых в русском языке. С. 66.

² Булахов Ф. И. Художественная энциклопедия. Т. 1. СПб., 1886. С. 274.

³ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 67.

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 147.

ДУБЛЕНКА: шуба или куртка из дубленых овчин мехом внутрь, кожей наружу, без последующего покрытия лицевой стороны тканью. В этом значении название от русского «дубить» или «дубленый» (выделывать или выделанный). М. Фасмер, ссылаясь на П. И. Мельникова-Печерского, приводит дубленку в значении «подкладочная ткань» от французского *double* – двойной! На Руси шубы крыли бархатом, шелком или сукном; нагольные, то есть не покрытые тканью, носили только бедные. Однако в XIX веке нагольными называли шубы или полушубки, не подвергнутые окраске, характерного желтоватого цвета, их носили только в деревне. Попадая в город, становясь рабочими, бывшие крестьяне старались побыстрее приспособиться к городской жизни, но некоторые элементы крестьянского быта сохраняли из-за их большого

удобства. Длинные пальто стесняли движения и не были достаточно теплыми, поэтому меховой полушубок сохранял свое значение, тем более что его можно было получить из деревни, но «нагольные полушубки носить стеснялись, черные были в большом ходу»². Вероятнее всего, что именно с конца XIX века получает распространение дубленка, близкая по приемам отделки (с последующей окраской) к современной. В цитированном отрывке из воспоминаний Т. П. Пассек речь идет о событиях 1832 года, когда она познакомилась со своим будущим мужем (именно он был человеком в дубленке), и, возможно, имеется в виду не крытая тканью шуба. Название «дубленка» в XIX веке было известно достаточно широко и встречается у многих писателей. «Взяли, Иван, твоего-то?» – спросил старика дюжий мужик в новой дубленке, большой бараньей шапке и хороших сапогах» (В. М. Гаршин, Денщик и офицер, 1880). В романе П. И. Мельникова-Печерского дубленка действительно упомянута в качестве подкладки, но все-таки речь идет о выделанном мехе, а не ткани. «К дому Никитичны пара добрых коней подкатила санки с кожаным лучком, с суконным, подбитым мурашкинскою дубленкой, фартуком и с широкими отводами» (П. И. Мельников-Печерский. В лесах, 1871–1874). Речь идет о меховой полости или фартуке, которым закрывали седека в санях. В торговле и у портных подкладка называлась другим словом – *дублюр* (от французского *doubleure* в значении подкладка, подбой). Одежда такого типа, как дубленка, известна у всех народов, живущих в холодном климате (даже в Северной Индии, в горных областях выделяют подобную одежду). В общеевропейскую моду дубленка вошла в 1950-е годы на волне увлечения фольклорным стилем, позднее и под влиянием кинематографа (фильм «Мужчина и женщина»). Россия не составила исключения, хотя отечественное производство легкой и теплой зимней одежды модного покрова не было налажено, вместе с тем выделка овчин для форменной и профессиональной одежды (для солдат, милиции, лесорубов, геологов и т. д.) существовала. Первые модные дубленки были скроены по образцу бекеши, затем в моду вошли дубленки, покрытые вышивкой и обшитые нестриженной овчиной. Ныне дубленки выделывают не под замшу с мягкой шероховатой поверхностью, а под кожу, придавая меховой одежде форму изделий из ткани (часто с сильно расширенной спинкой, мягкой подвижной формы). Так как дубленка не может быть сшита из одной шкуры, то, в отличие от одежды из ткани, швы, соединяющие несколько овчин в единое изделие, неизбежны и обычно подчеркиваются декоративными строчками. Это позволяет использовать для производства дубленки отходы выделки шкур, крошечные фрагменты меха. Дубленка остается престижной одеждой, особенно если крой и качество выделки соответствуют модным линиям. История этого названия показывает сколь плодотворно обращение даже к средневековой традиции для создания новомодной одежды, если обращаться к сути явления, а не цитировать отдельные фрагменты, которые быстро надоедают и выпадают из модных направлений.

ДУЛЕТКА (ДУЛЕТ): теплый халат на вате, обычно крытый плотным шелком, как правило, однотонным. Название от французского *douillette* – ватное одеяло, детский конверт; прилагательное *douillet* – уютный, мягкий, *douillette* – душегрейка. В России известна с XVIII века. В качестве домашней одежды распространен только в дворянской среде, ориентированной на европейскую бытовую культуру. Д. Н. Свербеев в своих «Записках» отмечает, описывая свое пребывание в Париже: «В комнате было свежо, я сидел перед камином в халате, в роде французской дуллет и, приподняв при входе гостя мой изящный парижский *сouvte-chef*, надел его опять на голову» (1889). Иногда название «дуллетка» относили к любой утепленной ватой одежде, даже к нарядным дамским капотам, предназначенным в первой половине XIX века для улицы.

Дуллетка
Иллюстрация из модного журнала. 1799
Гравюра с подражской акварелью



ДУШЕГРЕЯ (ДУШЕГРЕЙКА, ДУШЕГРЕЙ): верхняя, различного кроя, обычно утепленная, короткая женская одежда. Название собственно русское и связано с функцией одежды. У других народов имеются близкие по значению названия, например французская дуллетка, которое первоначально переводилось как «душегрея». На Руси наибольшее распространение имели душегреи без рукавов и воротника, часто на бретельках; в музейных собраниях встречаются образцы короткой утепленной одежды с рукавами и сквозной застежкой на пуговицах, также называемые «душегреей», поскольку так зафиксировано в районах их бытования. Душегрея Русского Севера выделяется как подлинное произведение народного творчества; они шиты из прямоугольного куска ткани (парчи или бархата) на сборке, так что кажутся сильно расклешенными: в верхней части ткань собирается в густые мелкие складки, в нижней – оставалась свободной и очень пышной. Душегрея входила в состав праздничной одежды и в таких случаях была особо нарядной, отделялась по-зументом, жемчугом, вышивкой и шилась из самых ярких, нарядных, часто золотых тканей. «Невеста, молодая и высокая, была одета в голубой сарафан, шитый серебром, и, несмотря на жару, в пунцовый штофный душегрей»



Неизвестный художник
Портрет кутихи в пунцовой душегрее. 1770-е
Холст, масло, 84 × 64,5
Государственный исторический музей,
Москва

Посреди декораций и разных карбов, заключавших достояние и гардероб театрального общества, ежились кое-как еще три женщины: одна удивительно толстая и старая, в душегрейке, с повязанном на голове платком, исполнявшая преимущественно роли испанских королей; другие обе, также одетые по русскому меццанскому обычаю, были не что иное как первая певица, выключенная из московского хора за негодность, и первая танцовщица, во время оно танцевавшая изрядно до тех пор, пока не вывихнула ноги.

В. А. Соллогуб
Теменинская ярмарка
Собачка
1845

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. 548.

² Засосов Д. А., Пылин В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. С. 106.

(М. Горький. Жизнь Матвея Кожемякина, 1910–1911). Душегрея могли быть на дорогой шелковой подкладке, но чаще на меху, особенно в городском быту, как теплая домашняя одежда. Душегрея в городах служила признаком сохранения связей с деревней, с традиционным костюмом. Люди, претендующие на причастность к городской бытовой культуре, предпочитали иные названия сходного типа одежды — епанечка, кацавейка.

ДЫМКА: легкая полупрозрачная ткань газового или крепового переплетения различных цветов, обычно однотонная. Название, вероятно, от русского «дым», «дымка», что определено свойствами ткани, напоминающей легкий утренний туман, дымку. Особая популярность дымки приходится на рубеж XVIII–XIX веков; как особая модная сохранялась и в первой трети XIX века. Позже дымка стала тканью преимущественно для бальных нарядов молодых девиц; молодые женщины для этих целей предпочитали узорчатые шелка. В первой половине XIX века дымка выпускалась светлых тонов, во второй — темных, нередко черной; узоры, вышитые металлической нитью или шелком, наносились на ткань после изготовления наряда. В начале XIX века дымка упоминается среди модных тканей как в мемуарной, так и художественной литературе. Описывая московские балы осенью 1817 — зимой 1818 года, современница вспоминает: «...два платья были вышиты мелкими мушками или горошком серебряной битью, через ряд матовой и блестящей, а два другие с большими букетами по белой дымке» (Рассказы бабушки). В современном издании «Рассказов...» допущена неточность и «бить» первого издания заменена на «нить». А.С. Грибоедов говорит о дымке в комедии «Горе от ума» (1822–1824) устами Фамусова: «Умеют же себя принарядить / Тафтицей, бархатцем и дымкой». В 1830-е годы дымку стали чаще использовать для отделки шляпок, косынок: «...молоденькая девушка в манти из *drap-royal* с блестящими цветами, в дымковой роскошной шляпке, обшитой рюшем из шелкового тюля» (А.Ф. Вельтман. Сердце и думка, 1838). Во второй половине XIX века дымкой стали называть вуали, шарфы на дамских цилиндрах для верховой езды или траурные покрывала. Хотя ткани такого типа распространены и в XX веке (время от времени входят в моду в виде шарфов, косынок или ткани для блузок и платьев), дымкой их не называют, а используется термин «газ», и при этом не в строгом его значении.

Посреди декораций и разных королей, заключавших достояние и гардероб театрального общества, ежились кое-как еще три женщины: одна удивительно толстая и старая, в душегрейке, с повязанным на голове платком, исполнявшая преимущественно роли испанских королей; другие обе, также одетые по русскому мещанскому обычаю, были не что иное как первая певица, выключенная из московского хора за негодность, и первая танцовщица, во время она танцевавшая изрядно до тех пор, пока не вывихнула ноги.

В.А. Сологуб
Теменевская ярмарка
Собачка
1845

ЕПАНЕЧКА (эпанечка): женская короткая утепленная накидка без рукавов и застежек, то же, что душегрея; в городском быту — с воротником. Название — уменьшительное от епанча (от турецкого *jarpınca* — накидка с капюшоном, попоны); перенос этого названия в уменьшительной форме на теплую женскую одежду можно объяснить тем, что по крою оба эти вида накидки близки, но отличны по длине (епанечка много короче епанчи). Однако в цитируемом отрывке речь идет не о традиционной русской одежде типа душегреи, а об одеянии городского фасона по западно-европейскому образцу. Об этом свидетельствуют воротники на епанечке, свойственные моде первой половины XIX века, возвратившейся в конце этого же столетия. В литературе упоминание об епанечке встречается довольно часто: «На плечи ее было накинуто что-то вроде епанечки из пунцового бархата, опушенной собольими» (Н.А. Некрасов. Три страны света, 1848–1849). Вполне возможно, что названия «епанечка» и «душегрея» соседствовали для того, чтобы различить близкие по функциям и крою типы городской и традиционной одежды.

И накинув сверх своего опочивального костюма епанечку шелковую с воротниками, сестрица генеральша вошла к сударю братцу.

Н.С. Соханская
Из провинциальной галереи портретов
1859

Неизвестный художник
Портрет крестьянки в красной епанечке, 1830-е
Холст, масло, 70×61,5
Государственный исторический музей,
Москва



ЕПАНЧА: широкий просторный плащ, накидка, обычно без рукавов, часто с капюшоном. Название от турецкого *jarpınca* — накидка с капюшоном, попоны. В древнерусском языке известна как япончица. Самое раннее упоминание о епанче встречается

в «Слове о полку Игореве»: «...ортымами и япончицами, и кожухи начаша мосты мостить». Ее шили из войлока или сукна и первоначально носили как дорожную одежду или дождевик; чтобы епанча лучше защищала от влаги, ее пропитывали олифой. Вот как описан костюм русского царя в 1653 году: «А на государе было платье; зипун, отлас червет... Епанча, сукно scarlat червчат, потому что был снег»! В конце XVII века под епанчей стали также понимать более торжественную одежду, сопоставимую с древнерусским «корзно» — мантией или плащом с застежкой на плече, но в отличие от них епанча скреплялась под подбородком. В XVIII веке епанча — безрукавная накидка — становится церемониальной одеждой. Вот как об этом рассказывает Д.Н. Свербеев, описывая похороны императрицы Елизаветы Алексеевны, жены Александра I: «Меня поразило шествие нового государя не в мундире, как я ожидал, а в траурной широкой епанче и такой же широкой закрывающей лицо шляпе... таков, кажется, был заведен у нас погребальный этикет, введенный первый раз Петром Великим по совещанию с иностранными посланниками на похоронах принцессы Шарлотты, несчастной супруги злополучно-царевича Алексея Петровича»². В конце XVII века в обиход вошла другая разновидность епанчи — с длинными рукавами. Именно под таким названием известна длинная солдатская шинель конца XVIII — начала XIX века в русской армии.

А.А. Бестужев-Марлинский
Замок Венден
1823

События, описываемые в упомянутом выше произведении А.А. Бестужева-Марлинского, относятся к началу XIII века и происходят в Ливонии, в которой рыцарская одежда была европейского типа. Писатель прибег к традиционному русскому

¹ Строгов П.М. Выходы русских царей и великих князей Михаила Федоровича и Федора Алексеевича. 1632–1682 гг. М., 1844.

² Свербеев Д.Н. Записки. Т. 2. С. 358.



Борис и Глеб на конях.
Икона. Вторая половина XIV века
Дерево, темпера. 128 × 75
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

К окну поспешно он садится,
Надев персидский аржалук;
В устах его едва дымитесь
Узорный бисерный чубук.
На кудри мягкие надева
Ермолка вишневого цвета
С каймой и кистью золотой.
Дар молдаванки молодой.

М. Ю. Лермонтов
Тамбовская казначейша
1836–1838

ЕРМОЛКА: небольшая шапочка без полей, любой формы, цвета и материала; шапочка сферической формы, установленных цветов, плотно прилегающая к голове, которую носят католические священнослужители; шапочка с прямой низкой тульей без полей, которую носят верующие евреи. Название, по наиболее распространенной версии, от тюркского *jarmurluk* — плащ, закрывающий от дождя. В таком значении, в форме *емурлук*, впервые встречается в письменных источниках XVII века¹. Ермолка получила распространение в России с начала XIX века и так как в общественном сознании связывалась с иноверческими конфессиями, то относительно ермолки во время правления Николая I вышел ряд указов, запрещавших ее ношение. Ермолкой могли

¹ Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. Т. 1. Ч. 2. Стб. 827.

называть любую шапку без полей и даже отделанную, как феску, описанную М. Ю. Лермонтовым в приведенном выше фрагменте из «Тамбовской казначейши». В первой половине XIX века такой головной убор считался модной новинкой. Ермолка католического священнослужителя была особой сферической формы, и цвет ее указывал на сан священника. Белую ермолку носит папа, красную — кардиналы, черную — аббаты, фиолетовую — епископы. Считается, что название «ермолка» было заимствовано в русский язык через посредство польского. Одно из названий католической ермолки — *Soli Deo* — «только Богу», так как во время мессы, согласно ритуалу, ее снимают при чтении соответствующих текстов. М. Фасмер указывает на происхождение названия от еврейского «шапочка», «домашний козляк»¹. Действительно, на языке идиш ермолка называется *ярмук*, очень близко к польскому *jarmulka*. Так как латинское по происхождению *кантор* получило гораздо большее распространение в Российской империи, чем собственно еврейское *ха-зан*, появляется соблазн по прецеденту считать ермолку славянизмом в идиш, который мог быть усвоен в XIV–XV веках. Но нельзя исключить и того, что ермолка может восходить к древнееврейскому *Ярей меэлока*, что означает «боящийся Бога», или «богобоязненный». В России ермолка воспринималась как знак принадлежности к иудаизму, и указом 1848 года ее запрещалось носить вне черты оседлости. Ношение ермолки облагалось в николаевской России штрафами. Ермолку сильно сдвигали назад, и С. В. Максимов замечает, что по манере носить головной убор легко опознать национальную принадлежность человека: «Скажем, что это идет еврей, если шелковая французская шляпа очень сдвинута на затылок»². В 1884, когда впервые был опубликован очерк Максимова, такое наблюдение могло быть вполне справедливым, так как еврейские купцы появлялись на ярмарках в обычной модной одежде европейского образца, а не в восходящем к более древним временам одеянии, которое предпочитали носить дома. Бытование ермолки в России как конфессионального головного убора привело к тому, что при употреблении этого названия в литературных произведениях часто подразумевается скрытый смысл (например псевдоученость или псевдорелигиозность, несоответствие поступков внешнему облику или занимаемому положению). В комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1836) читаем: «Надзиратель за богоугодным заведением Земляника — совершенная свинья в ермолке». Артемий Филиппович (к зрителям): «И неостроумно. Свинья в ермолке! где ж свинья бывает в ермолке?». Довольно часто ермолкой называют любой небольшой головной убор без полей, который в XIX веке дома носили щеголи в сочетании с модным халатом, а в XX веке ермолку (обычно шелковую или суконную) связывают с обликом маститого, седовласого ученого, своего рода штамп при экранизациях или сценических интерпретациях сюжетов, где действующим лицом оказывается погруженный в книжную премудрость персонаж. Шапочка-ермолка ученого, как правило, имеет донце и конструктивно отличается от шапочки — знака конфессиональной принадлежности.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 25.

² Максимов С. В. По Сенке шапка // По русской земле. М., 1989. С. 183.

ЖАБО: отделка блузки, платья, мужской рубашки в виде оборки из ткани или кружев, спускающейся от горловины вниз по груди. Название от французского *jabot* — птичий зоб, в более раннем значении — брюхо! В некоторых словарных изданиях жабо толкуется как воротник или галстук. Вероятно, ошибка вкралась еще в начале XIX века, когда в печати началась полемика о «старом и новом слоге». Поборник чистоты русского языка А. С. Шишков писал: «Они наденут толстый галстук и скажут: его жабо»². Жабо впервые появилось в европейском костюме в XVII веке как непременная деталь белоснежной (эффект достигался с помощью синьки), обшитой кружевами мужской рубашки — признака истинного щегольства и богатства. Жабо ниспадало, достигая талии, пышной волной, выступами, сплошной оборкой в мелкую складку (иногда двойной или тройной). Хотя на протяжении последующих веков мода отдавала предпочтение то одному, то другому по форме и размеру жабо, основные его типы сложились именно в это время. Россия заимствовала жабо в XVIII веке вместе с платьем западноевропейского покроя; женщины

в правление Екатерины II (1762–1796) передевались в мундирное платье с камзолчиком, напминающее мужское, неотъемлемым дополнением которого была рубашка с жабо. И все же до 1840-х годов жабо оставалось деталью только мужского костюма. Когда эпоха камзолов и париков закончилась и в мужскую моду вошли фраки, жабо стало строже и меньше в объеме и характерно только для штатской одежды. В первой трети XIX века мужчины носили высокие воротнички и несколько

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

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



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

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

ЖАКЕТ: мужская или женская верхняя короткая одежда с рукавами. Название от французского *jaquette* — куртка — появилось в России в конце XVIII века, хотя зафиксировано словарями только в 1870-х. М. Фасмер считал, что в западноевропейские языки это слово попало из арабского *jaque* — куртка¹. История кроет жакетов восходит к одежде европейских рыцарей, носившейся под латами; короткая, хорошо облегающая тело, она была подобна той одежде, широко распространенной на Ближнем и Среднем Востоке, которая встречается в перидской скульптуре начала I тысячелетия н.э. Во время крестовых походов европейцы могли познакомиться с этой одеждой и заимствовать не только

ее крой, но и название: *jaque* (*jaques*) или *schak*. Короткополую одежду носили простолудины, крестьяне по вполне понятным причинам — в ней было удобнее работать на полях. Принято также считать, что жакет — производное от имени Жак — самого распространенного у французских крестьян, носивших такого рода одежду. Однако можно предположить, что название куртки дало имя ее обладателя. Первым образцом одежды типа жакет был спенсер, вошедший в моду в конце XVIII века. Он исчез из мужского гар-

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

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



ЖИЛЕТ: мужская или женская одежда без рукавов. Название, возможно, заимствовано через посредство французского языка от мужского имени Жиль — театрального персонажа, изображения которого в одежде без рукавов известны с XVII века. Этимологический словарь² предлагает другую версию: французское слово *gilet* заимствовано из испанского *jileco*, которое, в свою очередь, заимствовано из арабского *jaleco* — плащ, куртка, кофточка. Хотя подобная одежда была известна и раньше, обязательной, однако, для мужского гардероба она стала только после 1789. Пробразом жилета послужил камзол. С конца XVIII века определились функции жилета — его носили под фраком, сюрту- XVIII века определялись функции жилета — его носили под фраком, сюрту- XVIII века определялись функции жилета — его носили под фраком, сюрту- XVIII века определялись функции жилета — его носили под фраком, сюрту-

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

А. П. Чехов
Брак по расчету
1884

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

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

персонажа либо его невысокое сословное положение. В России жилеты, как фрак и панталоны, известны позже, чем в других европейских странах. В конце XVIII века, в годы правления Павла I, они были запрещены: «Жилеты запрещены. Император говорит, что именно жилеты совершили французскую революцию. Когда какой-нибудь жилет встречаются на улице, хозяина препровождают в часть»¹. Покрой жилета менялся очень часто — длина, форма выреза, предпочтительные цвета и ткани, количество карманов, пуговиц, характер застежки и др. Особенно часты были изменения в первой половине XIX века. В начале 1820-х годов название жилет воспринималось как чужестранное, а покррой очень модным и даже вызывающим: «Но панталоны, фрак, жилет, / Всех этих слов на русском нет» (А.С. Пушкин. Евгений Онегин. 1823–1831), хотя с 1802 (в первые годы правления Александра I) жилет прочно обосновался в гардеробе не только щеголеватых молодых мужчин. К началу 1830-х годов жилет уже даже по названию не вызывал никаких двусмысленных толкований во всей России — гораздо больше говорили о бородах, ставших символом неблагонадежности. В истории моды были периоды, когда надевали по два или даже три жилета одновременно. Особое увлечение такой модой относится к первой трети XIX века: «Делать нечего, буду снаряжать свой бальный костюм: пюсовый фрак и белый жилет с поджилетником из Турецкой шали; разоденусь хватом»². Так как жилет был виден в вырезе фрака, то его покрою и ткани придавалось большое значение: «Модные жилеты на груди так узки, что могут только на половину застегиваться. Их нарочно так делают, чтобы была видна рубашка, сложенная складками, и особенно пять пуговиц на ней, из коих одна оплетена волосами, другая золотая с эмалью, третья из сердолика, четвертая черепаховая, пятая перламутровая»³. Роль жилета в костюме мужчины была столь велика, что для него разрабатывались особо модные орнаменты: «Иерусалимская мостовая — теперь самый модный узор для жилета: представьте себе ромбонды разной величины и ржавого цвета по белому пике»⁴. Тема «иерусалимской мостовой» получила развитие: «вулкановы сети», рекламируемые в том же году, представляли собой орнамент из ромбов одинаковой величины и вытянутых либо по вертикали, либо по горизонтали.

Разнообразие жилетов не может оставить равнодушным: «Какой бы жилет надеть мне сегодня, — думал барин, — пестрый полосатый или черный с лиловыми разводами? Вчера я надевал желтый с бронзовыми пуговицами» (И.И. Панаев. Онагр. 1841). По мере проявления в мужской моде строгости и сдержанности пестрый жилет стали



Василий Тропинин
Портрет Николая Михайловича
Гусейникова. 1836
Холст, масло. 86 × 68
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Дневник Дарии Ливен; цит. по: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 158.

² Жихарев С.П. Записки. Т. 1. Л., 1969. С. 197.

³ Московский телеграф. 1828. № 2. С. 301.

⁴ Московский телеграф. 1826. № 15. С. 132.

считать вульгарным и предпочтение отдавали либо белому для торжественных случаев, либо темному, либо с мелким рисунком. В конце XIX века стали носить костюмы-тройки — брюки, жилет и пиджак из одной ткани. Выработались некоторые правила о допустимости для мужчин украшений на жилете. Чаще всего ими служили часы с цепочкой. «Часы носили в жилетном кармане, обыкновенно открытые из вороненой стали с золотой или тоже вороненой цепочкой, причем молодые носили в верхнем кармане жилета, а пожилые в нижнем»¹. В современном российском быту костюм-тройка считается особенно нарядной одеждой, хотя во всем мире это повседневная одежда чиновников. В середине XIX века жилет становится женской одеждой: «В настоящее время жилеты необходимы в женском туалете, как и в мужском... Жилеты делают или одинакие с платьем или черные, белые, красные казимировые с золотыми пуговицами; к зеленым платьям подойдет цвет *pensee*»². Женщины носили жилеты как украшение поверх платья, а не под другой одеждой, как мужчины. Этот обычай носить безрукавную одежду восходит к XVIII веку, после успеха актрисы Конта в роли Сюзанны в пьесе «Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше; тогда же были взяты на вооружение корсаж *сюзанна* и короткая безрукавка *фигаро*, вновь вернувшиеся в моду после 1780-х только в 1960-е годы. Если о *сюзанне* надолго забыли, то *фигаро* неоднократно появлялось в моде XX века (особой популярностью жилет без застежек *фигаро* пользовался в 1850-х). Ткани для женских жилетов всегда были более разнообразны, в отличие от мужских, шившихся из более плотных материалов. Не случайно, что иногда жилет служил мужчине корсетом. На память о том времени остался ремешок с пряжкой, позволяющий убрать лишнюю ширину.



Жилет
Иллюстрация из модного журнала. 1804
Гравюра с подкраской акварелью



Людвиг Марта
Портрет Алексея Аркадьевича
Столыпина. Начало 1840-х
Картон, акварель, белая, лак. 23,5 × 19
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. С. III.

² Модный магазин. 1863. № 14. С. 232.

ЗЕФИР: хлопчатобумажная ткань из отбеленной скрученной пряжи с текстильным орнаментом в виде мелких клеток; шерстяная ткань из лучших пород овечьей шерсти. Название от греческого *zerphuros*. Изготовители тканей часто заимствовали для них названия из мифологии, истории или искусства, чтобы подчеркнуть образным сравнением качество изделия. Поэтические ассоциации, которые возникали при названии «зефир», должны были убедить покупателей, что ткань столь же легка, как теплый ветерок. Шерстяная ткань зефир считалась лучшей для мужских сорочек. Названия «зефир» относили к другим видам шерстяных тканей, если хотели указать на высокое качество пряжи, из которой они изготовлялись, например, драп-зефир.

Михаил Семенович был без пиджака, в одной белой зефирной сорочке, поверх которой красовался черный с большим вырезом жилет, сидел на узенькой козетке.

М. А. Булгаков
Белая гвардия
1925–1927

ЗИПУН: короткая мужская суконная куртка без воротника, обычно яркого цвета, отделанная контрастными шнурами по швам. Суждения о происхождении названия довольно противоречивы. М. Фасмер считает, что оно связано с новогреческим *zipuni* или венецианским диалектом *zipon*, итальянским *giubbone* — деревенский кафтан, не связывая это слово с турецким *zipun* — куртка с короткими рукавами¹. Зипун известен в России с середины XVI века, времени «Домостроя». Так как в этот период политические и торговые контакты России с Западом и Востоком были очень активными (Русское государство служило посредником между Персией, Турцией и Венецианской республикой в сухопутной торговле тканями и коврами), то, вероятно, происхождение названия следует искать не в языке, из которого оно могло быть заимствовано, а в крае, восходящем к бытовой культуре восточных народов. Хотя существующих документальных подтверждений данного предположения не достаточно, все же восточное происхождение зипуна представляется более вероятным. Тем более, что Европа могла заимствовать этот тип кроя

Спиридон также подложил под себя сложенный втрое свой обыкновенный зипун из крестьянского белого сукна, но окрашенный в ярко-красный цвет марены, которой много родится в полях.

С. Т. Аксаков
Семейная хроника
Добрый день Степана
Михайловича
1856

очень давно, так как политические и культурные контакты Запада и Востока осуществлялись без посредничества России (крестовые походы). До реформ Петра I начала XVIII века зипуны известны в различных слоях русского общества. Для богатых людей он служил одеждой, которую носили под кафтаном (как своего рода жилет) и украшали шитьем или кружевом². Крестьяне надевали зипун как верхнюю одежду, поэтому он мог быть не только суконным, но и, по крайней мере в XIX веке, на меху. В это время зипун стал своеобразным символом крестьянства, например, у Ф. М. Достоевского читаем: «...иные господа, чтобы стать русскими и слиться с народом, не надели-таки зипуна, а избрали себе балетный костюм, немного не тот самый, в котором обыкновенно выходят на сцену в русских народных операх Услады, влюбленные в своих Людмил, носящих кокошники» (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863). зипун, подобно чуйке или сибирке, воспринимался как знак целого сословия: «Э-эй, зипун, проходи!» (Л. М. Леонов. Петушихинский пролом. 1923). Как и другие виды народного костюма, зипун исчез после 1917 года.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 98.

² Рыбинович М. Г. Одежда русских XIII—XVII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 70.

КАЗАКИН (КОЗАКИН): мужской или женский полукафтан (с короткими полами), прибранный на талии, со стоячим воротником, застегивающийся на крючки сверху до талии. В истории европейского костюма слова «казакин» или «казак» обозначает одежду другого кроя — короткую, чуть ниже талии, с широкой, часто прибранный спинкой. Происхождение названия поэтому требует подробного рассмотрения. В. И. Даль поместил слово «казакин» в статью «Казак», отнеся его тем самым к деталям казачьего быта¹; один из первых иллюстраторов «Тараса Бульбы» Т. Г. Шевченко изобразил персонажей повести одетыми в казакины, традиционные как для России, так и для Украины. Наряду с этим М. Фасмер считает название «казакин» — «вид полукафтана» — заимствованием через немецкое *Kasackin* или прямо из французского *casquin*, восходящего к итальянскому *casachino*, производному от *casacca*², исключая восточное происхождение слова «казакин». Французские лингвисты относят появление казакина — *casaque* или *casquin* — к 1549 году, отличая его от *casaque* — русское «козак», появившегося во французском языке после 1632³.

Казакин как традиционная мужская и женская одежда был широко распространен в России, и его носили не только крестьяне.

Если в крестьянском быту термин «казакин» не вызывал разночтений и трактовался как короткий кафтан, то в городе казакином называли только женскую одежду, а казак — дорожный плащ с широкими рукавами. Казакин шили из сукон различных цветов и носили подпоясанными. Вот что рассказывает А. Я. Панаева о кавалерист-девице Надежде Дуровой: «Костюм ее был оригинальный: на ее плоской фигуре надет был черный суконный казакин со стоячим воротником и черная юбка⁴. Позже традиционный русский казакин описал М. Горький: «...казался туго зашитым в серый казакин, застегнутый на крючки до подбородка» (Мои университеты, 1922). Название «казак» также имело широкое распространение: «Я очень люблю все отжившее и старомодное! Да впрочем, на кого бы я походил, например, в казаке и круглой шляпе» (И. А. Кушечский. Николай Негорев, или Благополучный россиянин, 1871).



Дамский казакин
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подражской азарелло

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1979. С. 73.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 158.

³ Dauzat A. Dictionnaire etymologique de la langue française. P. 146, 210.

⁴ Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1972. С. 62.

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

Даже матушка прифрантилась: на ней историчней казимировый кафтан, обшитый домашними кружевами.

М. Е. Салтыков-Шардин
Помеховская старина
1857–1859

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



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

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

«Что же, буду в Воронеже — в Воронеже и куплю. Надо бы того... списочек эдакий составить», — «Да вот на панталончики ребятам...» — «И на панталончики куплю». «Мне, мамзенька, плисовые, — вдруг сказал Алешка, — а то у кучерова Миколки плисовые, а у меня казинетовые. Меня Миколка обрадует всё».

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

КАЛАБРЕЗА: мягкая фетровая шляпа с высокой сужающейся тульей и широкими провисающими полями. Название от итальянской провинции Калабрик, уроженцы которой, влившись в отряды итальянского освободительного движения во главе с Дж. Гарибальди, носили такого рода шляпы.

Носили калабрийскую шляпу или трикоццетскую контору было австрийским преступленцам.

А. И. Герцен
Былое и думы
1855–1866

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

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



Юлия Гетте-Шарин
Молодой итальянец с пистолетом
в руке. 1839–1842
Холст, масло, 98,5×74,8 (оклад)
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

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

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

Н. В. Гоголь
Старосветские помещики
1835

Поля кафтана обычно не застегивали, и богато расшитый перед камзола был хорошо виден. Во второй половине XVIII века камзол начали носить и женщины, слегка его видоизменив — обузав талию и укоротив. В самом конце XVIII века камзол, навсегда лишившись рукавов и укоротившись, превратился в жилет. При Павле I все заимствования из французской моды были запрещены. Как только стало известно, что Павел I умер — в обеих столицах немедленно переоделись. «К концу апреля кое-где встречались старинные однобортные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных»². Став признаком чуждества и старомодности в веке XIX, камзол был предметом невероятного шельмовства на протяжении всего XVIII века. Его шили либо из ткани кафтана, либо из более дорогой материи, обильно украшая золотым шитьем, позументом, вышивкой шелком. В продаже появились золотым шитьем, позументом, вышивкой шелком. В продаже появились золотым шитьем, позументом, вышивкой шелком. Их следовало вилась «купюны», раскрасные и раскупюны. Их следовало

соединить воедино по размеру заказчика-покупателя. До выпуска готовой одежды прошло еще немало лет, но очевидность необходимости такой одежды для удовлетворения спроса страждущих следовать моде, начала реализовываться. Особенно роскошными были пуговицы — эмалевые, с драгоценными камнями, из слоновой кости. Их число совпадало с числом пуговиц на кафтане или могло быть значительно больше, чем того требовала мода. В первой половине XVIII века камзол был довольно длинным, почти ровный с кафтаном, к середине столетия его длина заметно уменьшилась, и во второй половине века он превратился в длинный жилет. В середине XVIII века любили носить узорчатые кафтаны и камзолы из одной ткани. При этом несколько пуговиц на груди оставались расстегнутыми, что позволяло видеть тонкое кружевное жабо. Характерен «портретный» жест того времени — рука, засунутая за полу камзола. В XVIII веке женщины стали прибегать

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

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

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

² Вигель Ф. Ф. Записки. Т. 1. С. 125.

к заимствованиям из мужского костюма уже не с целью маскарадных мистификаций, необходимости скрыться и быть неузнанными, а как к модным нововведениям, сочетая мужской камзол с длинной дамской юбкой — сначала для верховой езды и охоты, а затем и как мундирное платье, введенное в России для женщин Екатериной II. Одним из последних обладателей камзола в XIX веке был камердинер Павла I Брызгалов, удивлявший петербуржцев еще в 1820-е годы своим столь старомодным видом¹. В начале XX века камзол вновь можно было увидеть на некоторых русских литераторах, причем не только на мужчинах на костюмированных балах, но и на женщинах. В частности, З.Н. Гиппиус любила наряжаться французским кавалером в камзолчик и кюлоты.



Неизвестный художник
Портрет Саввы Яковлевича
Яковлева. 1767
Холст, масло. 135 × 107,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

КАМИЛАВКА: головной убор православных священнослужителей в виде высокой, цилиндрической формы жесткой шапки без поля; распространенное в быту наименование любой шапки. Название от греческого *kamelaika*, буквально — шерсть, собранная с шеи верблюда. В значении «шапка» термин известен на Руси с давних времен. «В русской церкви камиллавка стала употребляться со 2-й пол. 17 в., заменив собою скуфью»². Принятие такой новой формы церковного головного убора, являвшегося заимствованием из облачения греческого православного священника, произошло в русле церковных реформ патриарха Никона. Несмотря на неодобрительное отношение к этому нововведению русского духовенства, камиллавка даже и после снятия Собором 1666–1667 с Никона сана патриарха не исчезла из церковного обихода.

Послушник он был или по-стриженный монах — этого отгадать было невозможно, потому что монахи ладожских островов не только в путешествиях, но и на самих островах не всегда надевают камиллаву, а в сельской простоте ограничиваются колпаками.

Н.С. Лесков
Очарованный странник.
1873

¹ Касьянов К. Наши чудотворцы. Летопись чудотворений и эксцентричности всякого рода. СПб., 1875. С.137.

² Полный православный энциклопедический словарь. Т. II. М., 1992. Стлб. 1175.

Первоначально камиллавка представляла собой цилиндр, заметно сужающийся кверху; такой его форма оставалась на протяжении XVIII века. В 1798 Павел I, сделав камиллавку знаком отличия, определил и цвет ее ткани. Служители церкви перестали сопротивляться новому головному убору. Монахи носили черную, а священники — фиолетовую камиллавку. Материалом обычно служил бархат. Фиолетовая камиллавка с этого времени отличает удостоенного награды священника. У монашеской камиллавы иное значение: «Вышеозначенная ряса и эта камиллавка, как предводительные образы последующей малой схимы, собственно даются новоначальным и вступающим в искусу для постижения малой схимы»¹. Камиллавка прочно вошла в церковный обиход и сохранилась доньше с незначительными изменениями.

Неизвестный художник
Портрет архиепископа Вениамина
Пущек-Григорьевича. 1761–1775
Холст, масло. 106 × 84
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



КАМКА: шелковая тонкая ткань с разнообразными текстильными узорами, выполненная сочетанием атласного и других типов переплетений. Название от турецкого *kamka*. Известна на Руси издавна, вероятно, задолго до того, как оказалась упомянутой

На траве перед ними разостланы золотые ткани и камки узорчатые; а сын Юриха и молодые его товарищи теснятся вокруг амфор греческих, наполненных по краям золотом и серебром.

З.А. Волконская
Сказание об Ольге
1836

в письменных источниках XV века, в частности русским путешественником и купцом Афанасием Никитиным в «Хождении за три моря». Автор называет камку среди товаров, хорошо известных русским купцам: «В Бидаре на торгу продают коней, камку, шелк и всякий иной товар да рабов черных, а другого товара тут нет»². Камка бывает обычно одноцветной, так как ее основной декоративный эффект создается сочетанием матового фона и блестящего узора или блестящего фона и матового узора. Камка особо высокого качества представляет собой сочетание техник уточного и основного атласа, при котором переливчатость ткани достигается различным направлением нитей (кроющие нити либо уточные, либо основные, так как ность одинаково атласная). Камка использовалась на обе стороны, так как матовый узор на одной стороне превращался в блестящий — на другой. В обычно одноцветной камке ощущение переливчатости, богатства оттенков создается игрой шелковых нитей. Сочетание различных техник переплетения в одной ткани существовало на Руси и в материалах из другого сырья (так называемое брачное ткачество) — льна, хлопка, шерсти, которые наряду с камкой входили в понятие «камчатные ткани». В современном быту старинную камку можно представить себе по салфеточному полотну из льна (скатерти, салфетки) с атласными полосками или клетками по полотняному фону. Российские камчатные ткани успешно конкурировали

¹ Арх. Вениамин. Новая Скрижаль, или Объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных. СПб., 1870. С. 469.

² Никитин А. Хождение за три моря. Л., 1986. С. 47.

на международном рынке с голландским столовым бельем. Название камка вышло из употребления уже в XIX веке, хотя ткани в такой технике из различного сырья продолжают производить и ныне. Но исторические романисты прибегали к названию для приданию достоверности описываемых сюжетов.

КАМЛОТ: шерстяная или полушерстяная ткань обычно темного цвета. Название от французского *camelot* — ткань из шерсти ангорской козы¹ — из арабского *hamlat* — шерстяной плюш; связано с французским *le chameau* — верблюд. В России известна с первой трети XVIII века, возможно, через посредство голландских или немецких купцов; в Европу проникла в Средние века с Востока, где сырьем для камлота служила верблюжья шерсть. Темные оттенки камлота объясняются тем, что нити основы были только черного цвета, тогда как утка — другого другого. В XVIII–XIX веках для утки стали применять не только шерсть, но и шелк и хлопок. Поскольку для камлота использовали грубо отделанную шерсть, то ткань имела характерный блеск, а потому в торговых справочниках камлот значился среди так называемых люстровых (с блеском) материй. Камлот был обычно рыхлым, но жестковатым на ощупь. Судя по упоминаниям в русской художественной литературе (А. Ф. Вельтман. Сердце и думка. 1838; Н. В. Гоголь. Старосветские помещики. 1835, и др.), камлот был необычайно популярной тканью. Камлот обычно упоминается как ткань костюмов не очень состоятельных персонажей либо как ткань одежды, используемой для неофициальных ситуаций, например дома. Такое предположение подтверждается и сообщением в «Московском телеграфе»: «В деревне дозволяется мужине ехать в гости к соседям в мериновом или камлотовом сюртуке. Кажется, это происходит от сильных жаров»². Камлот различных оттенков упоминается главным образом как ткань для одежды: «Такие же пелеринки и то зеленые, то кирпичные камлотовые платья» (К. А. Федин. Анна Тимофеевна. 1923). Но известны случаи, когда камлот использовался как декоративная ткань: «Одна половина окна драпировалась красным камлотом, другая — миткалем» (Д. В. Григорович. Проселочные дороги. 1852). Как и многие другие старинные ткани, камлот ныне забыт, хотя материи из верблюжьей шерсти, о которой напоминает название «камлот», из моды не выходят.

КАНАУС: ткань из шелка-сырца полотняного плетения, то есть из не крученой и не отбеленной пряжи, сохраняющей свой золотистый цвет. Термин от персидского *kanaviz* — шелковая ткань. В современных английских и французских словарях канаус обозначается термином тафта, то есть так же, как и собственно тафта, что породило разногласия среди исследователей. Вероятно, поводом для разночтений явилось и существующее иное название полотняного плетения — тафтяное. Однако нет сомнения, что в XVIII–XIX веках (позже канаус не производился) имелись в виду различные ткани. Свидетельством тому — существование двух терминов в русском языке, упоминаемых в торговых справочниках как различные по пластическим свойствам виды ткани. Канаус обычно одноцветный и довольно мягкий, а тафта из-за особенностей производства очень жесткая, образующая негнущиеся складки.

Заметим, что сфера применения многих старинных названий тканей, известных на Руси задолго до Петровской эпохи, в последующее время либо расширилась, либо сузилась. Примером могут служить атлас — сатин, сукно — драп и др. В буквальном смысле старинные русские названия и заимствованные в XVIII веке означали одно и то же, но в текстильном производстве и в быту имелись в виду различные по сырью, технологии, а в результате — художественным качествам ткани. Социальным знаком канаус являлся по сфере применения: для постельного белья, как у Л. Н. Толстого, ткань считалась слишком дорогой; бережливое купечество шило из канауса так

Мужчина был в темно-зеленой камлотовой шинели и в большом картузе из шлепного волокистого плюша, а женщина — в масочном гроденаплевом салопе с большим бархатным воротничком лилового цвета и в чепчике с кирпичными лентами.

Н. С. Лесков
Старые годы в селе
Плодомасове
1869

Постель была пружинная с матрасиком и особенным изголовьем и канаусовыми наволочками на маленькиз подушкыз.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1875–1877

называемые русские рубашки — таков был Польяков, изумивший Париж своими нарядами в национальном стиле¹. При переводе с иностранного языка следует различать вид ткани по контексту.

КАНЗУ (КАНЕЗУ): косынка больших размеров из легкой ткани или кружев, которую носили перекрестив концы на груди и завязывая их на талии. Название от французского *canepave* или *canepave* — короткая кофточка. В отечественных работах по истории западноевропейского костюма довольно часто встречается написание «канезу», которое, однако, не употреблялось в литературной речи и словарях, так как транслитерация французских слов с целью подчеркнуть комичность ситуации, претензии персонажей. Канзу в значении «большая косынка» (маленькая, концы которой убирались в вырез платья, называлась *фишю* — от французского *fiche* — косынка) получила распространение в начале XIX века (до того термин означал коротенькую кофточку, прикрывавшую большой вырез платья). Любопытно описание, приведенное «Московским телеграфом»: «Многие косынки (фишю) ныне сходны с канезу; у них те же ладканы, тот же рюш, такое же количество складок на груди и спине. Разница в том, что они не охватывают рук и укреплены под пояс только спереди и сзади»². Заметим, что французский язык редактора этого журнала Н. А. Полевого был «притчей во языцех» в русском читающем обществе 1820–1830-х годов (говорящем главным образом по-французски) — отсюда и такое написание термина «канезу». Обретение термином значения «косынка», вероятно, было связано с потребностью различать при описании новинок фасонов канзу от шемизетки, изготавлявшейся также из тонких тканей, кружев, отделявшейся вышивкой, но надевавшейся под платье таким образом, что нарядные концы рукавов, верхняя и передняя части ее были видны и украшали наряд дамы. Хотя главное назначение канзу — скрыть слишком большой вырез платья, на деле полупрозрачный его материал привлекал (как некогда мушка) нескромные взоры, помогая даме соблазнить приличие и быть откровенно кокетливой. После «нагой» моды начала XIX века общественное мнение было

Платые это не совсем дозидо до плеч и, сверх того, сплзало немножко, отчего самые плечики и шейка полненькой Пелагеи Власовны казалась даже сквозь кисейное канзу «снежными глыбами, зарумяненными первым лучом любви».

В. А. Вояжарский
Большая барыня
1852



Николай Аргунов
Портрет неизвестной из рода
Милорадовичей. Около 1795
Холст, масло. 71 × 57
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 175.

² Московский телеграф. 1825. № 2. С. 337.

¹ Шелгунов Н. В. Воспоминания. М.: Пг., 1923. С. 89.

² Московский телеграф. 1827. № 13. С. 23.

довольно строгим к соблюдению внешних приличий, но прелестницы разного возраста умели обойти с помощью ухищрений моды все препятствия, возникавшие на их пути. Существовали разнообразные фасоны канзу, отличавшиеся формой, отделкой. Канзу под названием *Леонтина* сильно открывало шею¹. Канзу *Камарго* с особо нарядной отделкой имело сложную конфигурацию, то есть в развернутом виде представляло собой не строгий треугольник (как обычная косынка), а семиконечную форму, четыре конца которой, спускаясь с плеч, приходились на руки. «Появился новейший и нарядный фасон канзу, названный *à la Camargo*; новостью состоит особенно в том, что все имеет какую-то отделку или сборку и соединяется у корсажа»². Возможно, последней модной моделью канзу была *Мария-Антуанетта*, отделанная кружевами, скрепленная спереди и завязанная сзади³. Е.П. Штейнгель, дочь М.Ф. Каменской и внучка скульптора Ф.П. Толстого, родившаяся в 1850 году, так описывает наряд своей матери: «И действительно, мама была удивительно хороша: высокая, стройная, в бледно-лиловом шелковом платье, с косынкой Marie-Antoinette (как тогда носили) на плечах и темно-красных гранатовых цветах в прическе»⁴. Канзу вышло из моды во второй половине XIX века, перестав упоминаться в обзорах периодики. Стилизованные изображения канзу можно встретить в произведениях русской живописи рубежа XIX–XX веков как дань увлечения ушедшей эпохой. Год публикации описания нового фасона и может служить точкой отсчета.



Фишко
Иллюстрация из модного журнала. 1804
Гравюра с подраской акварелью



Канзу
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подраской акварелью

¹ Москва. 1833.
№ 4. С. 360.

² Москва. 1833.
№ 111. С. 441.

³ Модный магазин. 1863.
№ 3. С. 37.

⁴ Каменская М. Воспоминания.
М., 1991. С. 325.

КАНИТЕЛЬ: свитая в спиральку золоченая, серебряная или митуриная нить для вышивания.

Название от французского *la cannetille*, заимствованного из итальянского *cannetiglia*, распространилось в XVIII веке. Производство канители довольно трудоемко, так как сначала необходимо получить тончайшую металлическую нить, которая затем навивается на стержень для получения спирали. Для круглой на срезе проволоки, издревле известной в России как «волооченька», используют круглые стерженьки; для расплюсненной после волочения проволоки — биты — треугольный стержень. Спираль можно получить довольно большой длины, но в процессе вышивания ее разрезают на небольшие кусочки по контуру рисунка и закрепляют шелком. Толщина старинной канители не превышала толщины нити, которой ее пришивали. Потребность в материалах для золотой работы в России была очень высокой: канитель шла на церковные нужды, форменную одежду военных и гражданских чиновников, придворные дамские наряды и т.д. Отсюда постоянное совершенствование канительного производства. Так, несколько изобретений, способствовавших непрерывному волочению металлической нити, было сделано на канительной фабрике купцов Алексеевых в Москве, из семьи которых происходит актер и режиссер К.С. Станиславский (настоящая фамилия — Алексеев). Канитель считалась очень дорогим материалом и продавалась по весу серебра, из которого чаще всего была сделана. Современная канитель выпускается довольно грубой, из медной проволоки и идет на изготовление елочных игрушек, свитых из спирали, наматываемой не на тончайшие стержни, а на довольно толстые пруты.

Оказалось, что это не наряды, как он подумал, а мыловый бархат, шелка и канителька на покров Анастасии-Узорешительнице, по обещанию. Она виновато просила простить ее, что поглотила уйму денег, чуть не двенадцать рублей, серебром, но очень надо, по обещанию».

И.С. Шмелев
Пути небесные
1936

КАНИФАС: плотная хлопчатобумажная ткань с текстильным орнаментом в виде полос в технике саржевого или атласного переплетения и фоном в технике плотного переплетения. Название и техника заимствованы из Голландии, от голландского *kannefas*, восходящему к латинскому *cannafas* — конопля. Особо плот-

ные сорта канифаса шли на изготовление парусов. Более тонкие и отбеленные использовались в качестве бельевой ткани. Возможно, что в гоголевском описании молодого человека с «покушениями на моду» речь идет именно о таком виде канифаса, так как покрой панталон и их цвет не соответствует моде конца 1830 — начала 1840-х годов. Сорта гладкокрашеного и набивного канифаса выпускалось довольно много, что определило его применение — дамские наряды, детская одежда и др. Наиболее широко

Н.В. Гоголь
Мертвые души
1842

известные сорта канифаса — базин и базин-рояль. Базин ткали, как правило, из смеси хлопка и льна; базин-рояль окрашенный, с узкими белыми полосами применялся как ткань для украшения интерьера! В.И. Даль и М. Фасмер дают толкование канифаса как льняной ткани, что справедливо, но только для XVIII века, когда лен был основным сырьем русской текстильной промышленности. В XIX веке в силу изменения геополитического положения России появились источники другого сырья. Вероятно, поэтому следует понимать выражение «канифас — старинная ткань» как льняную материю XVIII века, а вплоть до конца XIX века — хлопчатобумажную или из смешанной пряжи.



Панталоны из канифаса
Московский телеграф. 1828

¹ Басилов Н. Справочный коммерческий словарь. СПб., 1856.

КАПОТ: свободное женское платье с рукавами на сквозной застежке; женская шляпка с широкими полями только спереди, стянутыми с боков лентами. Название от французского *capote*, восходящего к итальянскому *cappotto* — пальто, шинель. При переводе образцов моды с французского языка на русский не всегда улавливалась разница между *capote* — платьем и *capote* — шляпкой. Любопытно сообщение, которое вынужден был поместить редактор «Московского телеграфа»: «Исправление ошибки: Капотом называется особенная шляпка. Переводчик думал, что речь идет о платье, которое называется капот, а издатель не досмотрел — виноват»¹.

Нужно знать, что шинель
Ахаксия Ахакевича служила
тоже предметом насмешек
чиновникам; от нее отнима-
ли даже благородное имя ши-
нели и называли ее капотом.

Н. В. Гоголь
Шинель
1842

В первой трети XIX века капот — одежда, предназначенная для улицы: «Лизавета Ивановна вошла в капоте и шляпке. Наконец, мать моя! — сказала графиня. — Что за наряды! Зачем это?... кого прельщать?» (А. С. Пушкин, Пиковая дама, 1833). В 1840-е годы капот становится также домашней одеждой, так как в обиход вошли некоторые другие виды верхней одежды для улицы, например, пальто. Капот для улицы шили из сукон, плотного шелка, отделывали мехом, шитьем и др. Домашний капот обычно не имел подкладки и мог быть из более легких тканей — фуляра, ситца и т. д. Капот всегда был только женской одеждой, и Н. В. Гоголь употребил это слово, чтобы выявить пластический облик мужского персонажа, одетого в одежду, которая от долгого ношения утратила свой первоначальный облик до такой степени, что неопределенность цвета и формы делала похожей ее на женский домашний наряд. Таким описан Плюшкин: «Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот» (Н. В. Гоголь. Мертвые души. 1842).

Капот-шляпка появляется около 1797 года. До этого поверх высоких причесок на каркасе с накладными волосами, цветами и перьями (которые сами служили своеобразными головными уборами) носили лишь мягкие, объемные чепцы из ткани. Отказ от высокой прически с изменением моды привел к появлению шляпки-капот



Капот
Иллюстрация из модного журнала. 1798
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Московский телеграф.
1825. № 14. С. 310.



Капот
Иллюстрация из модного журнала. 1818
Гравюра с подкраской акварелью

жесткой устойчивой конструкции. Высота ее тулья, размеры полей и отдалки менялись в зависимости от моды, но как обязательный признак оставалась форма полей — на затылке их не было, а по бокам были так широки и так стянуты лентами, что профиль дамы не всегда можно было разглядеть. Шляпка-капот имела и другие названия — «кабриолет», «кибитка». Такие, условно говоря, «экипажи» не позволяли нескромному взгляду беспокоить шеголиху, давая при этом ей возможность вполне насладиться прогулкой, осматривая проходящих или проезжающих мимо.

КАРМАЗИН: очень тонкое сукно ало-красного цвета. Название восходит к арабскому *qermazi, qirmizi* — ярко-красный. Ткань кармазин была хорошо известна на Руси уже в XVI веке, а поэтому трудно сказать с уверенностью, через язык какого европейского народа было усвоено это название. Нет сомнения, что оно было заимствовано через Европу, а не с Востока, так как почти все высококачественные шерстяные ткани ввозились из Англии, Фландрии, Франции, Италии, германских княжеств, и их названия свидетельствуют о месте их производства — «аглицкое», «фряжское», «брабантское», «амбургское» и др. Название «кармазин» вышло из употребления в начале XVIII века, но тонкие красные сукна известны и в XIX–XX веках. Кармазин применяли для шитья кафтанов, покрытия шуб, в качестве ковров для полов и лаков, например, у С. Т. Аксакова читаем: «Входит он во дворец по лестнице, устланной кармазинным сукном, со перилами позолоченными» (Аленький цветочек, 1858). Характерный

цвет ткани делал ее необычайно популярной у писателей, обращавшихся к историческому жанру, так как красный цвет был одним из самых любимых на Руси и оставался таким и позже. Это заметил французский посол граф Сегюр: «Даже их женщины, в своей восточной одежде, с румянами на лице (у них даже слово красный означает красоту), в праздничные дни надевают покрывала с галунами и повойники с бисером, доставшимися им по наследству от матушек и украшавшие их прабабушек»¹. Обычно встречаются выражения «кармазинный кафтан», «кармазинное сукно», что прежде всего означает «красный» — так название ткани послужило названием цвета, и Н. С. Лесков в приведенной выше цитате употребил слово «кармазинная» именно в этом значении.



Джорж Дю
Портрет Всеволода Андреевича Всеволодского
Холст, масло. 209 × 141
Государственный музей изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина, Москва

¹ Записки графа Сегюра о пребывании его
в России в царствование Екатерины II
(1785–1789). СПб., 1865. С. 31.

КАРМАН: мешочек, пришитый к одежде или вшитый в нее. Название появилось не позже XIV века, но происхождение его в русском языке остается неясным¹. Потребность носить с собой различные мелкие предметы и деньги заставляла людей использо-

Абогин торопливо полка в боковой карман, вытащил оттуда бумажник и, достав две бумажки, швырнул их на стол.

А. П. Чехов
Враги
1887

вать для этого пояса, рукава, а также мешочки. В Европе карман в современном его понимании появился сравнительно поздно — только после 1643 года, при Людовике XIV; принято считать, что карман как важная часть мужского кафтана, игравшая очень большую декоративную роль, впервые появился на платье именно этого короля. Возможно, что такое мнение сложилось потому, что те, кто хотел бывать при дворе, но не имел на это сословного права, могли купить себе костюм по патенту, и этот наряд был подробно описан со всеми деталями, в том числе и наличием карманов. Однако еще долгое время карманы на полах кафтана служили только для украшения, бумаги же, деньги и другие мелкие предметы прятали за отвороты рукавов или в потайной карман, вшитый в одну из задних пол. Этот обычай сохранялся и в первой половине XIX века для фраков, боковые карманные клапаны которых служили лишь украшением. На картине П. А. Федотова «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ) хорошо виден шегольской носовой платок, торчащий из кармана в фалдах фрака. В конце XVIII века карманы появляются также на жилетах (первыми — внутренние карманички для часов); со временем многие виды мужской одежды становились немыслимы без карманов — пиджаки, брюки, пальто. Пальто и пиджаки имели также множество внутренних потайных карманов. Наружные по-прежнему сохраняли преимущественно декоративное значение, в них редко что-либо носили, чтобы не утратилась их форма, во многом определявшая весь облик одежды, которая должна была создавать впечатление безупречной опрятности. В XVIII веке в женской одежде появились потайные карманы, вшитые в боковые швы юбок, но на портретах того времени их невозможно заметить. В 1810–1820-е годы женские платья стали небольшого объема — «пребезобразные; узкие как дудки»², и о карманах на время забыли. Но в начале 1830-х годов в журналах сообщалось: «Платья. Карманы опять начали употреблять. Сперва означали на платьях только место кармана оборочкой или шитьем (такому платью мы приложили картинку еще летом); потом к некоторым платьям для украшения пришили карманы, а теперь находят в них пользу. Ныне большую часть платьев делают с маленькими карманами по бокам»³. В последней трети XIX века карманы стали важным декоративным элементом верхней женской одежды, их отделывали шнурами, пуговицами, клапанами сложной формы, чаще они были прозрачными. Накладные карманы как элемент декоративного решения женской одежды появились лишь в 1920-е годы не только на пальто и костюмах, но и на платьях. Большое внимание карманам уделяли художники-конструктивисты при



Карман.
Иллюстрация из модного журнала.
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 201.

² Рассказы бабушки. С. 288.

³ Молва. 1833. № 118. С. 469.

разработке так называемой прозодежды. Наиболее известны работы А. М. Родченко, который любил простоту конструктивного решения подчеркивать фактурными контурами: например, сукоинная блуза с четырьмя большими карманами, отделанными кожей.

КАРРИК (ГАРРИК): верхняя одежда, по покрою похожая на редингот, имеющая отличительной особенностью несколько воротничков-пелерин. Распространился с XVIII века как одежда для езды верхом или в экипаже. В России каррик первоначально был широко известен как «гаррик». Это подтверждается в обнару-

На отце синяя, подбитая мехом шинель с несколькими выступающими один из-под другого воротничками, называемая «гаррик», невысокая черная шляпа.

В. И. Порудоминский
Брюллов
1979

женных В. И. Порудоминским письменных свидетельствах современников К. П. Брюллова об его учителе — А. Е. Егорове (что было использовано автором для описания костюма отца Брюллова): «Та же неизменная синяя шинель, или гаррик, как он сам называл ее по старинному, с сотнями воротничков...»¹. Егоров мог привести вошедший в моду покрой и название из Рима, где он находился в 1803–1807 годах. Известно, что старый художник не изменял своей привычной одежде вплоть до смерти в 1851 году, когда гаррик уже давно стал называться карриком. Начавшая выходить в 1865 году знаменитая энциклопедия П. Ларусса трактовала «каррик» как английское слово, обязанное своим происхождением актеру Д. Гаррику — создателю этого типа мужского костюма (что подтверждает обнаруженное Порудоминским название «гаррик»). В современных исследованиях по костюму указываются другие источники названия. Так, Буше ведет происхождение названия «каррик» от экипажа «каррик», для которого эта одежда предназначалась². «Иллюстрированная энциклопедия моды» предлагает несколько вариантов происхождения названия, в том числе по географическому признаку — от города Каррик в Ирландии³. Первоначально у гаррика было от двух до четырех воротничков. Граф д'Артуа стал носить гаррик с 12 воротничками, однако название «артуа» к этой одежде не прижилось даже тогда, когда граф в 1824 году стал французским королем — Карлом X. Впоследствии количество воротничков еще увеличилось, вплоть до



Сукоинный каррик.
Иллюстрация из модного журнала. 1818
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Русские люди. Жизнеописание соотечественников, прославившихся своими деяниями на поприще науки, добра и общественной пользы. Т. 2. СПб.: М., 1866. С. 58.

² Boucher F. The history of costume in the West. P. 348.

³ Кабалова Л., Гербецова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. С. 555.



Петр Соколов
Портрет Николая Александровича Челищева. 1817
Бумага, итальянский карандаш, сангина, мел. 26,1 × 20,9
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

КАСТОР: высококачественное сукно очень тонкой выработки, на саржевой основе, с ворсом на изнаночной стороне. Название от греческого *kastor*, заимствованное через французское *castor* — бобр. Для изготовления кастора применялся бобровый или козий пух. Более легкие сорта кастора, у которых не столь плотная основа

и несколько более длинный ворс, получили название «касторин». Лучший сорт кастора, предпочитаемый для изготовления шляп (изначально шляп-цилиндров), назывался *марселем* — по французскому городу Марсель, центру первоначального производства ткани. Долгое время лучшие сорта кастора изготавливались в Бельгии, Голландии, Франции. С 1870-х годов все сорта кастора производились и в России из отечественного сырья;

П. Д. Боборыкин
Пристроился
1890

начиная с 1839 года многие фабрики оснащались лучшим английским оборудованием, а позже — и отечественными усовершенствованными станками. Из кастора делали шляпы, перчатки, теплые чулки и множество мерных тканей различных цветов. Кастор мундирных цветов, в том числе зеленый, шел на изготовление форменной одежды, черный — на повседневное облачение духовенства (рясы), других цветов — на дамские жакеты, мужские пиджаки, казацкие шаровары и др. Широкая сфера применения кастора — от жестких головных уборов до достаточно пластичной одежды — характеризует различные свойства сортов кастора. Шляпные сорта, более плотные, позволяют сохранять заданную форму при обработке на шляпной болванке; одежные сорта, будучи значительно мягче, удобны в моделировании (при утюжке — так часто создавалась заданная форма) и носке (поддавалась реставрации).

нескольких десятков. В женской одежде (капоты, ридинготы) несколько воротничков появилось уже около 1815 года, однако для женской одежды термин «карик» в первой половине XIX века все же не применялся и относился только к типу мужской одежды. В связи с этим примечательны воспоминания М. Ф. Каменской о событиях 1831 года: «А по одежде ее и не узнаешь сразу, что она такое — женщина или мужчина? Я ее никогда иначе не видала, как во фризовой шинели с мелкими пелеринками, которые и тогда даже носили только старые крепостные лакеи, да она...!»¹ Речь идет о «магнитезерке» А. А. Турчиновой (1774–1848), слышавшей тогда известной целительницей и, судя по описанию одежды, сохранившей вкусы и привычки своей юности. Название «карик» для женской одежды вновь появилось в периодике, содержащей разделы моды, лишь в 1870-х годах. В это же время каррик окончательно исчез из мужского гардероба, его черты можно обнаружить лишь в крылатке или в плаще макферлейн. Судя по фотографиям, одной из первых женщин, облачившийся в «возрожденный» каррик была знаменитая актриса Сара Бернар.

КАФТАН: верхняя мужская длиннополая одежда. Название древнерусское, заимствовано через тюркское, восходящее к персидскому *kaftan*, распространившемуся через арабский язык в странах Западной Европы. До начала XVIII века кафтаны в России были разнообразного кроя — прямые и отрезные по талии, с длинными или едва достигающими локтя рукавами, с полами до щиколоток или только до колен, запашные или застегивающиеся на крючки, пуговицы и т. д. Различия кроя определяли типы кафтана, каждый из которых получил собственное название. Турский (турецкий) кафтан — прямого покроя, не отрезной по талии, без воротника, с застегжкой на левом боку: «На боярине был шелковый турецкий кафтан, то есть длинное платье без козыря и петлиц, похожее своим покроем на бухарский халат» (М. Н. Загоскин. Брынский лес. 1845). Восточные элементы в старорусском костюме объясняются как культурными и политическими связями России со странами Ближнего и Среднего Востока.

В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с длинными трубушкой по рту, облокотился на стол, читал гамбургские газеты.

А. С. Пушкин
Арап Петра Великого
1817–1818

Граф А. Н. Оленин, автор одной из первых историй костюма в России, замечает: «С XI-го же по XV век крестовые походы имели влияние на моды Европейские: длинные платья, шубы с откидными рукавами и род чалмы заимствованы были у Сарацинов. Сей костюм, с теплою только шапкою, был нам передан Татарами!» Становой кафтан — отрезной по талии, с широкими короткими, иногда выше локтя рукавами. Нижняя его часть кроилась клиньями и имела с боков разрезы — «прорехи». Грудь украшалась узорчатыми пуговицами. У А. К. Толстого читаем: «Черную рясу заменил он желтым становым кафтаном, стеганным полосами» (Князь Серебряный, 1862). Русский кафтан отличался от станового только тем, что клинья нижней части кроились прямыми, а поэтому сборки образовывались уже на талии. На основе «русского» кафтана сложилось несколько разновидностей мужской традиционной одежды, существовавших до конца XIX века, но термин «кафтан» сохранился лишь за курчским кафтаном, называемом также «волан», — он был очень длинным, иногда с разрезом на «юбке» и обязательно с утолщением сзади, чуть ниже талии, предохранявшим нижнюю часть спины извозчика от пинков, которыми подгоняли его нетерпеливые седоки. Обычно наемный извозчик («лихач», но не «ванька», работавший в армяке) сади на кушаке крепил массу нужных пассажиру предметов: «Перед моими глазами, как и перед материнскими, ширился огромный, в синем сборчатом ватнике, курчский зад с путевыми часами в кожаной оправе на кушаке: они показывали двадцать минут третьего» (В. В. Набоков. Другие берега, 1954). В XVIII веке термин «кафтан», относясь к одежде традиционного типа, распространился и на мужскую верхнюю одежду европейского образца, соответствовавшую по крою французскому *habit* (костюм — платье). Возможно, что иностранное название не прижилось сразу (позже в нем отпала



Неизвестный художник второй четверти XVIII века.
Мина Колокольников (У)
Портрет молодого человека в голубом кафтане
(Савва Яковлевич Яковлев?). 1730–1740-е
Холст, масло. 61 × 48
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Каменская М. Ф.
Воспоминания. С. 193.

¹ Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения словян от времени Траяна и русских до нашествия Татар. С. 5.

необходимости), потому что было созвучно хорошо известному названию *аба* — домашняя крестьянская материя, а кафтан нового покроя был полной противоположностью этим уже известным тканям и виду одежды тем, что шился из цветных сукон, шелка, парчи. Такие кафтаны в XVIII веке были подвержены изменениям моды, определявшей выбор материи, цвета, наличие или отсутствие воротника, но имели и ряд устойчивых признаков — были всегда отрезными по талии, со сквозной застежкой, хотя никогда не застегивались на все пуговицы, чтобы не скрывать камзола. В первой трети XVIII века кафтаны шили из гладкокрашенных цветных сукон. В середине XVIII века, при императрице Елизавете Петровне, стали ориентироваться на французскую моду и предпочитали светлые или узорчатые ткани. Одним из способов украшения кафтана служили многочисленные пуговицы, которые в начале XVIII века носили декоративный, а не функциональный характер. Тогда же карманы на передних полах кафтана представляли собой лишь декоративные клапаны, отделанные пуговицами. Настоящий карман помещался сзади в разрезе. Бумаги или письма держали за широкими отворотами на руках. Со временем количество пуговиц на кафтане уменьшилось. В 1770-х годах оно равнялось числу пуговиц на камзоле. Д.И. Фонвизин пишет об этом так: «Накануне экзамена делалось приготовление: вот в чем оно состояло: учительный сею странностью, я спросил учителя о причине. „Пуговицы мои кажутся вам смешны, — говорил он, — но они суть стражи вашей и моей чести: ибо на кафтане значит пять склонений, а на камзоле четыре спряжения; итак, — продолжал он, ударяя по столу рукой, — извольте слушать все, что говорить стану. Когда станут спрашивать о каком-нибудь имени, какого склонения, тогда примечайте, за какую пуговицу я возьмусь“¹. Кафтан как костюм европейского образца был вытеснен из обихода другими типами мужской одежды, распространившимися по Европе после Великой французской революции — фраком, сюртуком и др.

КАЦАВЕЙКА (КУЦАВЕЙКА): женская короткая утепленная кофта. Происхождение названия остается неясным. Интересна судьба слова «кацавейка» в русской культуре. Оно появилось в словарях только с 1908 года, хотя в художественных текстах встречается

много раньше, и не только у Н.А. Некрасова, но и у И.А. Гончарова (Говоря о неосомненном сходстве с другими видами женской традиционной одежды — шугаем, душегрей и пр. Название одного и того же предмета разными словами в зависимости от социальной принадлежности говорящего — достаточно частое явление в языке. По-видимому, предпочтение слову *кацавейка* отдавали люди, оторвавшиеся от крестьянского быта, но сохранившие некоторые привычные и удобные в быту вещи. Употребляли название *кацавейка* и в дворянском быту, в тех кругах, которые не были чужды интереса к традиционной культуре. Причем свидетельством этому являются не только уже упомянутые литературные произведения, но и мемуары. Описывая события 1828 года, А.П. Керн пишет: «Там мы долго прождали молодых, долго прогуливаясь по освещенным комнатам, тоже весьма холодным, отчего я, несмотря на важность лица, мною представляемого (посаженной матери), оставалась, как ехала, в кацавейке, и это подало повод Пушкину сказать, что я похожа на царшу Ольгу»². В упомянутом выше рассказе Некрасова просторная кацавейка оказывается недостаточной для того, чтобы шить жилет, тем самым подчеркивается необыкновенная толщина главного персонажа. Это означает также, что читатели хорошо представляли, как выглядит кацавейка, и могли уловить авторскую интонацию. Такой прием был широко распространен в русской бытовой культуре и отражен в художественной литературе XIX века, когда из какого-нибудь предмета одежды предлагается сделать заранее невозможное. У А.Н. Островского, например, — «из шляпки бурнус сделать» (Светит, да не греет, 1881). Это свидетельствует об общности предметного мира писателя и читателя, так как ирония могла быть понята только при одинаковом восприятии реалий.

Хотела я из своей кацавейки
жилетку скроить: куда! и по-
ловным не выйдешь.

Н.А. Некрасов
Двадцать пять рублей
1841

КАШЕМИР:

мягкая шерстяная или полушерстяная ткань гаржевого переплетения. Название от индийского штата Кашмир, откуда ткани такого типа возились со второй половины XVIII века в Европу. Первоначально имелись в виду шерстяные и только орнаментированные ткани, чему вполне соответствует определение *кашемири* — «тонкая шерстяная ткань, похожая на азиатские шали»¹. К концу XIX века под названием кашемир большое распространение получили однотонные шерстяные ткани, так как они сохранили тонкость и мягкость орнаментированных. Вот какие сорта кашемира предлагала своим читателям газета «Молва»: «Кашемир Тибетский, имеющий тонину самых лучших кашемиров; из него шьют, смотря по цветам, платья нарядные и неглиже. Материя эта очень прочная и потому будет в большом употреблении»². Далее упоминается атлас-кашемир: «Материя эта имеет глянец атласа и превосходит шали, потому что гораздо наряднее». Надо заметить, что ткань *шали* мало была сходна с кашемиром по орнаментации и технике изготовления (см. *шали*). Различия в названии не более чем прихоть моды. Кашемир, однако, отличался от близкого по названию казмира — более плотной и жесткой ткани. Кашемир используется в мужском гардеробе для пальто, костюмов, галстуков, жилетов, кашне, в женском — еще более широко. Ткань типа кашемира, узорчатая и одноцветная, произведенная в России практически исчезла.

КАШНЕ:

мужской шарф небольшого размера. Название от французского *cache nez*, буквально — тайник для носа или «спрячь нос». Заимствовано из французской моды в начале 1830-х годов. В русской печати того времени читаем: «Чудное зрелище, видеть наших фашонаблей (то есть модников. — Р.К.) и данди, прячущих свой нос в лоскутах кашемира или шали, которые называются у них *cache nez*»³. Как следует из этой публикации, кашне шили из узорчатых тонких шерстяных тканей довольно ярких цветов. В 1840-е годы в моду вошли шерстяные ткани в клетку, следовательно, и кашне. До середины XIX века под кашне могли понимать и галстук со столь длинными концами, что с их помощью можно было не только украсить свой костюм, но и защититься от холода (дорожный галстук Н.В. Гоголя, описанный Смирновой-Россет). Кашне, а особенно манеру его носить следует рассматривать как своеобразную реакцию на Июльскую революцию 1830 года во Франции. В истории французского костюма уже был известен период, когда модные шеголи, тяготившиеся революционными взглядами и одеждой цветов Великой французской революции, создавали свою особую, эпатирующую, моду, за что и получили прозвище *incroyable* — «невероятные». Одной из особенностей внешнего облика «инкруайблей» были необычайно высокие воротнички и галстуки, закрывавшие нижнюю часть лица. Наибольшего распространения такая мода достигла в 1793–1794 годы в период террора и якобинской диктатуры. Модники 1830-х годов, подражая шеголям конца XVIII века, хорошо изучили их причудливые костюмы по многочисленным гравюрам. Реакция российских властей на шношение кашне была сходна с их отношением к бородам, которые в николаевской России воспринимались как признак инакомыслия и неподчинения государственным указам, регламентирующим внешний облик всех сословий. Такая деталь, что почитателями кашне были скорее сторонниками Июльской монархии, а не Июльской революции, в расчет не принималась.

Сначала явился молодой человек
лет тридцати, в пальто
с поднятым воротником, по-
вазанный пестрейшим в мире
кашне, с сигарой в зубах и ма-
леньким дорожным саком на
ремне.

А.И. Герцен
Станция Едрово
1847

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 101.

² Молва. 1832. № 87. С. 348. ³ Молва. 1833. № 15. С. 59.

¹ Фонвизин Д.И. Избранное. ² Керн А.П. Воспоминания. Дневники. М., 1983. С. 250–251. ³ Перепица. М., 1974. С. 54.

КИВЕР: военный головной убор, форма которого, высота и отделка неоднократно менялись. Происхождение названия остается неясным, хотя точно известно, что кивером на Руси называли головной убор еще в XIV веке. Специальные издания рассматривают кивер только как военный головной убор, введенный в рус. армии

с 1805 года¹, однако эти сведения расходятся с тем, что сообщает В. М. Глинка: «Кивер — головной убор русских войск с 1807 по 1862 г. и с 1909 по 1914 г.»². Любопытно, что княгиня Е. Р. Дашкова, чьи «Записки» были написаны в 1804–1805 годах, упоминает кивер как военный головной убор русской армии в 1760-х: «Затем я была принуждена выйти к солдатам, которые, изнемогая от жажды и усталости, взломали один погреб и своими киверами черпали венгерское вино, которое принимали за легкий мед; мне удалось уговорить солдат вылить вино из киверов и вкатить бочки обратно в погреб и послать за водой...»³. Кивера делали из кожи и сукна с кожаным черным козырьком, они были довольно тяжелыми (до 2 кг) и удерживались с помощью подбородочного ремня, обшитого медными бляшками. Высота кивера тоже была значительной — вместе с украшавшим его султаном до 70 см. В зависимости от рода войск кивер имел кокарду, султан или

Пряпорщика обуял панический страх; потому что в самом деле из шутки могли родиться бог знает какие глупые подозрения. Анна Тизоновна обхватила его и, как чемодан, сумела под кроватку, швырнула туда же кивер и полуслабо и бросилась на постель, окая на весь дом.

А. Ф. Вельтман
Сердце и думка
1838



Неизвестный художник
Портрет Вильгельма, принца
Оранского. Вторая половина 1810-х
Холст, масло. 44,5 × 29,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

Карл Брюллов
Портрет Василия Алексеевича
Перовского. 1837
Холст, масло. 247,2 × 152,2
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



помпон. На марше султан не прикреплялся к киверу, чтобы он не колебался во время движения. Хранили кивер в плотном чехле из парусины, пропитанной олифой или окрашенной масляной краской. Интересен рассказ писателя Д. В. Григоровича о го-
мо-
можно было бы назвать прогулкой, если бы не носили тогда на голове огромных киверов, украшенных на макушке красным помпоном; но и с кивером можно было бы примириться, если б во время перехода он не служил кладовой, доверку набитой апельсинами, пирожками, булками, сыром, леденцами и другим съедобным снадобьем; от этого запаса дня три потом трудно было поворачивать шею⁴. Во время военной реформы 1856–1862 годов были введены новые, облегченные кивера, а с 1909 кивер вновь повторял головной убор 1812, но служил лишь элементом парадной формы.

КИСЕЯ: легкая, тонкая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с чрезвычай-
но редким расположением нитей, что делает ее полупрозрачной. В словарных изданиях XIX века упоминается как материя персидского происхождения, но в этимологических работах 1980-х годов высказывается предположение, что название «кисея» — от турецкого *kasi* — раскроенная материя. Второе название кисей — рединка, то есть ткань очень редкого переплетения. Тонкость кисей служила образцом при оценке пластических свойств других тонких тканей. «Материя совершенно новая, из козьей шерсти: она тонка, как кисея, и никогда не мнется. Оригинальность ее узоров и яркость теней восхищают Парижских шеголих», — сообщала о модной новинке под названием *amathée* газета «Молва»². Многие ткани были близки друг другу по пластическим свойствам, поэтому в исследованиях XIX века, в художественной литературе можно встретить кисею в одном ряду с другими материями: «В правление Александра I платья шились из муслина, батиста, крепа, перкаля или кисей, чаще белые»³; «В нарядах их вкусу была пропасть: муслины, атласы, кисеи были таких бледных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса)» (Н. В. Гоголь. Мертвые души. 1842). По-французски кисея — *mousseline*, по-английски — *muslin*, но в России кисея и муслин различались очень четко. Так, в коммерческом издании писали: «В торговле под названием кисея известен муслин»⁴. Однако в России разница между различными близкими сортами ощущалась, и название «кисея» в середине XIX века послужило определением социального типа — «кисейная барышня». Первым употребил это выражение Н. Г. Помяловский в романе «Мещанское счастье» (1861): «Кисейная девушка!.. Ведь жалко смотреть на подобных девушек — поразительная неразвитость и пустота!.. Читали они Марлинского, пожалуй и Пушкина читали; поют „Всех цветочков боле розу я любил“ да „Стонет сизый голубочек“; вечно мечтают, вечно играют...

«Думаю надеть кисейное, то есть не простой кисей, а цветной. Хорошо ли будет?» — «Прстойно, очень пристойно» — «Не надену ни за что». — «Что же так?» — «Слава богу, я уже не девочка, не 14-го класса чиновница, чтоб показаться в люди просто в пристойном платье!»

А. Ф. Вельтман
Сердце и думка
1838

кисею в одном ряду с другими материями: «В правление Александра I платья шились из муслина, батиста, крепа, перкаля или кисей, чаще белые»³; «В нарядах их вкусу была пропасть: муслины, атласы, кисеи были таких бледных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса)» (Н. В. Гоголь. Мертвые души. 1842). По-французски кисея — *mousseline*, по-английски — *muslin*, но в России кисея и муслин различались очень четко. Так, в коммерческом издании писали: «В торговле под названием кисея известен муслин»⁴. Однако в России разница между различными близкими сортами ощущалась, и название «кисея» в середине XIX века послужило определением социального типа — «кисейная барышня». Первым употребил это выражение Н. Г. Помяловский в романе «Мещанское счастье» (1861): «Кисейная девушка!.. Ведь жалко смотреть на подобных девушек — поразительная неразвитость и пустота!.. Читали они Марлинского, пожалуй и Пушкина читали; поют „Всех цветочков боле розу я любил“ да „Стонет сизый голубочек“; вечно мечтают, вечно играют...



Кисейное платье с «уборкой всеарми»
Московский телеграф. 1847
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Военная энциклопедия. Т. VIII. СПб., 1910.

² Глинка В. М. Русский военный костюм XVIII — начала XX вв. Л., 1988. С. 223.

³ Дашкова Е. Р. Литературные сочинения. М., 1990. С. 82.

⁴ Григорович Д. В. Воспоминания. Л., 1928. С. 44.

² Молва. 1832. № 31. С. 124.

³ Верещагин В. А. Женские моды александровского времени. С. 45.

⁴ Андреев П. П. Русский товарный словарь. СПб., 1889.

Легкие, бойкие девушки, любят сентиментальничать, нарочно картать, хохотать и кушать гостинцы... И сколько у нас этих бедных кисейных созданий». Особый стиль поведения, манера одеваться, которые позже породили выражение «кисейная барышня», начали складываться в 1830–1840-е годы. По времени это явление совпадает с утвердившимся в дамской моде грациозным силуэтом, основанном на контрасте очень пышной юбки и тонкой, затянутой в корсет талии; хрупкость, беззащитность нежной девицы подчеркивалась манерно склоненной головкой. Наряды «кисейных барышень» шились из различных сортов кисеи. Долгое время лучшей считалась белая индийская кисея — *бетиль*, которую с начала XIX века стали вытеснять с рынка английские производители, сохранившие некоторые названия прежних видов бетиля — *caugam, otizaad, ternatos* и др. Существовала ткань батист-кисея (*batiste-mousseline*) — хлопчатобумажная ткань, напоминавшая своими туго скрученными нитями батист. Кисея выпускалась цветной, расшитой шелком или др. цветными нитками. Пользовалась успехом и кисея с набивными узорами. Именно наличие или отсутствие орнамента, цвет делали модным то один, то другой сорт кисеи. Что же касается сходства кисеи и муслина, то в России сопоставляли только ткани из хлопчатобумажной пряжи — шелковый или шерстяной муслин никогда не сравнивался с кисеей. При описании живописных работ всегда возникает соблазн назвать конкретную ткань дамского или девичьего платья, особенно, если сквозь верхний рукав платья проступает нижний рукав. Но точнее всего высказался М. М. Алленов, известный исследователь русского искусства, использовавший при описании слово «сквозистые».



Иван Каневский
Портрет неизвестной в горностаевой накидке. 1839
Картон, акварель, белла, 27,0 × 22,8
Государственный исторический музей,
Москва



Гавриил Яковлев (?)
Портрет Елизаветы Александровны
Пушкиной. 1830-е
Картон, акварель, лак, 17,5 × 13,8
Государственный исторический музей,
Москва

КИТАЙКА: плотная, преимущественно шелковая или хлопчатобумажная ткань синего цвета; иногда то же, что *найка*. Термин от названия государства — Китай, места первоначального производства ткани. Как шелковую ткань китайку ввозили в Россию вплоть до начала XVIII века; позже название перешло на хлопчатобумажную ткань местного производства, активно экспортировавшуюся в Китай. Плотность китайки достигалась более толстыми чем, например, у кумача, исходными нитями. Ткань широко использовалась в среде крестьянства, городской бедноты для шитья сарафанов, рубах, а также покрывал шуб, шушунов. Основные центры производства китайки — Москва, Казань.

На другой же день приступила она к исполнению своего плана, послала купить на базаре толстого полотна, синей китайки и медных пуговиц, с помощью Насти скроила себе рубашку и сарафан, зашила за шитье всю девицу, и к вечеру все было готово.

А. С. Пушкин
Барышня-крестьянка
1830

КИЧКА (кика): элемент, налобная часть сложного головного убора замужней женщины южных губерний России; часто общее название этого убора, включающего собственно кичку. Название старославянского происхождения, восходит к *кыка* — волосы. Кичкой называли также налобную часть головного убора, которую дублировали для жесткости пеньковой или берестой, а сверху обтягивали самой дорогой и нарядной тканью. Вместе с *сорочкой* и *поштыльем* (закрывающими теменную и затылочную части головы) такая кичка — составная часть сложного головного убора. Именно кичка — налобная часть — определяет его основные черты, например покатые кики и др. Головной убор замужней женщины мог включать в себя до двадцати различных элементов и весил до 5 кг. Орнаментация кики, ее цветовая гамма давали представление о возрасте женщины и месте ее рождения. До появления первого ребенка женщины носили очень яркие кички, а в старости — с простейшими и более сдержанными по цвету орнаментами. Жительницы Рязанской и Тамбовской губерний предпочитали темно-красный и черный цвета, Орловской и Курской — ярко-красный, зеленый и желтый. Обычно кички отделывали вышивкой из шерсти, хлопка или шелка с добавлением бисера, жемчуга или блесков. Особенно нарядно украшались головные уборы жительниц северных районов России. Для этой цели использовался рубленый перламутр, речной жемчуг, драгоценные камни и стеклянные имитации. Однако такие кички стоили необычайно дорого. «В XIX в. цена отдельных экземпляров достигала трехсот рублей ассигнациями»¹. Обычай закрывать полностью волосы при вступлении в брак оказался в России очень устойчивым. Так, даже дворянки после того как закончился век париков вновь стали носить в замужестве чепцы и накладки. Праздничные и обрядовые головные уборы тщательно сохранялись

Н. В. Гоголь
Мертвые души
Том второй
1842



Неизвестный художник первой половины XIX века
Портрет тверской крестьянки с жемчужной поднизью
Картон, масло, 32,5 × 45
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Малютова Л. Н., Соснина Н. Н. Русский народный костюм из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. Л., 1984. С. 29.

и передавались по наследству. В Петровское время добыча речного жемчуга была запрещена, поэтому наиболее употребимыми украшениями стали цветные перышки сезоней, «пушки» из гусиного пуха, подвески из шерстяных ниток, ярко окрашенные перья диких и домашних птиц. Золотые кички, о которых пишет Н. В. Гоголь во втором томе «Мертвых душ», — форма авторской иронии, и вместе с «красивой рубашкой из розовой ксандрейки», «коймами турецкой шали» на рукавах кичка служат способом показать нищету жителей платоновской деревеньки, так как истинные реалии тогдашней жизни были прекрасно известны первым читателям гоголевской поэмы. Казаки называли кичкой повязку на пучок волос на затылке, но не закрывали волос на темени. Это связано с особенностями казачьего быта — они никогда не забывали своего происхождения, но оставляли за собой право по-своему интерпретировать старинные обычаи.

КЛОБУК: в русской православной церкви округлая шапочка с покрывалом, имеющим три округлых же по очертаниям конца, спадающих на грудь и спину, принадлежность облачения патриарха (до 1703 — и других монашеских чинов); камилавка с покрывалом, имеющим три прямоугольных конца, образуемых прямыми разрезами, элемент облачения (с XVIII века) у остальных монашеских священнослужителей; в поэтической речи любая высокая шапка. Название «клобук», по-видимому, древнеславянское заимствование из тюркского *kalpak* — шапка. В православии имеет символическое значение — «шлем спасения». Три конца покрывала — воскрылья, или воскрылия, согласно преданию, связаны с именем константинопольского патриарха Мефодия (842–845, по другим источникам — 843–847): он был вынужден разрезать края покрывала, чтобы спадающими на грудь концами скрыть свое обезображенное во времена иконоборчества лицо. С XVIII века получило распространение у монашеских священнослужителей различных чинов (кроме патриарха) наглавие в виде камилавки с покрывалом, которое сохранило за собой прежнее название — клобук. Различная форма, но общее название головного убора у патриарха и других церковных иерархов тесно связаны с историей патриаршества в России, возобновленного после запрещения в Петровское время только в 1917 году, когда в качестве образца для облачения патриарха Тихона послужил клобук первого русского патриарха Иова (1589–1605). Клобук патриарха и митрополита всегда белый, а у остальных монашеских священнослужителей зависит от ранга: у монахов — от малосхимника (или совершенного — 2-я ступень монашества) до архиепископа — черного цвета. Клобук архиепископа и митрополита имеет крест на лобной части убора. Как знак церковного сана клобук весьма почитался. В связи с этим примечательно, что в Кашине близ Твери был основан Никольский-Клобуков монастырь (XIV век). В поэтической речи клобук — высокий головной убор: «Узнают парфян кичливых / По высоким клобукам» (А. С. Пушкин. Из Анакреона, 1835).



Владимир Гай
Портрет митрополита Филарета, 1854
Картон, акварель, белая, 35,5 × 27,3
Государственный исторический музей,
Москва

КЛОК: женская безрукавная накидка колоколообразной формы. Название от английского *cloak* — плащ, накидка, покров. Вошла в русский быт на рубеже XVIII–XIX веков.

Выпорхнула дама в клетчатом щегольском клоке, сопровождаемая лакеем в шинели с несколькими воротничками и золотым галуном на круглой лохотной шляпе.

Н. В. Гоголь
Мертвые души
Том первый
1842

Самые ранние упоминания о клоке в России принадлежат англичанке Марте Вильмот, бывавшей здесь в начале XIX века: «Кроме шалей в моде стеганные шелковые клоки, до самых пят, их накидывают на плечи», — пишет она своей матери в письме от 31 июля 1803 года, а 9 сентября 1803 она же подробно описывает покрой клока: «Из Москвы для меня прибыли два ослепительно великолепных клока. Один — из серого шелка, с капюшоном, подбит мехом и отделан соболом (покроем похож на плащ), другой — для менее торжественных случаев — шит так же из черного шелка, стеганный. Кроме того, княгиня заказала для меня два салопы, отделанных мехом»¹. Если другие виды накидок, плащей (гальма, ротонда, салоп) упоминаются практически в любом из тех произведений русских писателей XIX века, где речь идет о жизни русского города, то клок оказался невероятной редкостью, его

можно встретить только у Н. В. Гоголя и А. Ф. Вельтмана, который, иронизируя над прихотью моды, пишет: «...вместо мантии клок» (Сердце и думка, 1838). Вероятно, мода на клоки продержалась лишь в первой трети XIX века, так как разного рода сообщения о них прекратились к 1840-м годам, и одним из последних была первоапрельская шутка такого содержания: «На последнем бале в Большой Парижской опере украли более 200 дамских клоков»².

Восстановить покрой клока можно, если вспомнить принципы, согласно которым конструировали одежду для улицы в первой трети XIX века, чаще всего безрукавную: «Плащ, надеваемый для визитов, не должен походить на тот, который предназначен для прогулки, а сей последний весьма различен от щегольского плаща, накидываемого при выходе из итальянской оперы. Многие дамы в театре не снимают плащей, которые для оного делаются с рукавами»³.



Клок
Московский телеграф, 1826
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 227.

² Северная пчела. 1832. № 76.

³ Дамский журнал. 1833. № 2. С. 32.

Ключ: отличительный знак придворной должности камергера, делавшийся из золота, нередко с бриллиантами в форме замкового ключа (отсюда название); произведение ювелирного искусства. Камергеры (должность введена Петром I в 1711) имели золотой ключ с бантом голубого цвета, его прикрепляли сзади и слева в XVIII ве-

Фамусов: *Поконник был почтенный камергер, с ключом, и сыну ключ умел доставить.*

А. С. Грибоедов
Горе от ума
1822–1824

ке на кафтане, в XIX веке — на фалдах мундира справа. В обычных, не парадных ситуациях вместо ключа прикрепляли только бант. «Граф Орлов вышел в отставку в чине генерал-поручика и в звании камергера; по крайней мере он в торжественные дни и по праздникам у себя в Отраде носил на фалдах фрака голубой бант камергерского ключа»¹. Касьян Касьянов уточняет, говоря о В. А. Всеволожском, способ ношения на фраке, который, в от-

личие от кафтана, не имел пол спереди, а только фалды сзади: «Он был сначала камер-юнкером, а вскоре получил и камергерский ключ, какой (весь золотой), замочу мимоходом, в те времена носился припиленным к огромной розетке из голубой андреевской ленты к одной из пуговиц фрака или мундира на талии, над левым карманным клапаном»². Различия в отделке и шитье на форменной одежде в XVIII веке на кафтане, в XIX веке на фраке и затем на сюртуке так точно характеризовали место человека на служебной лестнице, что современникам достаточно было лишь упоминания о них, чтобы представить себе роль их обладателя в обществе.

В 1811 году было создано Министерство императорского двора, строго следившее за соответствием шитья и отделки мундира разряду и должности. В XVIII — первой половине XIX века ключ стал символом честолобивых устремлений служащего дворянства, о чем ясно свидетельствует мемуарная литература, в частности описание князя Одоевского: «Он не гнался за почестями: в то время бригадирским шитьем или камергерским ключом заключалось обыкновенное поприще честолобивых и тщеславных москвичей»³; речь идет о событиях не позже 1799 года, так как именно тогда был отменен чин бригадира. Подтверждением служат также воспоминания И. И. Панаева о его соученике А. И. Павлове: «Теперь у него не один рысак, а целый взвод орловских рысаков, лента через плечо, золотой мундир с ключом сзади, которым он шеголяет в торжественные дни»⁴. Неудивительно, что упоминания о ключе часто встречаются в литературных произведениях первой половины XIX века, например: «Отец Полины был заслуженный человек, то есть ездил шугом и носил ключ и звезду, впрочем, был ветрен и прост» (А. С. Пушкин. Рославлев. 1836). Ключ сохранил свои функции и во второй половине XIX века, но в общественном сознании перестал быть одним из главных символов служебного преуспеяния, поэтому в мемуарной и художественной литературе этот знак камергерского чина, как правило, уже не упоминается.

КОЗЫРЬ: высокий стоячий воротник; особая нашивка из ткани на одежде раскольников.

Происхождение термина до сих пор остается неясным, хотя в других значениях (в карточной игре; самоуверенный, шеголеватый человек и др.) это слово широко распространено и известно давно. По отношению к костюму (козырь-воротник) название было забыто уже в XVIII веке, так как мода того времени, ориентированная на европейский костюм, отказалась как от высоких стоячих воротников, так и от огромных четырехугольных, закрывавших спину почти до талии. Воротник русских кафтанов, который мог быть съёмным, привлекал особое внимание шеголей: его украшали особенно пышно, отделывая вышивкой шелком, жемчугом, бисером, драгоценными камнями или нарядными пуговицами. «Хвалились» козырем только мужчины, так как предметом шегольства у женщин являлся мех, недаром путешественники отмечали, что русские женщины во всякую погоду, даже летом, выходя на улицу, надевали одежду, отделанную мехом⁵. В повести П. И. Мельникова-Печерского «Старые

На нем был долгополый, запачканный чернилами, кафтан с высоким козырем, то есть стоячим воротником.

М. Н. Загоскин
Брянский лес
1845

¹ Сербов Д. Н. Записки. Т. 1. С. 112.

² Вилье Ф. Ф. Записки. Т. 1. С. 59.

³ Axtman Y. Das Frauentrachtenbuch. Leipzig, 1972. S. 73.

⁴ Касьянов К. Наше чудачество. Литературная чудачество и эксцентричность писателя. С. 166.

⁵ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 24.

годы» (1857) слово «козырь» имеет другое значение: «Смотри, лысый черт, ты у меня молчи. А не то господина губернатора и владыку святого просить стану, чтобы тебя с раскольниками в двойной оклад записали. Пошеголяешь ты у меня с козырем да с значком на вороту». После указов Петра I жалованье сохранения традиционной одежды облагалось дополнительным налогом. В примечаниях к тексту повести Мельников-Печерский поясняет, что козыри раскольников были красного цвета, а спереди пришивался прямоугольный лоскут — значок. Налоги на раскольников за традиционную одежду были намного выше, чем, например, для купечества, сохранявшего приверженность старорусскому платью. В другом литературном произведении XIX века упомянуто сразу несколько отличительных знаков на одежде старообрядцев: «Карп Силыч, по примеру отца держась раскола, носил платье, предписанное указом для раскольников. На нем был длиннополый суконный кафтан, весьма низко подпоясанный, с четвероугольником из красного сукна, нашитом на спине. В руках держал он с желтым козырьком картуз, который было предписано носить задом наперед» (К. П. Масальский. Черный ящик. 1833). Примечательно, что прототипом героя повести Масальского, несомненно, послужил художник первой половины XVIII века Иван Никитич Никитин, так как отдельные эпизоды биографии литературного героя совпадают с обстоятельствами жизни художника. Необычно само обращение к культуре петровского времени, поскольку научный интерес к искусству этой эпохи появился в России на рубеже XIX–XX веков, а повесть Масальского была написана значительно раньше.

КОКОШНИК: головной убор замужней женщины в центральных и северных районах

России в виде высокого щитка разнообразной формы над лбом; общее название традиционного головного убора без учета семейного статуса женщины. Название от древнерусского *кокошь* — курица-наседка, в отличие от *кокош* — петух¹; очевидно, оно связано с формой птичьего гребешка. Форма кокошника была весьма разнообразна. Вот что об этом сообщается этнографами: «Формы северных головных уборов, несмотря на объединяющее их название, были весьма разнообразны даже в близлежащих районах. Почти вся поверхность шлемовидных „головок“ из Осташковского уезда Тверской губернии покрывалась позументом, плотным шитьем золотной нитью и канителью, охотье заканчивалось жемчужной или бисерной поднизью „ряской“. Головной убор „ряска“ из близлежащего Ржевского уезда был миниатюрным, его богато орнаментированная тулья закрывала лишь пучок волос на затылке, а очень широкая ряска и позатылень — остальную часть головы. Кокошнику Каргопольского уезда Олонечкой губернии присуща форма шапочки с вытнутыми вперед очельем и лопастями, прикрывающими уши. Вся поверхность его обшита сверкающим позументом, а набобная

«Как начали к заутрени звонить да увидела я из светлицы, как народ божий весело спешит в церковь, так, девушки, мне стало тяжело... и теперь еще сердце надрыгается... а тут еще день выпал такой светлый, такой солнечный, да еще все эти уборы, что вы на меня надели... скиньте с меня запястья, девушки, скиньте кокошник, запястие мне косу по-вашему, по-девичьи!»

— «Что ты, боярыня, грех какой! Запастись тебе косу по-девичьи! Воже согради! Да неравно узнает Дружина Андреич!» — «Не узнает, девушки! Я опять кокошник надену!»

А. К. Толстой
Князь Серебряный
1862



Неизвестный художник второй половины XVII века
Портрет Марфы Матвеевны Апраксиной. 1681–1682
Холст, масло. 80 × 72 (вкл.)
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ См.: Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. Т. 1. Ч. 2. Стбб. 1248.

часть густо закрыта геометрическими узорами, выполненными жемчугом и бисером. На лоб опускается не длинная, но многослойная поднизь. Необычное украшение в виде шишек, обшитых по бели жемчугом и бисером и, согласно архаическим поверьям, олицетворяющих культ плодородия, имела кика из Псковской губернии. Для Владимирской, Нижегородской, Ярославской, Костромской и ряда других губерний с XVIII века характерны плоские массивные кокошники с вертикальной или горизонтальной лопастью надо лбом. Они бывают вытянутой треугольной или округлой формы. В иных случаях размах очелья достигает шестидесяти сантиметров¹. Кокошники исполнялись профессиональными мастерицами — «кокошницами», владевшими необходимыми для этого навыками шитья жемчугом, бисером, золотной нитью и умением обращаться с фабричными тканями. В художественном строе русского национального костюма кокошник играл значительную роль, венчая собой монументальные формы праздничного женского костюма, акцентируя лицо, подчеркивая торжественность тех ситуаций, при которых надевали богато украшенные кокошники. В первое время после замужества женщины крепили к головному убору в праздники тонкое легкое покрывало, украшенное вышивкой, кружевом или позументом. Названия такого покрывала весьма разнообразны — фата, дымка или

даже вуаль. Со временем кокошником стали также называть традиционный головной убор с высоким очельем и покрывалом даже в том случае, если его обладательницей была молодая незамужняя девушка. В 1900 М. А. Врубель написал широко известную картину «Царевна-Лебедь» (ГТГ), в которой кокошник, являясь важной композиционной деталью, органично вписанной в декоративный строй картины, представлен как общенациональный символ русского традиционного костюма, обретающий в сопряжении с поэтической сказочностью сюжета особую метафоричность. В XX веке кокошник, как правило, связывается с образом юной девичьей красоты и с убором замужней женщины не соотносится. В быту он совершенно исчезает и обретает свою новую жизнь лишь в сценическом костюме.



А. Малюков
Портрет императрицы Александры Федоровны
Копия с оригинала Франца Крюгера (1836)
Фрагмент
Холст, масло, 48,5 × 40
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

КОЛЕНКОР: хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, отбеленная и накрахмаленная в процессе отделки. Название от французского *calicot* — хлопчатобумажная ткань из Калькутты. М. Фасмер привел и другие версии происхождения этого слова в русском языке: «Вероятно, из франц. *calencar* — «ситец, остидская, также персидская хлопчатобумажная набивная ткань» (с XVIII в.), которое объясняют из перс. *kalamkar*... Объяснение русского слова от французского *calicot* «коленкор», от названия города Калькутта в Индии оставляет неясным „р“ в русск. слове². Следует заметить, что персидское *каламкар* обозначает не ткань, а изделие. В Иране каламкарами называли хлопчатобумажные завесы, украшенные орнаментами в технике набойки или ручной росписи. Буквальное значение слова *каламкар* — сделанный

На подкладку выбрали коленкор, но такого добротного и плотного, который, по словам Петровича, был еще лучше шелку и даже на вид казистей и глаже шелку.

Н. В. Тоголь
Шинель
1842

¹ Молоцова Л. Н., Соснина Н. Н. Русский народный костюм из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. С. 29–30.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 289.

каламом (пером). Достаточно часто встречаются каламкеры, шиком расписанные от руки. Коленкор был только гладкокрашеной тканью — белой или цветной. Клей носки соскалывался, и ткань теряла свой глянец. Художник-баталист В. В. Верещагин, вспоминая свое детство, писал о том, что он ходил «в синей меринской, прошитой красными шнурами рубашечке... в белых коленкорных штанишках... Панталоны накрахмалены и шумят»¹. Белый коленкор шел на рубашки, белье, а цветной, стоивший несколько дороже, — на подкладку, переплеты и недорогие платья. Е. И. Попова так записала в своем дневнике 1 апреля 1850 года: «Послано в Новгород, в церковь св. Дм. Солунского, 6 аршин парчи, 15 аршин галуны и 13 аршин розового коленкора»². Коленкор известен также как основа для набивных тканей. Коленкор был широко распространен в XVIII–XIX веках и не утратил своего значения в конце XX века, но только в качестве бельевой ткани. Технические отличия коленкора от близких ему тканей — мадаполама, зона, шертинга — в толщине нитей утка и основы.

КОРСЕТ: специальное устройство из плотных или эластичных материалов на шнуровке, крючках или молнии, служащее для стягивания фигуры и придания ей очертания, диктуемого модой. Название в русском языке от немецкого *Korsett*, в европейских языках, как принято считать, от французского — *corset*, производного от *сотра* — тело. Известен с начала XVIII века. Формы корсета менялись в зависимости от силуэта, который в одежде предлагался модой, устройство же оставалось по своей сути одинаковым — жесткий каркас, удерживающий заданный силуэт при помощи вшитых в ткань косточек и пластинок (в корсетах лучшего качества их делали из гибкого и прочного китового уса). Корсеты надевали на тонкую рубашку, так как грубые швы при тугом стягивании могли причинить массу неудобств, поэтому за аккуратности их изготовления предъявляли высокие требования, а искусство мастериц-корсетниц чрезвычайно

не ценилось. В XVIII веке покроя женских костюмов требовал туго стянутой талии, что и достигалось при помощи подходящего до нее корсета, зашнурованного сзади (французский) или спереди (английский). На рубеже XVIII–XIX веков, когда в моду вошли туники из полупрозрачных тканей, женщины временно смогли отказаться от корсета, если им позволяла фигура; в противном случае они пользовались полукорсетами из эластичных тканей (известны с конца XVIII века) или накладной грудью, рекламируемые в изданиях 1800-х годов. С конца 1820-х вновь начали туго



Корсетное платье
Неизвестный художник
Портрет фрейлины императрицы Александры Федоровны. Не ранее 1834
Холст, масло, 43,5 × 35,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Верещагин В. В. Детство и отрочество. Т. 1. М., 1885. С. 32.

² Попова Е. И. Дневник. Из московской жизни сороковых годов. С. 187.

стягивать талию, а с появлением турнира корсет стал заковычивать женщину почти до колен. С середины XIX века неоднократно делались попытки убедить женщин отказаться от корсета, вредящего их здоровью. Ведь уже с пятилетнего возраста девочкам начинали формировать талию, сначала при помощи тугого пояса, а с 14–15 лет их заставляли носить корсет. Ходить без корсета считалось неприличным, поэтому женщины ощущали себя неодоетой, если ее заставляли не затянутой по моде в корсет. В начале XX века для стиля модерна характерен силуэт немного наклоненной вперед фигуры, также сформированный корсетом. По-настоящему от корсета с его каркасной структурой отказались только после 1908 со стилями неоклассицизма и ар деко и возвратом к обличью женщины в тунике начала XIX века. «Жена моя, Анна Николаевна, была очень красивая и одаренная женщина... хорошо одевалась — первая привезла в Москву изделия Пуаре и надевала их к некоторому смущению тех, к кому мы ездили в гости»¹. Смущение было вызвано именно тем, что платья от Пуаре исключали корсет. С того времени он перестал быть обязательной деталью костюма. Примечательно, что корсет носили не только женщины. Мода требовала тонкой талии и от мужчин. Правда, у мужчин было больше возможностей, они могли вместо корсета зашнуровывать жилет: «Шеголи не носят корсетов, но длинные жилеты нынешние сзади зашнуровываются, как корсеты»². Мода 1980-х годов вспоминала о корсетах — маленьких безрукавных кофточках (термин распространялся и на женский крестьянский кафтан на сборках сзади); современные корсетки из атласа, со шнуровкой и косточками, внешним видом напоминают корсеты XVIII — первой половины XIX века.

КОТЕЛОК: мужская шляпа с крутым выпуклым дном и небольшими полями. Ее наименование как в русском языке, так и в языках стран — законодательниц моды — Англии и Франции — связано с формой головного убора. В Англии ее называли *bowler hat* — шарообразная шляпа, во Франции — *chapeau melon* — шляпа-дыня, в России же, по ассоциации с небольшим металлическим сосудом с выпуклым дном, — котелок. Его подробная история изложена в главе, посвященной головным уборам. Но модными изданиями он был предложен в 1868 году и был принят торговцами, маклерами, начинающими адвокатами. Светские люди начали носить котелок с 1885 года, и только по утрам или во время путешествий. Официальным головным убором штатских лиц до 1914 года оставался цилиндр. Впоследствии он, как и другие формы головного убора, был вытеснен котелком. Зонт с длинной ручкой и котелок — символ уважаемого чиновника в лондонском Сити. В России после Октябрьской революции 1917 года любая шляпа традиционной формы воспринималась как классово чуждая и потому недопустимая. На театральной сцене и киноэкране обладатели шляп, как правило, были отрицательными персонажами. В постановках и киноверсиях событий конца XIX — начала XX века обладатели котелков непременно являлись служителями охранны и т. п. Хотя и было верно подмечено, что представители аристократии не спешили следовать новой моде и не торопились носить котелок, круг обладателей такой шляпы в России не был столь узким — это адвокаты, врачи, инженеры. Отставание аристократии от общепринятой моды было сознательным и ставило своей целью подчеркнуть социальную исключительность. Дамы и господа этого круга остались в мемуарной литературе как законодатели хорошего вкуса, но не моды, что в итоге важнее.

На пароходе он разыгрывал из себя настоящего джентльмена и на этом основании скрытал свою судейскую фигуражку в чехол, а ходил в котелке.

Д. Н. Мамин-Сибиряк
Голос крови
1900

¹ Бурьякина П. А. Москва купеческая. М., 1990. С. 226.

² Московский телеграф. 1888. № 10. С. 346.

КОФЕЙНЫЙ (цвет): оттенок коричневого цвета. Название образовано от цвета кофе, пришедшего в Европу с арабского Востока; русское название заимствовано либо из английского — *coffee*, либо через голландский — *koffie*¹. Европейский источник заимствования в данном случае не так важен, так как нет сомнения в происхождении от арабского *qahwa*. Для русского быта важно значение этого цвета в одежде воспитанниц некоторых закрытых учебных заведений. Форменная одежда воспитанниц Смольного института благородных девиц различалась по цвету в зависимости от возраста. Самые младшие носили платья кофейного цвета, подростки — голубые, а выпускницы — белые с зеленым фартуком (причем зеленого цвета было и уличная одежда). Однако на балах старшие барышни появлялись в белом, вот почему героиня Погодельского пишет своей подруге о «кофейном», «голубом» и «белом» возрастах. Первые девочки, поступившие в институт, едва достигали 5–6 лет, затем возраст приема в институтки увеличился, Мария Федоровна, супруга императора Павла Петровича, ввела и некоторые изменения в костюм, например, исключила белые платья для ежедневного ношения, но оставила их для балов.

Ах Маша! пиши ко мне; не забывай, что мы обещались верно любить друг друга, когда еще были в кофейных! Сколько раз мы потом возобновляли это обещание и в голубые, и в белые.

А. Погодельский
Монастырка
1830–1833

КРАГЕН: большой отложной или стоячий воротник из полотна, кружев или сукна. Название, вероятно, от немецкого *Kragen* — воротник, хотя «Словарь современного русского литературного языка»², поместив термин с пометкой «устаревший», указывает на голландское происхождение термина, приводя при этом не *krag*, а немецкое *Kragen*. Краген не исчез из русского быта до середины XIX века и встречается в произведениях И. С. Тургенева, Д. Н. Мамин-Сибиряка. Причина, по которой краген долгое время не забывался, очевидна — белый глазоватый краген был обязательным в церемониальном одеянии кавалеров высшего российского ордена Андрея Первозванного. Орден был учрежден Петром I еще в 1698 году; первый его кавалер — Ф. А. Головин (1699), сам же Петр — лишь шестой (1703). Особое одеяние кавалера ордена, утвержденное только в 1797 году, включало длинную пантуху из зеленого бархата с подкладкой из белой тафты и белым отложным крагеном из глазета, белую глазоватую рубашку и шляпу из черного бархата.

Праздничное платье цариц-сенаторов состоит в черном суконном кафтане, с черною шелкового епанчою и с превеликим белым крагеном.

И. М. Карамзин
Письма русского путешественника
1791–1792

Примечательно, что М. Фасмер³ зафиксировал термин *краган* — меховой воротник, распространенный в пермских, уральских, тобольских говорах, — указывая при этом на немецкое происхождение и следуя в толковании и написании В. И. Далю⁴.

КРАГИ: накладные жесткие, чаще кожаные голенщица; высокие отвороты на перчатках. Происхождение названия имеет несколько толкований. М. Фасмер⁵ считал, что название заимствовано из шведского *krag* — кожаные гамашы. В «Словаре современного русского литературного языка»⁶ и последующих изданиях словарей русского языка указывается на голландское происхождение названия от *krag* — воротник. Более убедительным представляется предположение Фасмера о шведском происхождении названия, так как голландский *krag* — воротник, был хорошо известен в русском быту под названием краген еще в XVIII веке и никакого отношения к накладным голенщикам не имел. Краги, распространившиеся после 1729 года, носили обычно с мужским охотничьим или верховым костюмом. В 1916–1917 они стали детально военным или верховым костюмом (авиаторы, автобронированные формы — сначала моторизованных войск (авиаторы, автобронированные формы и т. д.), а затем и всего офицерского состава и даже костюма гражданских лиц. В крагах ходил глава Временного правительства А. Ф. Керенский. Краги-голенщица.

¹ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 355.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 363.

⁵ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 363.

² Словарь современного русского литературного языка. Т. 5. М., 1956. Стб. 1665.

⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 183.

⁶ Словарь современного русского литературного языка. Т. 5. Стб. 1566.



Владимир Боровиковский
Портрет Павла I. 1796
Холст, масло, 109 × 76
Новгородский музей-заповедник

представлявшие собой точный слепок икры, насаживались на ногу как скобка и затягивались либо ремешком, обвивавшим ногу, либо металлическими крючками-пластинами. Так как краги носили с ботинками, то шпоры, как замечает Я. Н. Ривов¹, уже не полагались. Краги в XIX веке выделялись из разноцветной кожи; о желтых крагах пишет Л. Н. Толстой в «Анне Карениной» (1873–1877). Кадровые офицеры предпочитали черный и коричневый цвета, а штатские, оказавшиеся на военной службе, — цветные.

КРЕП: шерстяная или шелковая ткань, для основы которой применяли туго скрученную нить, а для утка — не крученую, что создавало на лицевой поверхности неровности, шероховатости.

Название от французского *crêpe* — завеса, покрывало, восходящего к латинскому *crispus* — кудрявый, волнистый. Во всех разновидностях крeпа шероховатость лицевой поверхности является отличительным признаком. Английский крeп, особенно ценившийся и применявшийся главным образом для траурных повязок, вуалей и др., — шелковый черного цвета: «Самыми подходящими материалами считаются черные шерстяные материи без лоска, например, кашемир,

крeп, рипс, шевит и тому подобные, которые отделяются английским крeпом (редкая шелковая ткань, которая кладется под пресс, собирается в пересекающиеся складочки) или гладким траурным флером. Крeп — знак глубокого траура, гладкий флер более подходит для времени перехода². Китайский крeп — шелковый, набивной; крeп-жоржет — шелковый, очень тонкий и прозрачный, однотонный или с набивным узором;

Олимпиада Самсоновна: *А вот считай... крeп-рашелевых чепцы — это тридцать одно. Ну там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых до штук двадцати... Да вот недавно из персидской материи сшила.*

А. Н. Островский
Свои люди — сочтемся!
1850



Креповое платье
Московский телеграф. 1827
Гравюра с подкраской акварелью

крeп-марокен — шелковый, плотный и мягкий, однотонный или узорчатый (название — «марокканский» ввиду аналогии с тонко выделанной тисненой кожей, производившейся в Марокко); крeп-рашель (название — в честь французской актрисы Рашель) — золотистого цвета; крeп-сатин — шелковый, мягкий, обычно однотонный, отличающийся сочетанием шероховатой поверхности с одной стороны и гладкой блестящей с другой; крeпон — шерстяной крeп. В России производились все упомянутые виды крeпа, не сохранились лишь английский (вероятно, ввиду упрощения траурного ритуала).

Креповая шляпка
Московский телеграф. 1828
Гравюра с подкраской акварелью



КРИНОЛИН: конструкция в виде широкой юбки на обручах, последовательно соединенных друг с другом тесьмой, вошедшая в моду около 1850 года и постепенно исчезнувшая после 1865. Название от французского *crinoline* (восходящее к латинскому *crinus* — волос и *linum* — полотняная ткань) — волосная ткань, получившая широкое распространение в XVIII веке и применявшаяся для придания пышности юбкам женщин тех сословий, которые не имели права носить панье или фижмы. Крeпиолин пользовался невероятным успехом до 1856 года, так как обручи избавляли дам от необходимости носить множество тяжелых от крахмала нижних юбок. Но стоило изобретателю Чарльзу Вурту запатентовать специальное устройство, которое позволяло сжимать и разжимать обручи юбки по мере надобности (размеры крeпиолина сделались так велики, что становилось трудно войти в дверь или сесть в карету), как на крeпиолин обрушились пресса и театр. В России писали: «...гулянье

в Летнем саду убедило меня решительно в неслыханном безобразии крeпиолинов. О Боже! до чего может довести мода! Неужели эти самовозвелившиеся юбки, надутые как шары, красивы и удобны?.. умоляю инородных дам и барышень: не увлекаться безобразной модой крeпиолина — и торжественно отвергнуть его!» Под «самовозвеличались юбками» хроникер журнала имел в виду не только подвижность юбки как бы независимо от движений ее обладательницы, но и то, что ее можно было сжимать и раздвигать механическим способом. «Стальные пружины нанесли ему (крeпиолину. — Р. К.) окончательный удар и в то же время сделали предметом общего смеха у всех женщин умных и со вкусом»². В пьесе, о которой писали многие русские газеты, высмеивались автоматические шары³; речь шла о произведении Дюмануара и Баррьера «Les toilettes pageureuse» — «Шумливые костюмы». Раздражение публики трудно объяснить, потому что история моды XIX века уже знала аналогичные механические устройства, правда, речь шла не о юбках, а о рукавах каркасных из китового усачья «беретные» рукава удерживали форму при помощи каркасных из китового усачья и тростинки или на невероятно жестко крахмаленных «внутренних» рукавах. И вот

Начинала внимательно рассматривать потускневшие фотографии каких-то неизвестных мужчин в широких панталонах и цилиндрах и дам в крeпиолинах и чепцах.

А. П. Чехов
Дуэль
1891

¹ Современник. 1857. Т. 63. № 6. С. 319. ² Мода. 1856. № 23. С. 184.

³ Мода. 1856. № 22. С. 182.

¹ Ривов Я. Н. Время и вещи. С. 243.

² Хороший тон. М., 1911. С. 124.

с чулками и башмаками с пряжками. Еще в первой трети XIX века они оставались обязательным элементом придворного костюма для штатских. С 1830-х годов кюлоты и кафтаны, близкие по покрою одежде XVIII века, стали униформой лакеев, слуг в богатых домах, как, впрочем, и мужской каррик. Крой кюлолов менялся незначительно. К концу XVIII века они обзавелись и лишили карманов — откидной перед и застежка под коленом оставались прежними. Женщины в России XVIII века были вынуждены иногда появляться при дворе в мужском костюме с кюлотами, которые полностью открывали ноги. Особенно такие праздники нравились Елизавете Петровне. Вот как об этом рассказывает Екатерина II: «...дамы казались жалкими мальчишками; кто был постарше, того безобразили толстые и короткие ноги; и из всех них мужской костюм шел только к одной императрице. При своем высоком росте и некоей дюжести она была чудно хороша в мужском наряде. Ни у одного мужчины я никогда в жизнь мою не видела такой прекрасной ноги; нижняя часть ноги была удивительно стройна»¹. Век кюлолов в России был недолгим, поэтому особого разнообразия отделок не было. В XVIII веке их застегивали на пуговицу, уже не отделявшая кружевами, лентами и бантами, как в Европе XVII века. Ткани же использовали разнообразные — сукна, шелка, бархат, парчу и др. В начале XX века многие представители творческой интеллигенции в своем кругу одевались не согласно установлениям господствующей моды, а в зависимости от своих культурных предпочтений. С конца XIX века возрос интерес к быту и культуре XVIII века, поэтому в живописи можно найти свидетельства подражания костюму этого столетия. Славившаяся своей экстравагантностью З.Н. Гиппиус появлялась иногда на публике одетой, как кавалер XVIII века, предпочитая при этом не цветные узорчатые шелка, а черный бархат, носившийся в России того времени только в трауре, но необычайно шедший к ее золотисто-рыжим волосам.



Кюлоты
Иллюстрация из модного журнала, 1803
Гравюра с подкраской акварелью



Кюлоты
Иллюстрация из модного журнала, 1800-е
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Записки императрицы
Екатерины II. С. 107.

ЛАСТОВИЦА: четырехугольная вставка под мышкой рубашки, сшитой по принципу «кроя русской народной одежды». Название, как предполагается, связано со словом «ласт» в значении «планка, рейка», во множественном числе «ласты» — также «локусты», «черепки», «обломки». У М. Фасмера слово «ластовица» отсутствует.

У рубашки были ластовицы,
очевидно, выкроенные из на-
бивного ситца, купленного год
тому назад Габсом на фар-
шук жене.

Д.В. Григорович
Рыбаки
1853

В.И. Даль помещает его в статье «ластича» в первом значении — «ласточка»¹. Происхождение названия «ластовица», скорее всего, связано с прямоугольной формой и небольшим размером этой детали, напоминающей планку. Ластовицы играли важную функциональную роль, так как позволяли добиться большей свободы движения, чем это было возможно в одежде с обычной проймой для рукава. Одновременно ластовицы служили декоративным элементом, поскольку всегда декорировались из ткани контрастного цвета и представляли собой цветную вставку. Простейший крой традиционного костюма, основанный на четких геометрических формах, имеет древнее происхождение: вставки вроде ластовицы делают одежду практически безразмерной, идеально приспособленной для передачи из поколения в поколение. Это было особенно важно для ее праздничной и обрядовой форм, которые украшались нарядно, с большой затратой ручного труда и ценных материалов. Использование ластовиц соответствует общему принципу построения формы в старинной одежде, где предельно простое конструктивное решение эстетизировалось именно при помощи включения функциональных вставок, обладающих яркой декоративной выразительностью (помимо ластовицы такую же роль выполняли полики, шивавшиеся на плечах). Цветовое решение ластовиц и других подобных деталей определялось предпочтением к тому или иному цвету в различных областях России. Существовали и некоторые общие принципы: на пестрых ситцевых рубашках ластовицы обычно были одноцветными, на однотонных могли быть из узорчатой материи. Праздничные рубашки, обычно белого цвета, отделялись ластовицами любого цвета, но основным являлся красный. «Другой, рыжебородый, здоровый однодворец в белой линялой рубахе с красными ластовицами вырвал с выражением какой-то угрюмой злобы вожжи из рук старосты Ивлия и ругался» (А.И. Эртель. Гарденины, их дворян, приверженцы и враги. 1889). В модной одежде ластовицы и полики впервые появились в моделях Н.П. Ламановой, представившей в 1925 году на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже свою коллекцию одежды, основанную на народных мотивах. Однако в отечественном моделировании обращение к народному русскому костюму не получило тогда сколько-нибудь значительного развития. Вновь традиционный костюм стал источником вдохновения для художников 1960–1970-х годов на волне всеобщего увлечения фольклорным стилем, некоторые его элементы сохраняются в мировой моде и ныне.

ЛЕВАНТИН: очень плотная, в несколько нитей утка и основы шелковая одноцветная ткань. Название от французского *levantine*, от итальянского *levante*, восходящего к латинскому *levantis* — поднимающий, то есть страна, где восходит солнце. Широкое распространение получил в XVIII — первой половине XIX века. В XVIII веке это обуславливалось требованием новой модой четкого силуэта одежды (шел на женские платья, камзолы, кафтаны), который способен был удерживаться только тяжелыми плотными тканями, каким и являлся левантин. Во второй половине XIX века сфера применения левантина стала сужаться (одежда купечества, богатого крестьянства, духовенства), а к концу века исчезла совсем, что повлекло за собой и прекращение производства ткани. Какого-то определенного цвета не имел — он мог быть алым, лазоревым, стальным или синим. В романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859) читаем: «И точно, Лаврецкий нашел весь теткин скарб в целости, не выключая праздничного чепца с лентами цвета массака и желтого платья из три-тю-левантина». Тургенев сознательно соединил в одно название две различные ткани — похожий на газ три-тю-тю и плотный гладкий левантин. Вот что сообщал английскому переводчику своего романа сам писатель:

Проводи ты вот этого купчи-
ну до ярмонки, там он даст
тебе кусок алого левантину
самого лучшего. Возьми ты
этот левантин и духом отве-
ди в Большой Враг, отдай его
отцу Дмитрия попадьи и ска-
жи ей: купец, мол, московский
Трифон Егорыч Чуркин кла-
няться тебе, матушка, велел
и прислал, дескать, кусок ле-
вантину в подарок, за то-де,
что вчера он с тебя за аршин
такого левантину непомер-
ную цену взял.

П.И. Мельников-Печерский
Старые годы
1857

¹ Даль В.И. Толковый словарь
великорусского языка. Т. 2. С. 239.



Редингот из левантина
Иллюстрация из модного журнала. 1815
Гравюра с подкраской акварелью

ЛЕТНИК: длинная женская верхняя одежда с очень широкими рукавами — *накапками*, украшенными декоративными нашивками с вышивкой шелком, канителью, отделкой драгоценными камнями или жемчугом. Летник — старинное русское название,

на ней была голубой аксамитный летник с жемчужными пуговицами. Широкие кисейные рукава, собранные в мелкие складки, перешивались по вышине локтя алмазными запястьями, или закружками.

А. К. Толстой
Князь Серебряный
1862

встречающееся в духовных грамотах, описаниях приданого и т. д. Из записания 1503 года волоцкой княгини Юлиании узнаем, что вышитых отделок летников — *воше* — могло быть больше, чем самих нарядов и они представляли собой уникальные образцы шитья¹. И. Е. Забелин, а вслед за ним и П. И. Саввантов выделяли летники накладные (без застежек, надевавшиеся через голову) и распашные, имевшие застежку или надеваемые нараспашку; летники при сохранении формы рукава могли иметь и другие наименования. Забелин приводит название *опашница*², а Саввантов подбитые мехом летники называет *кортели* или *кортели*³. Автор «Князя Серебряного» при работе над историческими произведениями пользовался не только книгами Н. М. Карамзина, но и публикациями с подробным описанием русского быта, такими, например, как труд А. В. Терещенко «Быт русского народа»⁴. А. К. Толстой снабжал свои драматические произведения на темы русской истории («Иван Грозный», «Борис Годунов») рекомендациями для сценической постановки, относящимися не только к раскрытию замысла и трактовке характеров, но и к описанию костюмов исторических персонажей в различных эпизодах своих пьес; в них он,

¹ Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. М., 1869. С. 634.

² Саввантов П. Описание старинных русских утварей, одежды, оружия, ретных доспехов и конского прибора, в алфавитном порядке расположенное. СПб., 1898. С. 63.

³ Терещенко А. В. Быт русского народа. СПб., 1848.

в частности, замечает, что крой крестьянского костюма может дать представление о формах старинных русских одежд¹. Однако среди описаний женских нарядов отсутствует летник, упоминаемый в его исторической прозе, и это не случайно, так как летник относился к тому разряду сословной (боярской, дворянской) одежды, которая, согласно петровским реформам начала XVIII века, заменялась европейскими платьями и оказалась полностью забытой к середине XIX века. Поэтому при описании кисейных рукавов с закружками выше локтя у А. К. Толстого в его исторической прозе допущены некоторые неточности. Широкий рукав летника достигал запястья и позволял видеть край рукава нижней одежды, но лишь до локтя. В картине А. П. Рябушкина «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899, ГТГ) достоверно переданы формы летника, в который одета одна из женщин, причем художник передал не только особенности кроя летника и опашки поверх него, но также целостность декоративного решения всего костюма, органически включенного в предметный мир той эпохи, отличающегося редким эстетическим единством.

ЛИВРЕ: форменная одежда слуг, лакеев, швейцаров, отделанная галунами. Название от французского *livrée* — выдаваемая государством и дворянством одежда для свиты, от *livrer* — выдавать, восходящего к латинскому *libera* — отпускать, освобождать.

Дверь открылась, и вошел лакей в богатой ливрее. В его уединенную комнату никогда не заглядывала богатая ливрея, притом в такое необыкновенное время.

Н. В. Гоголь
Невский проспект
1835

В европейском костюме ливрея появилась в XIV веке как одежда свиты и слуг более низкого звания, обслуживающих господина во время охоты и т. д. Обычно она была исполнена в цветах герба владетельного господина. Со временем ливрея для слуг в домах стала отличаться от ливрей доезжачих, конюхов и др. как покроем, так и отделкой — шириной нашивок, качеством ткани, оттенками цвета и т. д. Россия восприняла ливрею как особую одежду для слуг вместе с названием в начале XVIII века. За основу был взят костюм европейского образца, но со временем выработались свои собственные установления относительно одежды слуг. Они регламентировались социальным положением хозяина. «Ливреи по указу также были разные: лакеи двух первых классов имели басыны по швам; 3, 4, 5 классов — по борту; 6-го — на воротниках, обшлагах и по камзолам; 7 и 8 классов — только на воротниках и обшлагах; обер-офицерам — ничем не обладалась»². «Табель о рангах», введенная Петром I в 1722, имела внешнее выражение во всех формах быта — отличительные приметы в одежде (ширина галунов, размер шлейфа), количество лошадей в соответствии с тем или иным социальным положением. Интересно свидетельство Ф. Ф. Вигеля: «Одна московская дама спросила у одного английского путешественника какой чин имеет Питт? Тот никак не умел ответить ей на это. Тогда генеральство ездилло цугом, а штаб-офицеры четверней. «Ну сколько лошадей запрятать в карету?» — спросила она. «Обыкновенно ездят парой», — отвечал он. «Ну хороша же великая держава, у которой первый министр только что капитан», — заметила она. Многие и поные готовы так думать»³. Из «Записок» ясно, что слово «ливрея» понимали и не в прямом значении, а как всякую одежду, означавшую принадлежность либо к сословию, либо к образу мыслей, убеждениям и т. д.: «Итак, французы одеваются как думают; но зачем же другим нациям, особливо же нашей отдаленной России, не понимать значения их нарядов, бессмысленно подражать им, носить на себе обидевшая аристократия вплоть до начала XX века. Вместе с фамильным гербом ливрея оставалась символом былого величия. Слуги в доме своих ливрен, скроенную по образцу одежды XVIII века — камзол, короткие штаны-колготы, нитяные чулки и перчатки. Швейцары носили ливрейнные шинели с пелеринами, обшитыми галунами, но строгие правила XVIII века уже не соблюдались. Некоторые элементы старинной ливреи сохранились в одежде театральных служащих, гардеробщиков и швейцаров.

¹ Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного» // Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1969. С. 455.

² Вигель Ф. Ф. Записки. Т. 2. С. 312.

³ Там же. Т. 1. С. 177.

⁴ Писков М. И. Старый Петербург. С. 449–450.

ЛИЛОВЫЙ (цвет): в России — темно-сиреневый цвет. Название от французского *lilas* — сирень. В России термин известен с XVIII века, при этом отечественные исследователи обратили внимание на то, что в самом начале XVIII века лиловый считался светло-сиреневым, как и заимствованный французский термин, а к концу

На пороге дома показалась дама в лиловом шелковом платье и, подняв вышитый батистовый платок над головой для защиты от солнца, улыбнулась тепло и вяло.

И. С. Тургенев
Накануне
1860

столетия под лиловым стали понимать темный оттенок¹. Словосочетание «лиловая сирень» — то есть темная, в отличие от сиреневой, широко распространено и в быденной, и в поэтической речи. Для получения любых оттенков — от светлого сиреневого до темного густо-лилового цвета текстильщики смешивали красные и синие красители. Соотношения составляющих частей и их качество определяли окончательный результат. На основе смещения синего и красного образовывались многие модные цвета, уже вышедшие из обихода. Трудность описания этих цветов заключается в том, что восприятие цвета является сложным психофизическим процессом и зависит от многих субъективных факторов. Каждая из составляющих частей имела, в свою очередь, множество оттенков, порождавших многовариантность составных цветов. В этом заключается трудность не только для современных исследователей, с такими же проблемами сталкивались и в XIX веке. Вот, например, цвет, некогда известный под названием *éminence* — возвышенный (французский *éminence* — возвышенность). Первый раз упоминание о нем, так и не прижившемся в русском языке, можно было встретить в «Московском телеграфе»², когда он истолковывался как фиолетовый, но уже в начале следующего года там же (№ 1) сообщалось, что речь идет о красно-пурпурном цвете. И, наконец, в том же «Московском телеграфе» читаем: «Какой цвет *éminence*? Спор не окончен: иные думают, что фиолетовый»³. Наиболее убедительными для толкования оттенков цвета, таким образом, являются коммерческие словари XVIII–XIX веков, объясняющие оттенки цвета на основе технических характеристик — степени интенсивности тона, очередности добавления составляющих частей, количества погружений в красящий раствор и др.

Назвать точные цвета в живописном произведении еще труднее потому, что с годами (от запыления, потемнения лака или повреждения красочного слоя оттенки цвета меняются.

ЛОСИНЫ: штаны белого цвета из кожи лоса (лосины) или оленя. Название от слова «лось». В начале XIX века были детально модного костюма, затем сохранились

лишь как часть парадной военной формы. В повседневной одежде лосины не могли долго удержаться, поскольку были крайне неудобны в носке. Особенно много проблем с ними возникло у военных, так как для идеального облегающего лосины надевались влажными и высушили на теле. Естественно, что лосины (хорошо известные по

Произносятся эти слова, Иван Петрович, бесспорно, достиг своей цели: он до того изумил Петра Андреевича, что тот глаза вытаращил и онемел на мновение; но тотчас же опомнился и как был в тулупчике на беличьем меху и башмаках на босу ногу, так и бросился с кулаками на Ивана Петровича, который, как нарочно, в тот день причесался à la Titius и надел новый английский синий фрак, сапоги с кисточками и щегольские лосинные панталоны в обтяжку.

И. С. Тургенев
Дворянское гнездо
1859

Наполеон Бонапарт. 1803
Гравюра резцом Шарля Луи Липко и Жака Годфруа
Младшего с оригинала
Жана-Батиста Изабе



русским портретам начала XIX века) не были пригодны в полевых условиях как из-за непрактичности белого цвета, так из-за неудобств, вызванных жесткостью высушенной кожи. Поэтому даже кавалергарды, в полку которых появился обычай надевать лосины влажными, каждый раз спешили поскорее сбросить с себя парадную форму. В конце 1980-х лосины вернулись, но в женский гардероб и из других материалов. Любопытно, что иностранное название модных женских штанов — леггинсы — применяется лишь в профессиональной среде — в журналах мод, на показах моделей одежды. В обиходе их называют старинным русским словом «лосины».

В Музее-усадьбе Останкино хранится авторское повторение портрета императора Николая I работы Дж. Дюу (1826)¹. Он изображен в белых лосинах², плотно обтягивающих нижнюю часть тела. «Любимый щегольски одеваться (на всех известных портретах это мундир — Р.К.), Николай I по несколько дней должен был оставаться во внутренних помещениях дворца из-за болезненных потертостей на теле от форменной одежды»³.



Джордж Дюу
Коронационный портрет Николая I. 1826
Холст, масло
Донскойское собрание,
Великобритания

¹ См.: Грановская Л.М. Прилагательные, обозначающие цвет в русском языке XVIII–XX вв. Автореферат диссертации. М., 1964.

² Московский телеграф. 1828. № 24.

³ Там же. 1829. № 2.

¹ Этот портрет впервые был опубликован в каталоге выставки «Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев». М., 1997. С. 142 (№ 128).

² Их шили из тонко выделанной кожи. Для большего облегающего надевали на голое тело влажными, и по мере высыхания они причиняли страдание неудобством своим владельцам. Лосины в повседневной жизни не носили — это наряд для парадов и портретов.

³ См.: Шенелев Л.Е. Титулы, мундиры, ордена. М., 1991. С. 95.

МАДЕПОЛАМ: тонкая и плотная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, получаемая отбеливанием миткаля с последующим глянцеованием для придания легкого блеска. Название по местечку Мадаполам (ныне не существует) близ города

Нарсепур в Индии, где начала производиться эта ткань. Известен с середины XVIII века. Являясь одной из лучших тканей для белья (как носильного, так и постельного), мадеполам был только белым. Во второй половине XVIII века различные сорта отбеленного полотна были очень дорогими, так как большая его часть ввозилась из-за рубежа. Известно даже, что такие ткани не решились стирать в России и отсылали для этой цели в другие страны: «Авдотья Ивановна была очень богата, имела прекрасное столовое белье — голландское и, опасаясь, чтобы его не испортили, два раза в год посылала его стирать в Голландию»¹. Для отделки мадеполама предпочитали вышивку (только белого цвета) или кружево. Вышивка преимущественно в виде инициалов владельца белья выполнялась так называемым вензельным швом — горизонтальными стежками глади по предварительному «настилу» для придания выпуклости вензелю или орнаменту. Узорчатое кружево или прошивки, украшавшие края пеленок, наволочек, нередко продегивались узкими атласными лентами (чаще розового или голубого цвета). Обычай украшать наволочки из мадеполама прошивками из кружев на цветных чехлах существовал в купеческой и мещанской среде. Множество подушек в таких наволочках укладывалось на постели, демонстрируя богатство и благополучие дома. В конце XX века мадеполам производился только в виде мерного полотна для постельного белья.

А. П. Чехов
Руководство для желающих
жениться
1885

МАКИНТОШ: мужская верхняя одежда из непромокаемой ткани; мужское и женское пальто свободного покроя (независимо от модных деталей — капюшон, пелерина и др.) из одноцветной ткани. Название по имени шотландского химика Чарльза Макинтоша, в 1823 году разработавшего способ создания непромокаемой материи; впоследствии одежда из такой ткани получила широкое распространение во всем мире. Во второй половине XX века в связи с созданием новых материалов, обладающих водоотталкивающими свойствами, макинтош оказался вытесненным из гардероба. Однако название макинтош существовало гораздо дольше, чем одежда из этой ткани. В 1930–1960-е годы термин «макинтош» имел в России значение длинного пальто (часто серого или синего цвета) с разрезом сзади и потайной застежкой спереди, материалом для которого служили легкие шерстяные ткани типа габардина. В эти годы, когда внешний быт был крайне скуден, макинтош являлся социальным знаком, свидетельствующим о причастности к дозволенному материальному благополучию. Интерес к макинтошу как модной одежде появился вновь в начале 1990-х годов.

Иван Васильевич — молодой человек, только что вернувшийся из-за границы. На нем английский макинтош без толщи; панталоны его сшиты у Шеврёля; пальто, на которой он утирается, куплено у Вердье. Волосы его обстрижены по вкусу средних веков, а на подбородке еще видны остатки ужаснейшей бороды.

В. А. Соллогуб
Тарантас
1840

МАНЖЕТЫ: съёмная или пришитая отделка разнообразной формы на нижнем крае рукава рубашки, блузки, платья. Название от французского *manchette* — рукавичка, что объясняет бытовавшее в России в начале XVIII века наименование манжет — «маншеты». Манжеты одновременно стягивают край рукава и украшают его, материалом для их изготовления служат ткань и особенно кружево. Форма манжет в мужской и женской одежде в основном была связана с формой воротника. В западноевропейском мужском костюме манжеты стали играть заметную роль во второй половине XVII века. Размеры их были столь велики, а дороговизна кружев и тканей столь высока, что носившие их шеголи не решались совершать резких движений. Манжеты появились в России в начале XVIII века вместе с одеждой европейского образца и представляли собой пышные оборки из кружев. Хотя манжеты возникли как деталь мужского костюма, уже в середине XVIII века их стали носить женщины, но не

Она скоро вернулась, села на диван и осталась неподвижной. Волосы свои она убрала, но платья не переменила, не надевая даже манжеток.

И. С. Тургенев
Затишье
1854

в качестве длинной оборки из кружев по краю рукава рубашки, а в виде коротенького подрукавничка с отделками, только имитирующего наличие нарядной нижней рубашки. Такой обычай был вызван изменением формы рукава — узкого сверху и плавно расширяющегося к локтю. На рубеже XVIII–XIX веков мужские манжеты стали заметно скромнее и отделялись лишь узенькой полоской кружев, чаще же главным украшением рубашки становилась тонкая выделка ее ткани и безукоризненная белизна (потому светский шеголь должен был менять рубашку несколько раз в день). С конца 1810-х форма манжет на мужских рубашках приближается к современной. Манжеты и воротник должны были быть очень жесткими, поэтому их стали делать двойными. Около 1848 года впервые появились съёмные манжеты и манишки — так называемая бедная роскошь, — но широкого распространения у людей со средствами они не получили. В XX веке жесткие накрахмаленные манжеты и воротнички остались обязательными только для вечернего мужского костюма, в повседневной и спортивной одежде их не использовали. С конца XVIII века манжеты скреплялись на запястьях запонками или манжетными пуговицами (более мелкими, чем пуговицы на рубашке). Манжеты на женской одежде, в отличие от мужской, становились в XIX веке все более причудливыми — многослойными, кружевными, украшенными вышивкой и крупными запонками с драгоценными камнями. Распространение получили также съёмные манжеты и манжетки. Потребность сохранять безупречную свежесть заставляла женщин к повседневной одежде иметь несколько пар свежестуженных манжет, обычно белых, из тонкого полотна, батиста или кружева.



Манжеты
Иллюстрация из модного журнала. 1849
Литография с подражской гравюры

МАНИШКА: съёмная или пришитая нагрудная вставка на мужскую рубашку или женское платье. Происхождение названия остается неясным, так как итальянское *manica* — рукав — из-за несоответствия формы и назначения этих двух предметов представляется этимологам сомнительной в качестве источника русского слова¹.

Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скопканная, запачканная и залитая. Лицо было выбрито по-чиновничьи, но давно уже, так что уже густо начала выступать сила щетины.

Ф. М. Достоевский
Преступление и наказание
1866

О. Н. Трубачев при подготовке словаря Фасмера к изданию сделал добавление, обратив внимание на толкование этого слова от исконно русского «манить», предложенное авторами «Краткого этимологического словаря русского языка»². Съёмные детали одежды бытовали в русском быту допетровского времени (козырь, вошвы), но манишка появляется только в XVIII веке, первоначально как деталь мужского костюма и только с середины XIX века — женского. Съёмными, пристегивающимися манишки стали не сразу. В XVIII веке в них не было потребности — рубашки с манишкой носили только аристократы. По мере общей демократизации моды, наступившей в XIX веке, круг людей, носивших безупречно белое белье, расширился. Те же, кто не мог обзавестись достаточным количеством белых рубашек, нуждавшихся для форменной одежды, прибегали к разным ухищрениям. Одним из них стали съёмные манишки, воротнички, манжеты.

В чиновничьей среде появилось название «гаврилка» — так называли пристегивающуюся манишку, без которой нельзя было обойтись, будучи одетым

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 569.

² Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 255.

в мундирный сюртук. К фраку требовалась рубашка особого фракного покрова с «двойной» грудью. Так как название родилось в период мундирных сюртуков, то время их появления скорее всего относится ко второй половине 1850-х. Другое название таких манишек — «дешевая роскошь» — встречается лишь в многочисленных «историях костюма» и, надо полагать, хождения в среде русского чиновничества не имело. Дорогие рубашки шили из тонкого голландского полотна, тонкого лике, а изделия поделше — из простых тканей. «Манишки коленкоровые — великолепнейшие» у Мармеладова из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» свидетельствуют о невероятной бедности этого семейства, особенно заметной в сравнении с «подложной голландской рубаш», которые жена Мармеладова сшила для статского советника Клопотоса. С конца XIX века съёмные манишки стали более популярны и их начали носить вполне обеспеченные люди, правда, называя их на французский лад *пластрон*. Отчасти распространение нового названия следует связывать с тем, что манишки прочно вошли в женский костюм. Для дамских платьев, блузок или начавших входить в моду костюмов (юбка и жакет) манишки были из самых разнообразных тканей, кружев, и украшением им служили не только пуговицы, как на мужских рубашках, но и вышивка, рюши и др. После 1917 года мужские манишки сами собой забылись, а женские существуют и ныне, причем их уже ни к чему не пристегивают, а надевают под жакет кружевной или расшитый нагрудник со спинкой из простой ткани или капрона, крепящийся на талии. Правда, манишки стали своеобразным символом пожилого возраста, так как последние несколько десятилетий их не предлагают модные журналы, а поэтому не носят молодые женщины.

МАНТИЛЬЯ: свободная кружевная накидка. Название от немецкого *Mantille* или французского *mantille*, восходящих к испанскому *mantilla*, от латинского *mantellum* — покрывало (см. также: **манто**). Заимствованная из испанского ко-

стюма, некогда распространенного во многих странах Европы, в России вошла в обиход с конца XVIII века, но с тем лишь различием, что надевалась не на голову, а на плечи. В XIX веке появились мантильи с рукавами. Вот как описана мантилья под названием *Москвитянка*:

«С широкими острококетными рукавами, разрезанными на бок. Сзади мантилья делается на сборках»¹. В первой половине XIX века мантильей называли любое короткое одеяние из кружев или тюля: «У других шелковых платьев мантилья, или то, что у нас называется шпензером, бывает обыкновенно блондовая или тюлевая»². В середине XIX века мантилья встречается не только кружевная, но и из других материалов. Мантилья под названием *Трубадур* «делается из бархата и убирается тесьмой со стеклярусом в виде петлиц. Спереди не застегивается»³. Во второй половине XIX века сфера применения термина «мантилья» вновь сузилась — он стал относиться к накидке преимущественно из кружева, являвшейся деталью дамского туалета. Так, например,

Олимпиада Самсоновна: *А мне новую мантилью принесли, вот мы бы с вами в пятничу и поехали в Сокольники.*

А. Н. Островский
Свои люди — сочтемся!
1850



Карл Август Шрейнер.
Портрет неизвестной с розой на груди. 1844
Картон, акварель белая. 24,5 × 20,8
Государственный исторический музей, Москва

¹ Мода. 1856. № 22.
² Северная пчела. 1832. № 70.
³ Мода. 1856. № 22.

Изабелла изготовлялась из черных кружев с сильно удлиненной спинкой и едва достигающим талии передом. Юные и пожилые женщины носили разнообразные пелерины.

МАНТИЯ: ниспадающая до земли, широкая безрукавная накидка. Название, восходящее к латинскому *mantum* — плащ, заимствовано через греческий язык в Средние века. Мантия служила церемониальной одеждой. В XVIII—XIX веках была символом цар-

ской власти; на портретах, изображающих русских монархов с такими атрибутами, как держава и скипетр, всегда можно увидеть мантию, позитивную мехом горнстая. Мантия такого рода, как правило, были бархатными, различных оттенков красного цвета (обычай, восходящий к Древнему Риму, когда на тоге сенаторов — *praetexta* — была вытканная спереди алая или пурпурная полоса¹). Мантией называют также просторную длинную одежду с широкими рукавами, которую в Западной Европе носили судебные чиновники и ученые, удостоенные звания профессора. В России такой обряд не получил распространения, лишь в 1990-е с созданием Конституционного суда появились судебские мантии. Для погребального обряда мантии всегда были черного или белого цвета, иногда с позументом, они носились факельщиками, сопровождавшими катафалк. Орденские мантии, предписываемые кавалерам орденов, во время церемонии были орденских цветов, например голубая у кавалеров ордена Андрея Первозванного.

В кухне и гостиной помещались изделия хозяйки: гробы всех цветов и всякого размера, также шапки с траурными шляпами, мантиями и факельщиками.

А. С. Пушкин
Гробовщик
1830

МАНТО: женская верхняя одежда просторного покрова из ткани или меха без сквозной застежки. Название от французского *manteau*, восходящего к латинскому *mantellum* — покрывало, уменьшительное от *mantum* — плащ, накидка. Это название получило распространение в XIX веке, что, вероятно, связано с разнообразием верхней женской одежды европейского образца еще в XVIII веке и одежды, близкой по покрою к клоу, салопу и др. Употреблению термина «манто» способствовала периодика, содержащая сведения о модных новинках. Уже из первых упоминаний о манто в 1830-е годы видно, как разнообразны его фасоны. «Манто Бюридан с широким воротником, такими же рукавами и поясом — прекрасны для утренних прогулок. Самые лучшие манто сего рода бывают темно-красных цветов. Сия материя, по своей гладкости и богатым атласистым узорам, весьма красива»². В том же номере «Молвы» описывалась другая ткань для манто: «Кукарача» — ткань для манто с живописными узорами». В дальнейшем увлечение манто не исчезло, но название его было вытеснено другими терминами, например «плащ».

Такой вывод позволяют сделать публикации первой половины XIX века, в которых одновременно печатались русские и французские названия модных новинок: «Дамский плащ (манто) из шерстяной материи с лица похожей на репс, а с изнанки на сукно (такая материя делается в Савоннери и бывает цвета красного, голубого и зеленого) называют плащ-герцогиня (manteaux-duchesse). Воротник, обремененный плукавратно, с правой стороны, спускается ниже локтя»³. В середине XIX века рекомендовали такие манто: «Южная звезда» из драпа или байки с отделкой из бахромы, аграмантовых кистей и пуговиц; «Страделла» — из бархата с гладкой грудью и плечами. Отделано шелковой сеткой с кистями»⁴. Во всех приведенных фасонах полы манто скрепляются бантами, декоративными петлями по образу старинных русских кафтанов, но никогда не имеют сквозной застежки на пуговицах. Во всем остальном (общая длина, форма рукава, воротника, тип материала и др.) бывавшие чрезвычайно разнообразны. Так, в 1880-е манто *Скобелева* (по имени русского

¹ См.: Князь Г. С. Древний Рим — история и повседневность. М., 1986. С. 87.

² Молва. 1832. № 95. С. 379.

³ Московский телеграф. 1828. № 24. С. 519.

⁴ Мода. 1856. № 1. С. 13.

МАССАКА (МАСАКА, МУСАКА): название темно-красного с синим отливом или густо-лилового цвета. Происхождение названия остается неясным. Известен в России с XVIII века, но особая его популярность приходится на 1830-е: «Видно много редингетов, цветом каштановым и массака»¹. В этом отношении интересно свидетельство А. О. Смирновой-Россет о ее посещении вместе с Н. В. Гоголем книжной лавки, «где нашли тридцать томов, в том числе и его сочинения, в мусака переплете. Наш переплетчик все переплетал очень дурно в этот цвет. Если он приходил, люди докладывали, что пришел мусака»². Во второй половине XIX века, несмотря на то, что название «массака» встречается в товарных словарях середины века³, значение термина в быту было основательно забыто. В «Воспоминаниях» А. Г. Достоевской о Ф. М. Достоевском читаем: «В красках Федор Михайлович тоже иногда ошибался и их плохо разбирал. Называл он иногда такие краски, названия которых совершенно исчезли из употребления, например, цвет массака; Федор Михайлович уверял, что к моему цвету лица непременно подойдет цвет массака, и просил сшить такого цвета платье. Мне хотелось угодить мужу, и я спрашивала в магазине материю этого цвета. Торговцы недоумевали, а от одной старушки (уже впоследствии) я узнала, что массака — густо-лиловый цвет, и бархатом такого цвета прежде в Москве обивали гробы»⁴. Обычай применять фиолетовые, лиловые и иссиня-красные цвета во время траура был заимствован еще в XVIII веке из французского погребального придворного ритуала, во время которого наследники французского престола носили одежду темно-лилового, так называемого дофинового цвета (от французского *dauphin* — наследник престола, старший сын короля). В России этот заимствованный обычай распространился только на свадебную одежду и приданое в тех семьях, где бракосочетание совершалось до истечения срока траура, который принято было соблюдать до трех лет по самым близким родственникам; эти цвета стали принятыми и в отделке гробов. Так, в повести Достоевского «Вечный муж», вышедшей в 1870 году, вероятно, под впечатлением рассказа его жены о том, каким был цвет массака и в каких случаях употреблялся, читаем: «Гроб обит бархатом цвету масака».

Также рассказывала Антон много о своей госпоже, Глафи́ре Петро́вне: какие они были рассудительные и бережливые; как некоторый господин, молодой сосед, подделывался было к ним, часто стал наезжать, и как они для него изволили даже надевать свой праздничный чепец с лентами цвету массака и желтое платье из три-три-левантина.

И. С. Тургенев
Дворянское гнездо
1859

«МЕДВЕЖИЙ» (ЦВЕТ): особый, близкий к темно-каштановому оттенок коричневого цвета. В первой половине XIX века имел два наиболее распространенных названия: цвет «медвежьего уха» (калька с французского *oreille d'ours*) и «орельдурсовый» цвет (искаженная транскрипция, положенная в основу русского названия). Другие названия «медвежьего» цвета — Байронов цвет, цвет *Лорд Байрон* (от имени английского поэта). В печати сообщалось: «В одном из Парижских магазинов продаются бархатные плащи Байронова цвета (иначе, медвежьего уха)»⁵. Описание цвета *Лорд Байрон* находим в журналах, где говорится, что «он похож на темно-каштановый»⁶. Названий оттенков коричневого цвета было известно

Когда Чичиков взглянул искомса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма походящим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступала беспрестанно на чужие ноги.

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842



Фрак цвета сжженного хлеба
Московский телеграф. 1847
Гравюра с поларской акварелью

множество: «Модные портные заказали фабрикантам приготовить сукон цветов: сжженного хлеба и лесных каштанов или Савоярского с золотым отливом»¹. Впоследствии цвет «сжженного хлеба» стали также называть цветом «поджаренного хлеба»². Несколько лет спустя вошел в моду еще один, более темный, коричневый цвет — «жженный кофе»³. К более светлomu оттенку коричневого цвета относится «кармелитовый» — по одеянию монахов кармелитского ордена (получил название по горе Кармель в Палестине, где была резиденция ордена, обосновавшегося в Европе после 1245 года).



Василий Тропинин
Портрет графа Никиты Петровича Панина. 1830-е
Холст, масло. 129 × 103
Государственный Исторический музей,
Москва

МЕНТИК: верхняя куртка гусарских полков, сшитая аналогично доломану, отделанная шнурами, отороченная мехом. Название из древнеславянских языков (украинский, словацкий или польский), в которые могло проникнуть через венгерский *mente*, мн. ч. *mentek* — плащ, накидка, венгерка. Впервые ментик в качестве элемента военной формы появился в конце XVIII века. В 1802 году ментик нижних чинов обшивался черной смушкой, а офицеров — серой, замененной в 1816 на мех бобра. Ментик надевали поверх доломана на левом плече, а по предписанию 1834 года все чины гусарских полков стали носить ментик на спине (он удерживался перекрещенными шнурами). На балах ментик носили не внакидку, а вдевали в рукава, таким образом гусарский костюм, описанный И. С. Шмелевым, соответствует бытовавшему в XIX веке уставному выражению «по-праздничному». Манера носить ментик за спиной называлась на старинный лад — «на опаш».

Вагаев был сегодня блестяще необычайно: в белом ментике в рукава, опущенном бобровой оторочкой, весь снежно-золотистый, яркий, пушистый, гибкий, обогращивательный.

И. С. Шмелев
Пути небесные
Наваждение
1936

МЕРИНОС: ткань саржевого переплетения из шерсти овец мериносовых (тонкорунных) пород. Название от испанского *merino* — овца особой породы. Об особенностях мериноса можно судить по сообщению в журнале «Модный магазин»: «Теперь опять начинают носить давно забытый меринос. Это очень приятное известие для экономных женщин, потому что лучше этой ткани нельзя ничего придумать для дождливой и холодной зимы. Надо заметить, что меринос продают за кашемир, но только это меринос высокого сорта и хороших цветов»⁴. Качество обработки сырья, добавки и др. позволяли отличать близкие по внешнему виду ткани: кашемир, тибет, терно. Во второй половине XIX века меринос чаще всего делали со значительной примесью «неблагородной шерсти» или даже с хлопчатобумажным утком, тогда появлялся полумеринос. Уровнем качества для всех подобных тканей служил кашемир.

Одежда она была в короткой бархатный шутун олицетворяющего цвета и темносинюю мериносовую юбку.

И. С. Тургенев
Степной король Лир
1870

¹ Молва. 1833. № 43. С. 171-172.

² Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 65.

³ Вагаев И. Справочно-коммерческий словарь. С. 174.

⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 323.

⁵ Московский телеграф. 1827. № 23. С. 151.

⁶ Там же. 1825. № 23. С. 476.

¹ Московский телеграф. 1827. № 6. С. 103.

² Там же. 1827. № 14. С. 61.

³ Молва. 1831. № 25. С. 16.

⁴ Модный магазин. 1863. № 1. С. 11.

МИТЕНКИ (митени): дамские перчатки без пальцев, удерживающиеся на руке либо при помощи перемычек между пальцами, либо за счет пластических свойств материала, из которого они сделаны. Название от французского *mitaine* — рукавица. Митенки вошли в моду в конце 1820-х, а в 1830-е стали обязательной деталью даже домашних туалетов. «Молва» сообщает: «Дама хорошего тона не может теперь даже дома обойтись без перчаток с обрезанными пальцами. Они быва- ют шелковые или из Шотландской бумаги разных приятных цветов»¹ — модный хроникер еще не употребляет слово «митенки», чаще их называли *полуперчатка*. Впервые «митенки» зафиксированы словарями

Дочь сидела за пальцами; ее небольшая полненькая ручка в черной митенке грациозно и медленно поднималась и опускалась над канвой.

И. С. Тургенев
Бретер
1847

в 1860-е². Митенки шили из кружевного полотна, вязали из шерстяной, шелковой и хлопковой нити. Экзотическая «шотландская бумага» — не что иное, как фильдекос — специально обработанная хлопчатобумажная нить.

Митенки для вечерних платьев, чаще всего имевших коротенькие рукавички, были очень длинными — до локтя выше. В XX веке митенки практически исчезли из быта и вернулись лишь в 1970-е. Однако чаще их можно увидеть на эстраде, а не на улице, потому что любые перчатки к дамскому костюму, если они предназначаются не для защиты от холода, а для создания ансамбля, в современном российском быту воспринимаются иронически. Отечественный быт породил свои особые правила, отличные от Западной Европы.

Митенки, которые можно увидеть у уличных продавщиц пирожков, фруктов, мороженого и др., — старые нитяные или вязаные перчатки с обрезанными пальцами. По образцу митенок шьются перчатки из кожи для автолюбителей. Ввиду рекомендации надевать их в жаркую погоду, они делаются из перфорированной кожи, без пальцев и с глубоким вырезом на тыльной стороне ладони. Возвращаясь к цитате из повести И. С. Тургенева «Бретер», заметим, что описываемые события относятся к 1829 году, когда митенки только входили в моду — упоминание о них свидетельствует о действительно необычном для «степной девушки» образовании и воспитании.

МИТКАЛЬ: хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из пряжи низких номеров (от 16 до 20). Название от персидского *mitakali*. Известен на Руси не позднее XV века. Обычно ткался из неотбеленной пряжи, поскольку предназначался в качестве исходного материала для получения других хлопчатобумажных тканей. Так, после отбеливания готовой материи и пропитки ее клеем или крахмалом получали коленкор; после нанесения рисунка — ситец, после окраски в красный или синий цвет — кумач. Отбеленный миткаль широко использовался как бельевая ткань — из него шили рубахи, чепцы, ночную одежду. Миткаль являлся одним из основных товаров у корабейников, разносящих ткани по деревням: «Ситцы есть у нас богатые. / Есть миткаль, кумач и плис» (Н. А. Некрасов. Корабейники. 1861). Среди перечисленных в цитируемом отрывке тканей миткаль был самым дешевым. До середины

Обер-секретарь громкогласно стал по складам читать следующее: «Два зала, миткалевый и шелковый полосатый, на шесть рублей».

А. С. Пушкин
Капитанская дочка
1836

XIX века лучшим считался английский миткаль, и только потому, что техническое оснащение английских фабрик позволяло выпускать ткань большей ширины, чем в других странах Европы. Кроме того, английский миткаль был несколько дешевле из-за наличия обширных колониальных источников хлопкового волокна. Эта проблема окончательно разрешилась для России с получением среднеазиатского хлопка и переоснащением отечественного текстильного производства. Миткаль, производящийся в XX веке, отличается от миткаля прошлых веков тем, что на него идет более тонкая пряжа, причем нить утка заметно тоньше нити основы. Так же, как и раньше, и ныне дальнейшая обработка миткаля дает другие хлопчатобумажные ткани — ситец, мадаполам, муслин.

МОЛЕСКИН: довольно толстая хлопчатобумажная ткань атласного или саржевого переплетения, подвергнутая затем ворсованию (специальной обработке), дающему на- чес на внутренней поверхности ткани. Название от английского *mole skin* — кро- товая кожа, шкура. В России известна с XIX века. Ввиду способности хорошо сохранять тепло и мало пропускать влагу молескин использовался для шитья теплой домашней одежды — халатов, рубах. В XX веке молескин нашел применение в спортивной одежде, из ярко окрашенного, в комбинации с клетчатыми или полосатыми тканями молескина изготавливались так на- зываемые лыжные костюмы, которые носила большая часть подростков и молодежи (в любых ситуациях) до конца 1950-х годов.

Заложив руки в карманы ра- бочего халата из толстого черного молескина, он с озабо- ченным видом направился к выходу.

А. А. Каравасов
Разбет
1948

МОРДОРЕ (мардоре): красноватый с золотым отливом оттенок коричневого цвета. На- звание от французского *modoré* — красно-коричневый (происходит от *more doré*, буквально — позолоченный мавр). Особенно модным был в первой половине

XIX века и неоднократно упоминался в печати: «Цвет модных сюртуков темный — мордоре»¹. Не выходил из моды, по крайней мере, до 1860-х го- дов². Металлический отлив был свойствен многим модным цветам первой половины XIX века; среди них — «савоярский»³, «майского жука» (см.: САТЕН-ТЮРК), бронзовый цвет. Такой отлив в цвете получил название «с искрою».

Молоденькая девочка с мило- видным личиком в самом деле была нарисована горбатую, как теперь помню, в каком-то платье мордоре, с пелеринкой, не скрывающей, однако, ее недостатка.

Д. Н. Свербеев
Записки
1899

«МОСКОВСКОГО ПОЖАРА» (цвет): образное название цвета, не имеющее под со- бой конкретного прототипа в русском быту первой трети XIX века и являющееся, несомненно, авторским обозначением. Подобные «фантазии» встречаются в рус- ской литературе задолго до Ю. Н. Тынянова, например у Н. В. Гоголя — «на- варинского дыму с пламенем» (см.: НАВАРИНСКОГО ДЫМУ С ПЛАМЕНЕМ ЦВЕТ), у А. И. Герцена — «цвет давленной брусники». Они создавались часто по образцу реально существовавших названий — в честь каких-либо собы- тий, литературных и театральных новин. Поводом к созданию нового на- звания цвета могло послужить любое происшествие, занимавшее публику. Например, цвет под экзотическим названием *гаити*, по сведениям «Мо- сковского телеграфа», «...есть ярко-розовый и называется вероятно потому

Перед столом с выражением ужаса стоял Чаадаев. Он был в длинном, цвета московского пожара халате.

Ю. Н. Тынянов
Смерть Вазира-Мухтара
1927

гаитским, что в Гаити бывают большие жары. Всякая новость производила действие на модные названия. Теперь в Париже много разговоров о Гаити — и вот причина названия»⁴. В то же время под названием цвета «московского пожара» совершенно оче- видно послужил пожар Москвы 1812 года, о котором помнили во времена А. С. Гри- боедова — главного героя «Вазир-Мухтара». Точное определение оттенка цвета, скрывающегося за названием с упоминанием огня, дыма, пламени, пожара и т. д., за- труднительно, ввиду сложности возникающих цветовых сочетаний. Пример — сооб- щение о цвете «базарного огня»: «В память пожара, истребленного в Париже обшир- ное строение, называемое Базаром, красный-огненный, темно-дымчатый и желтый-синеватый — называют цвета базарного огня»⁵.

¹ Молва. 1831. № 33. С. 1.

² См.: Настольный словарь для справок по всем отраслям знания / Сост. под ред. В. Р. Зотова и Ф. Толка. СПб., 1863—1864.

³ Московский телеграф. 1827. № 22.

⁴ Упоминается: Модный магазин. 1863. № 1. С. 10.

⁵ Московский телеграф. 1827. № 6.

⁶ Там же. 1826. № 3. С. 42.

⁷ Там же. 1826. № 3. С. 42.

⁸ Там же. 1825. № 9. С. 156.

МУАР (МУАРЕ, МОАР): ткань, обработанная специальными прессами, сдвигающими нити так, что на поверхности остаются волнистые разводы, более всего заметные на шелковых одноцветных материалах. Название заимствовано из французского *moiré* — муар. Написание и произношение термина долгое время оставались не-

ХОРЬКОВА: Вы мне одолжите выкройку вашей визитки, хочется черным муаре сделать. Вы представляете себе, так и сплю и вижу — непременно черным муаре.

А.Н. Островский
Бедная невеста
1842

устойчивыми, поэтому можно также встретить формы муаре, моар. Так, в «Московском телеграфе» за 1825 год имеется заметка: «С модными терминами невольно затрудняешься; талией решили мы перевести слово *cotsage*. Кстати здесь объяснить, что прилагательное *moirée* мы переводим словом морелевая, т.е. имеющая волнистый отлив»¹. Муаровой обработки можно добиться на ткани любого переплетения и из любого сырья. Но особую игру оттенков цвета давали шелка плотного переплетения. Выше всего ценился мелкий четкий отлив. Такой муар часто делали в виде лент, на которых носили ордена, шифры и др. Очень высоко ценился муар-

ар-антик, имевший очень крупные разводы, — считался наиболее роскошным для отделки интерьера. В России производились почти все сорта муара, особенно те, которые предназначались для изготовления орденов. В XX веке муар вновь вошел в моду с начала 1950-х и ныне используется модельерами для создания особо нарядной одежды. Из рекламных объявлений XIX века известно, что в Петербурге лучшим муаром считался фабрики Н. Серебряникова². В Москве большей популярностью пользовался муар фабрики Залогина: «Тогда, поняв отца, Иван Степанович уже весело сбрасывает на руки превосходную залогинскую ткань, и муаровая белая волна льется на прилавок, сверкая белою своею кипенью»³.



Неизвестный художник начала XIX века
Портрет Петра Корниловича
Сухтелена. 1802–1807
Холст, масло. 73,5 × 57
Государственный музей,
Санкт-Петербург

МУРМОЛКА: мужская шапка с высокой, суживающейся кверху тульей, с отворотами или без них. Происхождение названия остается неясным, хотя, возможно, мурмолка является результатом ассимиляции названия другого головного убора — ермолки⁴.

Интересно, что Фасмер определяет мурмолку как «вид шапки в сказках и песнях». Действительно, мурмолка упоминается только в литературных произведениях, чаще всего писателей XIX века, но в XVI–XVII веках это был распространенный вид мужского головного убора у разных сословий. Богатые мурмолки шили из парчи и бархата, а меховые отвороты пристегивали драгоценными аграфами. А.К. Толстой в романе «Князь Серебряный» несколько раз упоминает мурмолку: «Голову князя покрывала белая парчовая мурмолка с гибким алмазным пером». Мурмолки попроще были из

Проезжий привязал лошадь к дереву. Он был высокого роста и, казалось, молод. Месяц играл на запонках его однорадки. Золотые кисти мурмолки болтались по плечам.

А.К. Толстой
Князь Серебряный
1864

¹ Московский телеграф. 1825. № 10. С. 179.

² Северная пчела. 1832. № 149. 1 июля.

³ Дурнын С.Н. В своем № 149. М., 1991. С. 175.

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 13.

сукна, без дорогих украшений и даже без отворотов. С появлением одежды европейского образца мурмолка вышла из обихода, но в XIX веке вновь появилась сначала на страницах романов, а чуть позже — в среде писателей-славянофилов. «Во всей России, кроме славянофилов, никто не носит мурмолок. А.К. Аксаков оделся так национально, что народ на улицах принимал его за персина, как рассказывал, шутя, Чаадаев» (А.И. Герцен. Былое и думы. 1855–1868). Упоминание о «персидском костюме» заставляет думать, что речь идет о мурмолке без отворотов. Такие шапки под названием «мурмолка» продолжали носить в Псковской и Новгородской губерниях и в XIX веке. Восприятие же традиционного русского костюма как восточного встречается в литературе достаточно часто. Французский путешественник маркиз де Кюстин, посетивший Россию в 1839 году, так описал один из балов с «мужиками»: «В Петергофский дворец были допущены в этот день, наряду с двorem, купцы и крестьяне. Они провели там весь вечер, смешиваясь с толпой царедворцев, и некоторых из них, людей с бородами и в национальных «персидских» кафтанах, император удостоил нескольких благосклонных слов»¹. Балы со всеми сословиями, в том числе с купцами и крестьянами, устраивались при дворе дважды в год — 1 января в Петербурге, а 22 июля (в день тезоименитства императрицы) в Петергофе. Шапка-мурмолка стала обязательной деталью для всех, кто хотел выразить свою приверженность старым традициям, но уже во второй половине XIX века мурмолка утратила свое значение символа культурной ориентации, появились другие, например рубашка-косоворотка.



Неизвестный художник первой половины XIX века
Арамакская школа А.В. Ступина (?)
Портрет юноши в халате
Автопортрет (?). 1830-е
Холст, масло. 64 × 54
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

МУСЛИН: очень тонкая ткань полотняного переплетения из хлопка, шерсти, шелка или льна. Термин от французского *mousseline* — кисея, муслин, восходящего к названию города Мосул в Ираке, древнейшего центра текстильного производства на Ближнем Востоке. Муслин вошел в моду как материал, предпочтительный для женских платьев, в конце XVIII века, и с небольшими перерывами пользовался успехом вплоть до конца 1910-х. Сорт муслина было довольно много. Одни из них, такие, как тарлатан, зефир и нансук, муслин-де-лен, получили особую известность в российском быту, и упоминание о них можно найти в произведениях русских писателей XIX–XX веков. Другие, скрытые под общим названием «муслин», заслуживают внимания как

В наряде их вкусу была проста: муслины, атласы, кисеи были таких бледных модных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса).

Н.В. Гоголь
Мертвые души
1842

важущиеся под общим названием «муслин», заслуживают внимания как свидетельство виртуозности и изобретательности ткачей прошлых веков, создавших эти ткани. Так, муслин-дорея, поступавший в продажу из Восточной Индии, отделялся полосами; муслин-мадрас (название от первоначального места производства ткани — города Мадрас в Индии) выпускался с текстильным орнаментом в клетку; швейцарский муслин ткался с текстильным орнаментом в горошек, контрастным или одинаковым по цвету с фоном;

¹ Кюстин А. де. Россия в 1839 году: В 2 т. Т. I. М., 1996. С. 261.

муслин-адатис изготовлялся чрезвычайно тонким в технике ткачества, пришедшей из Бенгалии. Кроме платьев и нарядных блузок из муслина шили белье, галстуки, косынки. В связи с этим интересно свидетельство художника А. А. Рылова: «Для врубелевских работ шиты были задрапированы светло-лиловым муслином, для моих картин с рамами из дуба фон сделан был из темно-желтого муслина»¹.

МУФТА (мухта): теплый, чаще всего из меха, мешок с отверстиями с двух сторон, предназначенный для согревания рук. Название от голландского *toelie* — рукав; по другой версии, из верхненемецкого *Muffel* (немецкое *Muff* — муфта). В России получила распространение в XVIII веке как деталь мужского и женского туалета. Во второй половине XVIII века редкий модник обходился без муфты: «В руках щеголя того времени непременно должна была быть соболья или сделанная из длинной шерсти украинских овец белая муфта, называемая „манька“. Эти муфты составляли необходимую принадлежность во время прогулок пешком, и всякий, имея их в руке, входил даже в гостиные»². Муфты носили на шнурах и цепочках. Их форма подчинялась моде — они были то в виде огромных квадратов, то в виде крохотных цилиндров, в которые едва втискивались руки. Муфты могли быть не только меховыми, но и из ткани на теплой подкладке, отделанные шнурами, вышивкой и др. Обычно муфта в женском костюме составляла ансамбль с меховой шапкой и воротником. С внутренней стороны муфты имели кармашки для ношения мелких предметов. Долгое время муфта служила особым социальным признаком, что естественно, так как в народном представлении она — принадлежность знати, изнеженного щеголя или щеголихи, берегущих руки

Когда я был уже почти совсем готов, ко мне зашел Шульц. В руках у него была длинная цилиндрическая картонка и небольшой сверток. «Посмотрите-ка, отец родной!» — сказал он, вытаскивая из картонки огромную соболью муфту с белым атласным подбоем и большими шелковыми кистями.

Н. С. Лесков
Островитяне
1866



Неизвестный художник
Портрет купчихи с муфтой. 1780–1790-е
Холст, масло, 86 × 71
Государственный исторический музей,
Москва

от холода. В России муфта как распространенный предмет женского гардероба сохранялась долго, в детской одежде — до 1950-х. Ныне муфты время от времени предлагаются художниками-модельерами, но широкого распространения не получают и, видимо, останутся только предметом роскоши, дополнением к костюму, который не предполагается носить ежедневно. Было бы несправедливо забыть о том, что до петровских времен в русском быту существовало подобие муфты — «рукав» в форме мехового цилиндра. Такое его название объясняется тем, что некогда длинные рукава служили для согревания рук. К XVII веку муфта-рукав (в виде цилиндра) была любимым украшением боярышень — так что заимствованное в XVIII веке название «муфта» стало обозначать давно известный предмет. Н. М. Карамзин писал: «Борода же принадлежит к состоянию дикого человека; не брить ее то же, что не стричь ногтей. Она закрывает от холоду только малую часть лица: сколько же неудобности летом, в сильный жар! Сколько неудобности и зимою носить на лице иней, снег и сосульки! Не лучше ли иметь муфту, которая греет не одну бороду, но все лицо?»¹ Из рассуждений историка ясно, что до Петра I муфтой-рукавом пользовались только женщины и лишь с XVIII века — мужчины.



Муфта
Иллюстрация из модного журнала. 1797
Гравюра с подкраской акварелью



Муфта
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра по рисунку Поля Гаварни,
подкраска акварелью

МУХОЯР: пестротканая ткань из смеси льна, шерсти, реже хлопка, окрашивавшихся в пряже. Название от арабского *mulhajjar* — ткань из козьей шерсти. На Руси со времен Ивана Грозного известна как привозная бухарская хлопчатобумажная ткань с шерстяной или шелковой нитью; в XVIII–XIX веках — местного производства. Мухояр не носился городскими жителями, являлся преимущественно дмотканой материей, «употребляемой простым народом на одежду»². В литературных произведениях упоминание о мухояре обычно связано с бедностью человека и скудостью его быта. «Подле отпертой калитки сидела на скамье пожилая женщина в мухояровой кофте и черных котях» (М. Н. Загоскин. Кузья Петрович Мирошев. 1841). Само сочетание кофты

В этот день старика Рогачева не было дома. Он поехал в уездный город закупать музолю на кафтаны своим челядцам.

И. С. Тургенев
Три портрета
1843–1845

¹ Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977. С. 98.
² Пыляев М. И. Старый Петербург. С. 452.

¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1980. С. 354.

² См.: Вавилов И. Справочный коммерческий словарь.

из мухояра и теплой матерчатой или войлочной обуви, которую носили только не- богатые женщины, говорит о сфере применения мухояра. И в других произведениях Тургенева мухояр всегда встречается как ткань для дворовых крестьян, бедных лю- дей и т.д. «Один, довольно плотный и высокого роста, в темно-зеленом опрятном кафтане и пуховом картузе удили рыбу; другой, худенький маленький, в мухояровом заплатанном сюртуке и без шапки, держал на коленях горшок с червями и изредка проводил рукой по седой своей голове, как бы желая предохранить ее от солнца» (Записки охотника. 1848). Пока хлопок и шелк в России были привозным сырьем, мухояр ценился высоко, но со временем, с производством местного сырья, получае- мого в крестьянских хозяйствах, стоимость и престижность его снизились, что и определило сферу его дальнейшего применения. Хотя мухояр производили и фа- бричным способом, при его изготовлении избегали применять дорогое сырье, поэ- тому и толкование мухояра как хлопчатобумажной ткани с примесью шелка¹ вряд ли справедливо по отношению к ткани, имевшей хождение в XVIII–XIX веках. В XX веке мухояр был забыт, но материи из смешанного сырья продолжают произ- водиться.

МУШКА: орнаментальный мотив в виде крохотной выпуклой горошины, преимущест- венно вышитой, многократно повторяющейся с равным интервалом по полю обычно тонкой ткани; искусственная родинка из бархата или тафты как украшение на лице,

теле. Название происходит от французского *mouche* — муха. Известна в России не позднее чем с конца XVIII века. Рассказывая об осени 1817 и зи- ме 1818 года, когда в Москве находилась императорская фамилия, Е.П. Ян- кова подробно описывает наряды своих дочерей для балов и собраний, ко- торые следовали один за другим: «...два платья были вышиты мелкими мушками или горошком...»²

Мушка-родинка как средство украшения появилась в России только в XVIII веке, хотя европейская мода знала его уже в XVII веке. Тогда их на- зывали «пластырями красоты». Считают, что герцогиня Ньюкастл, отли- чавшаяся нечистой кожей, первой приклеила себе на лицо искусственную родинку³. Известно еще одно название мушки-родинки — «венерин цветочек» — «так называется вскочивший на лице женщины прыщик, который она закрывает мушкой»⁴. Мушки в XVIII веке были небольшого размера, много меньшего, чем в XVII веке, но более разнообразны по форме. Их приклеивали не только на лицо, но и на плечи, грудь и т.д. Мушки из тем- ного, чаще всего черного материала выгодно подчеркивали белизну кожи. Неудивительно, что ими стали пользоваться абсолютно все: «Стоило толь- ко наклейть мушку на таком месте, на которое в особенности хотели обра- тить внимание, и можно было быть уверенным, что взоры всех то и дело будут обращаться на это именно место. Так и поступали»⁵. Существовал ин- тимный язык мушек. Каждая имела свое название и особый смысл: «Боль- шая у правого глаза называлась — тиран, крошечная на подбородке — люблю да не вижу, на щеке — согласие, под носом — разлука»⁶. Так как мушки- родинки были заимствованием, то их значения совпадают с западноевро- пейскими, и такие из них, как влюбленная — около глаза, дерзкая — на носу, шаловливая — на подбородке, кокетка — на губе и т.д., могли бы служить ключом к разгадке изображения, если бы встречались в русском искусстве

портрета XVIII века (интимный язык мушек всеобщему обозрению не предавался). С отказом от пудренных париков и набеленных лиц произошел отказ и от мушек. Вновь о них вспомнили благодаря художникам «Мира искусства». Их интерес

к XVIII веку нашел свое выражение не только в живописных сюжетах, воскрещаю- щих галантный век, но и в бытовом поведении художников, поэтов, музыкантов, тяготевших к эстетической программе «мирискусников». «Мушки черные я имел вырезанные Сомовым, потом сам вырезал по трафаретам его и Салунова. Золотые были не мушки, а просто раскраска на щеке по этим трафаретам. Формы: сердце, бабочка, полумесяц, звезда, солнце, фаллос. На боку большой сомовский чертик» — пишет поэт М.А. Кузмин¹. В двух вариантах «Книги маркизы» К.А. Сомова (1907–1908, 1915–1917) мушки не всегда совпадают, что может представлять интерес для исследователей творчества художника. На рубеже XIX–XX веков вспомнили и о том, что бытовым гримом пользовались в XVIII веке не только женщины, но и мужчины.



Франсуа Буше
Дама за туалетом. 1738
Холст, масло. 86,3 × 76,2
Частное собрание

За толстыми пивными
кружками,
За сном привычной суеты
Сквозит вуаль, покрытый
мушками,
Глаза и мелкие черты.

А.А. Блок
Там дамы шеголяют
модами...
1911
(Вариант стихотворения
«Незнакомка». 1906)

Личико беленкое, нежное,
улыбка умильная, брови — со-
боль сибирский и мушки; одна
мушка над левой бровью на-
леплена; а другая на лбу
у самого виска. Все пети-мет-
ры от этих самых мушек в де-
зеспаре были, для того что
мушка над левой бровью не-
преклонность означала, а на
лбу у виска — *van-froid*.

П.И. Мельников-Печерский
Бабушкины рассказы
1858

¹ Словарь
русского языка:
в 4 т. Т. 2. М., 1986.
С. 315.

² Рассказы
бабушки. С. 223.

³ Пыляев М.И.
Старое житье.
СПб., 1897. С. 71.

⁴ Фукс Э. Иллю-
стрированная
история нравов.
Т. 2. С. 216.

⁵ Там же.

⁶ Пыляев М.И.
Старое житье.
С. 71.

¹ Письмо В.В. Русову от 20 января 1908 // Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. Литературные портреты. М., 1989. С. 556–557.

«НАВАРИНСКОГО ДЫМУ С ПЛАМЕНЕМ» (цвет): образное название цвета, плод авторской, гоголевской, фантазии, средство эмоциональной и психологической характеристики персонажа — Чичикова, который мечтает о фраке такого цвета.

«Понимаю-с; вы истинно желаете такого цвета, какой нынче в моду входит. Есть у меня сукно отличнейшего свойства. Предупеждаю, что оно принадлежит уже к позднейшему поколению, и поднес к свету, даже выйдя из лавки, и там его пока- зал, прищуряя к свету и ска- завши: «Отличнейший цвет! Сукно наваринского дыму с пламенем».

В. В. Гоголь
Мертвые души
Том второй
1842

Это надо иметь в виду при рассмотрении аргументации по поводу определения собственно цвета «наваринского дыму с пламенем» (или «наваринского пламени с дымом») в статье В. И. Чернышева. Основываясь на описании и изображении «наваринского дыма» (был сочтен тождественным гоголевскому) в вышеназванном номере «Московского телеграфа», автор не сопоставил эту информацию с сообщением из Парижа, в котором цвет характеризовался как темный красно-коричневый (brun mordore)⁴. Гораздо ближе к толкованию гоголевского цвета подошел В. Боцановский: «В сущности, перед нами новый вариант „Шинели“, маленькая, совершенно самостоятельная повесть о фраке наваринского пламени с дымом, вплетенная совершенно незаметно в повесть большую. Это своего рода литературно-художественная криптограмма»⁵. Действительно, Чичиков — практически единственный персонаж поэмы, история которого подробно рассказана, но при этом костюм его, лишенный конкретных черт, не дает никакой внешней событийной информации о нем. В то время как архалук Ноздрев, «сертук» Констанжогло или венгерка Мижуха легко позволяют представить обстоятельства жизни и, в конечном итоге, круг интересов, внутренний мир этих персонажей. Чередование образных названий цвета «наваринского пламени с дымом» или «наваринского дыму с пламенем» стоит в одном ряду с такими характеристиками, как «нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод», «не красавец, но и не дурной наружности», «ни слишком толст, ни слишком тонок». Гоголевская поэма благодаря деталям воспринимается как сочно написанная живопись — «белые канфасовые панталонки», «зеленый шалоновый сюртук», фрак «медвежьего цвета», «брусничного с искрой» и, наконец, единственно неопределенный «наваринского дыму с пламенем» — цвет, выделенный в тексте композиционно, представленный самостоятельной сюжетной линией. Это заставляет связывать гоголевский цвет не с темой пламени или дыма как таковых (см.: **«АДСКОГО ПЛАМЕНИ» ЦВЕТ**, **«МОСКОВСКОГО ПОЖАРА» ЦВЕТ**), а искать эмоциональную окраску, за которой и скрыта разгадка Чичикова. В обзорах моды все «сатанинские», связанные ассоциативно с темой преисподней оттенки

характеризовались как «странные». Так же их воспринимали и современники. А. О. Смирнова-Россет пишет: «Заиграли полонез, в первой паре пошла г-жа Зен с Георгом Дармштадским, он был во фраке странного цвета, наваринского пламени с дымом»¹. Следует, однако, помнить, что «Воспоминания» Смирновой-Россет были написаны в 1870 году, и в них часто встречаются следы литературных увлечений меуаристики, воспринимавшей некоторые художественные детали как реалии действительной жизни (см.: **ФРУ-ФРУ**). Первые главы второго тома Гоголь читал в ее

калужском доме, и гоголевский цвет совпал с реальными «наваринскими» оттенками. Разгадка цвета кроется в том, что «...Чичиков — фальшивка, призрак, прикрытый мнимой пикантной округлостью плоти, которой пытается заглушить зловоние ада (оно куда страшнее, чем „особенный воздух“ его урюжого лакея) ароматами, ласкающими обоняние жителей кошмарного города»². «Наваринского дыму с пламенем» цвет — своеобразная материализация, вынесенный на поверхность знак сущностных качеств Чичикова. Это обозначение цвета укладывается в систему художественных символов поэмы, «которые связаны с категориями жизни и смерти»³. Бытовая символика цветов того времени, соотношение сложных красных оттенков как темы смерти и ада не противоречат подобному предположению. Последний вспомнил о цвете «наваринского дыму с пламенем» В. Т. Шаламов: «Правда для „потерпевшего“ все равно, кто украл у него из квартиры серебряные ложки или костюм наваринского пламени с дымом»⁴. Сравнительный анализ русской периодики с текстом художественного произведения позволяет понять, как реалии быта трансформируются и превращаются в выразительную художественную деталь.



Фрак цвета наваринского дыма со стальными пуговицами
Московский телеграф. 1848
Гравюра с подкраской акварелью

НАНКА: плотная хлопчатобумажная ткань саржевого переплетения. Название от города Нанкин в Китае, места первоначального производства ткани. Известна с XVI века. Долгое время отличалась характерным желтым цветом с красноватым отливом.

Причина необычного оттенка — в сырье, которым служил сорт хлопка, растущий в Китае; его волокно не подвергалось отбелке, а потому сохраняло характерный цвет в готовой продукции. «Летом он носил искрасна палевые нанковые брюки, при полосатых чулках и башмаках о огромных пряжках»⁵, изображавшими крылатых бабочек.

Китайская нанка отличалась большой прочностью. Со временем в странах Европы, в том числе и в России, было налажено производство собственной

Этот человек ходил и зимой, и лето в желтоватом нанковом кафтане немецкого покроя, но подпоясывался кушачом; носил синие шаровары и шалку со смужками, подаренную ему, в веселый час, разорившимся помещиком.

И. С. Тургенев
Записки охотника
Ермолай и мельничиха
1847

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 463.

² Набоков В. В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 205.

³ Мамон Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 237.

⁴ Шаламов В. Т. Левый берег. М., 1989. С. 468.

⁵ Касьянов К. Наши чудолеты. Летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода. С. 17.

¹ Московский телеграф. 1848. № 4. С. 600.

² Там же. 1848. № 5. С. 135.

³ Там же. № 6. С. 263.

⁴ Чернышев В. И. Темные слова в русском языке // Академик Н. Я. Марру — 50. М., Л., 1935. С. 398.

⁵ Боцановский В. Один из вечных символов у Гоголя // Сборник ОЯС АН СССР. Статьи по славянской филологии и русской словесности. М., 1928. Т. 101. С. 104.

нанки, однако волокно было иным, и его предпочитали отбеливать и окрашивать, что ухудшало свойства ткани. Когда Д. В. Григорович в повести «Антон-Горемыка» упоминает серую нанку, а А. А. Фет в «Воспоминаниях» — «новую нанковую пару серо-синего цвета», то имеется в виду ткань, произведенная в Европе. Нанку применяли очень широко — от шитья различных видов одежды до использования в технических целях. Нанка как основа для шлифовальных шкур применялась и в XX веке, ею пользуются во влажных средах, в которых наждачная бумага не выдержала бы нагрузки. Нанка, особенно в XIX веке, считалась недорогой материей и обычно свидетельствовала о бедности или скудности средств владельца сшитой из нее одежды. Описанный Касьяном Касьяновым «чудодей» просто жаден и носит одежду из дешевых тканей.

НАНСУК (нансу): тонкая хлопчатобумажная отбеленная ткань полотняного переплетения, иногда с текстильным орнаментом в полоску или клетку. Термин из языка хинди, заимствованный через французский *nansouk*. В течение долгого времени Россия ввозила хлопчатобумажное сырье из Англии, получавшей его из своих индийских колоний. После Войны за независимость в Северной Америке (1775–1783) хлопок несколько десятилетий закупали в США; тогда же распространились хлопковые ткани с «американскими» названиями, как например, «луизиана» (по одному из штатов нового независимого государства). С присоединением к России среднеазиатских территорий русская текстильная промышленность была избавлена от ввоза сырья, что способствовало удешевлению многих сортов хлопчатобумажных тканей. Нансу в времена создания романа Л. Н. Толстого уже был тканью для белья людей среднего достатка, поэтому Долли чувствует некоторую неловкость в доме Анны, горничная которой, конечно же, поняла, что белье гостей более чем скромное, ничем не отличающееся от белья прислуги.

Дома было ясно, что на шесть кофточек нужно двадцать четыре аршина нансуку по 65 копеек, что составляло больше 15 рублей, кроме отделки и работы, и эти 15 рублей выгаданы. Но перед горничной ей было не то что стыдно, а неловко.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1873–1877

*На нем была кофейного цвета
объяринный шалфрок.
И. И. Лажечников
Последний Новик
1831–1833*

ОБЪЯРЬ: шелковая, переливчатая одноцветная ткань. Название известно с допетровского времени. Было вытеснено термином муар, который несколько напоминал объярь переливчатостью, но до начала XIX века объярь еще хорошо помнили и отличали от других типов шелковых тканей. Е. П. Янкова вспоминала: «...объярь или гро-муар...»¹. Однако объярь считалась тканью более высокого качества, чем различные сорта муара: Журнал «Московский телеграф» отмечал: «...слово объяринная совсем не то: объярь была некогда особенная материя шелковая»².

К ним подошел человек среднего роста... в шелковом полукафтани, сверх которого надета была простая однорядка из черного сукна.

М. Н. Загоскин
Брынский лес
1845

ОДНОРЯДКА: длинная просторная мужская или женская одежда с откидными рукавами, чаще без воротника. Название связано с определением «однорядный», что, по В. И. Далю, означает «сложенный, поставленный, сделанный в один ряд»³. Это стало основанием исследователям считать, что однорядка — одежда без подкладки, то есть сшитая в один ряд⁴. Одежда без подкладки позже называлась холодной (см.: **ХОЛОДНАЯ ОДЕЖДА**). Однорядку обычно иллюстрируют рисунками, приведенными в книге барона Августина Мейерберга, посетившего Россию в 1661–1662 годах⁵. Наблюдения австрийского дипломата позволяли дополнить сведения об однорядке тем, что она не имела воротника, застегивалась спереди и была односторонней. Однорядку можно было носить в рукава или просунуть руки сквозь «прореху» (разрез) под проймой.

Ветер развевал кудри Романа; широкие полы опашни трепетали на седле татарском, и кривая сабля гремела, ударяясь о стремена.

А. А. Бестужев-Марлинский
Роман и Ольга
1823

ОПАШЕНЬ: легкая, обычно шелковая мужская или женская одежда на подкладке свободного покроя с длинными, сужающимися к запястью рукавами. Название связано с манерой носить опашень внакидку — «на опашь». Опашень никогда не подпоясывали, так что его передние полы были значительно короче заднего полотнища. В письменных источниках упоминаются только шелковые опашни, следовательно, их носили только богатые люди. В этом кроется причина того, что опашень был быстро забыт (подобно терлику, охабню, летнику) после петровской реформы костюма дворянского сословия, предписывавшей ношение европейского платья. Наиболее частым украшением опашни служили пуговицы. А. Н. Толстой описал нарядный опашень в свадебном уборе царской невесты: «Поверх летника — широкий опашень клеювненного сукна со ста двадцатью финифтяными пуговицами; еще поверх — подоложку, сребротканную, на легком меху, мантию, тяжело шитую жемчугом» (Петр Первый. 1929–1945). Однако уже в XIX веке в произведениях писателей, обращавшихся к истории допетровской Руси, не следует искать научной достоверности в изображении костюма — упоминание об одежде становится художественной деталью, обозначающей время действия, а часто приводимый перечень одеяний отнюдь не исчерпывал всего разнообразия старинного русского костюма. Несмотря на то что во второй половине XIX века были осуществлены исследования по истории русского быта XVI–XVII веков (И. Е. Забелиным, Н. И. Костомаровым и др.), функции многих видов одежды уже не восстанавливались. Неудивительно, что в романе А. Н. Толстого описание опашни вызывает сомнения даже не числом пуговиц (хотя на опашнях их бывало до тридцати), не тканью, а порядком, в котором были надеты одна поверх другой перечисленные одежды.

¹ Рассказы бабушки. С. 108.

² Московский телеграф. 1845. № 10. С. 179.

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 654.

⁴ Рабинович М. Г. Одежда русских XII–XVII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 76.

⁵ Мейерберг А. Виды и бытовые картины России XVII в. / Сост. Ф. Азевул, А. М. Ловягин. Т. 1–2. СПб., 1903.

ПАЛЬТО: верхняя мужская, женская или детская одежда, обычно более длинная, чем иные типы костюма, предназначенные только для улицы. Название от французского *paletot*, восходящего к латинскому *palla* — палла, верхнее платье. По версии А. До-за, французское *paletot* заимствовано из средневекового английского *paltoke* — куртка, жакет¹. В русском быту сам тип пальто появился в конце 1840-х годов, хотя название было известно раньше и применялось по отношению к просторному сюртуку или длинному пиджаку. У И. А. Гончарова, учившегося в начале 1830-х в Московском университете, читаем: «Сбросит с себя шинель или шубу (пальто тогда не было известно) и идет в зад» (Воспоминания, 1886). К середине XIX века пальто приобрело устойчивые признаки в конструкции (длина, сквозная застежка, рукава) и функциональное предназначение — одежда для улицы, в которой нельзя было оставаться в помещении. Сразу же появились пальто в русском стиле, о котором сообщил «Модный магазин»: «Пальто Петр Великий. Оно светло-коричне-

Крупняк, напротив, был роста небольшого, сутуловат, смугла, черноволос, и лето и зиму ходил в каком-то пальто-сакке, с отпущенными коленями из сукна бронзового цвета.

И. С. Тургенев
Два приятеля
1844–1853

вое суконное, с длиною несколько обтянуто талией... Это пальто напоминало костюмы Петровских времен и очень нравится в Париже»². В журнале приводится и рисунок этого пальто, действительно представлявшего собой длиннопольный кафтан с широкими отворотами на рукавах, следующий моде первой четверти XVIII века. Модели по русским образцам для взрослых и детей разрабатывал петербургский театральный художник А. И. Боде-Шарлемань, который изучал исторический костюм. Заметим, однако, что в Париже представление о русском костюме в середине XIX века мало отличалось от того, что в конце XVIII века увидел Н. М. Карамзин, присутствовавший на представлении мелодрамы «Петр Великий»: «Жаль только, что французы нарядили государя, Меншикова и Лефорта в польское платье, а преобразенных солдат и офицеров — в крестьянские зеленые кафтаны с желтыми кушаками. Зрители вокруг меня говорили, что русские и ныне точно так одеваются, а я, занимаясь драмою, не почел за нужное выводить их из заблуждения»³. Фасоном пальто существует множество, поскольку мода каждый раз предлагает новый вариант, и каждый из них имеет свое название. Среди мужских моделей пальто XIX века — дипломат, пальмерстон, реглан, честерфилд (в отличие от «дипломата» — однобортный), названия которых связаны с именами знаменитых политических деятелей (например, лорда Ф. Д. Честерфилда). В числе дамских пальто — «Лалла-Рук» и «Скобелев», образы которых навеяны русской культурой и историей. «Лалла-Рук» (название восходит к стихотворению В. А. Жуковского «Лалла Рук», 1821) украшалось восточными узорами, выложенными шнуром контрастного цвета. Белый или любой другой светлый фон с темным накладным орнаментом был необычайно декоративен, а расширяющийся силуэт и форма рукавов сразу напоминали о собирательном образе костюма Востока. «Скобелев» же ориентировался на русскую военную форму, отчего и был назван по фамилии генерала М. Д. Скобелева, героя Русско-турецкой войны 1877–1878. Покрой женского пальто, называвшегося в некоторых модных журналах «манто», можно увидеть на картине И. Н. Крамского «Неизвестная» (ГТГ). Список названий пальто XIX века может быть продолжен: помпадур, тальони, д'ор-сей, Ольстер, габардин и др. В XX веке широкое распространение получили две конструкции, известные в истории костюма как дафлкот и тренчкот. Пальто дафлкот (*dufflecoat*) получило свое название по ткани *duffle* — плотной одноцветной шерстяной материи. Дафлкот обычно всегда выше колен, имеет капюшон, встречную складку на спине, накладную кокетку, пуговицы в виде палочек. Заметим, что пуговицы-палочки давно известны в России — на такие «костыльки» застегивались старинные кафтаны. В 1920-е годы художница А. А. Экстер предложила модель мужского короткого пальто (правда, из парусины, а не из шерсти, что можно объяснить тогдашними бытовыми проблемами), которое было украшено двумя рядами деревянных пуговиц-палочек. Этот прием сохранился доныне в отделе дафлкота. Тренчкот (*trench-coat*), буквально — «окопное пальто», ориентирован на военную форму, поэтому у него воротник с пристегивающимися

лапками, шлица-разрез сзади, глубокие карманы, пояс, пристегивающийся теплая подкладка — одним словом, все, что создавало ощущение эстетичности и удобства у офицеров, находившихся во фронтовых условиях. В XIX веке женские пальто были и из узорчатых тканей. В XX веке иногда имеют место *одемы* яркие (красные, зеленые, синие и др.), но одноцветные модели. Появление синтетических нетканых тканей позволяет художникам широко пользоваться орнаментом в женских и детских пальто, но в мужских сохраняется представление о мужественности, которое было свойственно образцам XIX века.

ПАНТАЛОНЫ: длинные мужские штаны; женское белье из ткани или трикотажа различной длины и с разнообразной отделкой (кружево, вышивка). Название от французского *pantalon* — брюки, женское трико, восходящего к имени персонажа итальянской комедии дель арте Панталоне (Pantalone, Pantaleone), костюм которого включал широкие штаны. Мужские панталоны были введены в моду во Франции в конце XVIII века вскоре после Великой французской революции (1789–1794) так называемыми инкруйаблями (*incroyables*) — «невероятными». Отказавшись от привилегии дворянина носить короткие штаны — кюлоты, они заимствовали некоторые элементы костюма простонародья, продемонстрировав тем самым, что истинный аристократ умеет носить любую одежду во всех ситуациях с равным изяществом. Мода нашла своих подражателей во многих странах, в том числе в России, где длинные штаны и ранее являлись традиционным элементом

Левин же между тем в панталонах, но без жилета и фрака ходил взад и вперед по своему номеру, беспрестанно высматривая в дверь и оглаживая коридор.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1873–1877

русского мужского костюма. Но уже к 1803 году панталоны исчезли из гардероба щеголей: «Из молодых людей, только те, которые не умеют одеваться, употребляют еще панталоны»¹. Причина этого кроется, скорее всего, в чрезмерной идеологизации одежды в годы Великой французской революции: изменения в политической ситуации тут же сказывались на предпочтении той или иной детали костюма или стимулировали отказ от них. Любопытная зарисовка из парижской жизни тех лет появилась в «Вестнике Европы», издаваемом тогда Н. М. Карамзиным: «Имя гражданин почти не употребляется; даже и ремесленники, даже и рыбные торговки говорят всякому ордому человеку *Monsieur!* Только в Судах и на письмах остаются еще республиканские названия»². Лишь к концу 1810-х годов в моду вновь входят панталоны поверх сапог (до этого их заправляли в сапоги, а на балах носили кюлоты). Общественные пушкинские строки из романа «Евгений Онегин» (1833): «Но панталоны, фрак, жилет, / Всех этих слов на русском нет», свидетельствующие о том, что в начале 1820-х название еще не было привычным. Длинные штаны, заправленные в сапоги, сохранились, но носить панталоны навыпуск в Европе начали предлагать с 1819 года, когда в периодике стали появляться гравюры с изображением молодых щеголей в довольно коротких (не достигающих щиколотки) штанах преимущественно белого цвета. В России, где большая часть дворянства принадлежала к военному сословию, длина мужских штанов не являлась социальным знаком, как во Франции, большее значение имел цвет³. Действительно, белые штаны навыпуск ассоциировались с крестьянскими портами. «На большом лугу против моего цветного поясом и вышиты по подолу ярко-красной нитью»⁴. Существует несколько версий о времени появления длинных штанов поверх сапог, свидетельствующих о том, что в России мода на белые панталоны и вообще на штаны навыпуск пришла на несколько лет позже, чем в других европейских странах. Д. Н. Свербеев рассказывает о том, что его не впустили в дом к Марье Васильевне Ермоловой в белых панталонах в 1819 году, а хозяйка впоследствии высказалась: «Вы, мои голубчики, мышинные жеребчики». — «Как, бабушка, что такое!» — «Да так, батюшка, — все

¹ *Dictionnaire A. Dictionnaire etymologique de la langue française. P. 528.*

² Модный магазин. 1863. № 8. С. 102.

³ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1980. С. 337–338.

⁴ Московский Меркурий. 1803. Ч. II. С. 144.

² Вестник Европы. 1802. № 1. Ч. 1. С. 64.

³ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 155–157.

⁴ Письма сестер М. и К. Вильмот из России. С. 277.

вы модники»¹. Более точной кажется дата, названная В. П. Буриашевым в книге, изданной под псевдонимом Касьян Касьянов: «В 21-м и 22-м годах начали изредка появляться нынешние брюки сверх сапогов со штрипками и черные атласные галстуки с бриллиантовыми булавками. Это называлось американской модой»². Другой автор указывает на английского герцога А. У. Веллингтона, способствовавшего широкому признанию этой моды: «Существующего вида брюки сверх сапогов первый ввел в Петербурге герцог Веллингтон, генералиссимус союзных войск и русский фельдмаршал. Брюки носились со штрипками; называли их тогда «веллингтонами»³. Популярность герцога Веллингтона в России была очень велика, особенно после битвы при Ватерлоо (1815), и пример высокородного иностранца помог сломить бытовавшие предубеждения. Почти одновременно с названием «панталон» распространилось и другое — брюки, поэтому все изменения моды, правила ношения до 1890-х в равной степени относятся и к панталонам, и к брюкам. С момента своего появления панталоны были очень узки и первоначально довольно коротки, но если в 1819 году они еще не достигали щиколотки, то к концу 1820-х уже закрывали башмаки. В 1830-е годы в моду входят клетчатые панталоны, своеобразное отражение увлечений историческими романами В. Скотта (см.: ЭКОСЭЗ). И. И. Панаев приписывает распространение новой моды в России себе и, вероятно, он прав, ибо имел репутацию знаменитого петербургского щеголя: «Однажды я приехал в департамент в вицмундире и в пестрых клетчатых панталонах, которые только что показались в Петербурге. Я надел такие панталоны один из первых и хотел щегольнуть ими перед всем департаментом. Эффект, произведенный моими панталонами, был выше моего ожидания. Когда я проходил мимо ряда комнат в свое отделение, чиновники штатные и нештатные бросали свои занятия, улыбаясь, толкали друг друга и показывали на меня. Этого мало. Многие столоначальники и даже начальники отделения приходили в мое отделение посмотреть на меня; некоторые из них подходили ко мне и говорили: „Позвольте полюбопытствовать, что это на вас за панталоны?“ — и дотрагивались до них. А один из столоначальников — юморист — заметил: „Да они, кажется, из той самой материи, из которой кухарки делают себе



Неизвестный художник второй четверти XIX века
Портрет детей. 1830-е
Холст, масло. 102,5 × 138,3
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Свербеев Д. Н. Записки. Т. 1. С. 196.

² Касьянов К. Наши чудодет. Летопись чудачеств и эксцентричности всякого рода. С. 207.

³ Пыляев М. И. Старое житье. С. 104.

передники»¹. Эпизод из жизни писателя полностью вошел в повесть «Дочь чиновного человека» (1839): «„Чиновник, который недавно определился к нам-с, без жалованья-с, — изволили слышать? — из ученых, в университете обучался и собственный экипаж имеет..“ — „Знаю, знаю“. — „Так он вчерашнего дня приехал в департамент позже одиннадцати часов и, с позволения сказать, в клетчатых брюках, в таких вот, что простые женщины на передниках носят, пресимешные-с“». К середине XIX века клетчатые панталоны распространились очень широко, но в среде интеллигенции считались крайне вульгарными. К. С. Станиславский отмечал, что А. П. Чехов считал уместным играть роль Тригорина из «Чайки» в клетчатых штанах и дырявых башмаках, а не в элегантном костюме: «Прошел год и больше. Я снова играл роль Тригорина в „Чайке“ и вдруг во время одного из спектаклей меня осенило: „Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтобы человек был писателем, печатал трогательные повести, — и тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он не значительен как человек, и не красив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках“»². Предубеждение к клетчатым панталонам долго сохранялось в русском обществе, в них видели знак дурного вкуса, агрессивности, чужеродности. У М. А. Булгакова герою является во сне «маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку» (Белая гвардия. 1923–1924). После Октябрьской революции обстоятельства вынуждали людей забыть о прежних требованиях к своему внешнему виду, и в литературной среде снова явились клетчатые панталоны, которые прозвали «двухстопным яством». «В те дни одевались самым невероятным образом. Поэт Пяст, например, всю зиму носил канотье и светлые невзрачные брюки»³. В XX веке клетчатые штаны время от времени рекомендовались модными журналами как одежда для спорта и отдыха. В России во второй половине 1980-х они стали своеобразным символом некоторых молодежных групп. Женские панталоны XIX века обычно скрыты длинным платьем у девиц, достигших брачного возраста, а у девочек до 14 лет обычно видны из-под более короткой, чем у взрослых, юбки. В групповых портретах и жанровых композициях, особенно первой



Панталоны
Иллюстрация из модного журнала. 1810
Гравюра с подкраской акварелью



Панталоны
Иллюстрация из модного журнала. 1810
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. СПб., 1888. С. 36.

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 234.

³ Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 57.

половины XIX века, можно увидеть обшитые кружевами края панталон, свидетельствующие о том, что перед нами девочка-подросток. По мере того как название «панталоны» во второй половине XIX века стало вытесняться словом «брюки», под панталонами стали подразумевать только интимную часть туалета, говорить о которой не было принято. Соответственно изменились фасон, тип ткани и отделки, тонкий батист при этом со временем уступил место трикотажу.

ПАЛЬЕ: каркас из ивовых прутьев или китового уса для придания пышности женской юбке. Название от французского *panier* — корзина. Термин «палье» довольно редко встречается в русской художественной литературе, так как большее распространение получило название, заимствованное из немецкого языка — *фижмы*. В Россию первые образцы этой конструкции проникли через Германию или Голландию уже в 1700-е годы. Ко времени правления императрицы Елизаветы Петровны, отмеченного широким распространением влияния французской культуры и проникновением французских терминов, название «фижмы» уже укоренилось. Новое обращение к палье относится к 1850-м и 1870-м годам, когда в моду вошли очень широкие юбки на каркасах.

Она, разумеется, не принадлежала ни к одной из ярко очерченных в России политических партий и зонта носила «палье» и соблюдала довольно широкую фантазию «шпилье», но в вопросах высших мировоззренческих держала взглядов Беззубого узла, откуда происходила родом, и оттуда же вынесла запас русских истин.

Н. С. Лесков
Шерматур
1879

ПАПАХА: высокая меховая шапка, обычно с донцем из ткани. Название заимствовано через азербайджанский *пах*¹. Головной убор мехом наружу сначала усвоили казаки на рубеже XVIII–XIX веков, и папаха стала форменным зимним головным убором практически во всех казачьих войсках. Любопытно сравнить два описания папахи, которые можно найти в этнографических исследованиях. «По поводу шапок, сделанных целиком из меха, Дж. Лонгворт пишет: «Колпак является, возможно, единственным исключением из этого однообразия, и в зависимости от материала, из которого он может быть сделан — из каракуля, бараньего или козьего меха, мелко или крупно завитого, плотного и густого, длинного и косматого, — придает специфически индивидуальные черты, будь то мягкость, жесткость или хладнокровие, и, как я часто замечал, может быть принят за показатель, раскрывающий нам преобладающие черты вкуса, если не склонностей, носящего этот головной убор»². У С. В. Максимова читаем: «Однако по тому, как надеваются на головы шляпы, можно приблизительно судить о национальном характере и племенных свойствах. Особенно это можно сказать о шапках: смелые в наездах и лихие в боях казаки носят свои шапки совсем сдвинутыми на ухо и укрепленными под подбородком на ремешке. Так водилось и в летучих отрядах польских улан, и кавказские горцы, не знавшие сна и покоя в набеге, задевают свои шапки не только молодежато набекрень, но и заваливают их самым внушительным образом на затылок»³. Читателям очевидно, что за именованиями «колпак» или «шапка» скрывается папах — дело в том, что это наименование получило широкое распространение довольно поздно и впервые зафиксировано в русском языке в третьем издании словаря В. И. Даля, вышедшем много лет спустя после его смерти, в 1903–1909, под редакцией И. А. Бодуэна-де-Куртене. Папахи казаков различных войск отличались по форме (самой большой считалась так называемая маньчжурская папах), цвету меха и донца. Вот как описана папах гвардейских казаков, которая отличалась особой формой донца: «Гвардейские казаки при парадной форме носили черные мерлушковые папахи-кивера с андреевской звездой вместо кокарды и белым султаном с левой стороны. Под звездой висело

Каждая папах — в две головы высотой, и наверху папах — малиновые донца в серебряных кантах крестиком.

К. А. Федин
Братия
1927–1928

плетеное из белого шнура украшение, оканчивающееся двумя длинными шнурками с плетением и кистями на концах, свисающими с правой стороны, ниже логина. Донце папахи-кивера имело допасть — клиновидное окончание донца, свисающее с правой стороны до низа папахи-кивера»⁴. Донце папах других частей свисало из четырех клиньев сшитым крестообразно галуном. В XIX веке папах становится модным женским головным убором; в первой половине века — из низко стриженной овчины, каракульчи, во второй — из длинноворсовых мехов, в большей степени поражающих папахам Кубанского и Терского казачьих войск, чем можно объяснить название «кубанка», принятое для таких шапок.

«ПАРИЖСКОЙ ГРЯЗИ» (цвет): грязно-коричневый цвет. Название — калька с французского *boue de Paris*. Впервые в России о цвете «парижской грязи» могли узнать из вышедшей в Париже в 1780 году работы Л. С. Мерсье «Картины Парижа», которая пользовалась у читающей публики большим успехом: «С тех пор цвет парижской грязи и гусиного помета взяли верх»⁵. Этот цвет, модный около двух десятилетий, заслуживает особого внимания не своим экстравагантным названием, а тем, что неоднократно упоминается в литературной полемике начала XIX века, известной как спор о «старом и новом слоге», начавшийся после публикации А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге русского языка»⁶. Пишущая и, в известной мере, читающая публика разделилась на «арханстов» (сторонников Шишкова) и «карамзинистов» (последователей Н. М. Карамзина). «Итак, писатели-карамзинисты начинают демонстративно использовать навязанные им „арханстами“ образы, связанные со сферой моды. Чем это объяснить? Активность обращения участников полемики к „модной“ тематике станет более понятна, если учесть, что мода в культурном быту начала XIX века играла совершенно

Андрей: 30 аршин сукна цвету раздавленной блохи и парижской грязи по 15 рублей аршин. Пустой. Так дорого! ... Ядов: Раздавленной блохи! ... Андрей: II парижской грязи, судорог! какой цвет! одно его название обещает знатность. Парижская грязь, парижская грязь!

Злоумный
1791

особую роль ... Следование моде делалось небезопасным и превращалось в одну из форм оппозиции деспотическому режиму»⁴. Французская мода и все с ней связанное (не только форма, но и названия) воспринимались как угроза революционных взрывов, могущих потрясти устои общества, так как следом за нарядами в Россию могли проникнуть и идеи, давшие повод для принципиальных изменений в костюме, последовавших за Великой французской революцией. Среди участников полемики был и издатель журнала «Московский Меркурий» П. И. Макаров — сторонник «карамзинистов», объявивший отдел мод «точкою зрения своего журнала»⁵. Заметим, что названий вроде цвета «парижской грязи» или цвет «гусиного помета» в отделе моды журналов того времени не встречается, но многие из них можно найти в полемических статьях. В ответ на критику своих воззрений, которая раздалась со страниц «Московского Меркурия», Шишков писал: «Французы выкрасят сукна и дадут цветам их названия: мердуга, бу-де-пари и проч... Как! и все это должно потрясти язык наш?»⁶. Тесная внутренняя связь между названием костюма и культурными проблемами эпохи ярче всего проявилась в 1800-е годы, хотя она существует во все времена. Что же касается упомянутого «гусиного помета», или «мердуга», существовавшего как в дословном переводе, так и во французской форме — *merde d'oie*, то он представляет собой желто-зеленый цвет с коричневым оттенком, толкование которого встречается в коммерческих изданиях конца XVIII века⁷.

¹ Ривин Я. И. Время и вещи. С. 246.

⁴ Проскурин О. А. Об одной особенности полемики о «старом и новом слоге» // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 25–26.

² Мерсье Л. С. Картины Парижа. Т. 1. М.: Л., 1935. С. 388.

⁵ См.: Там же. С. 28.

³ Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге русского языка. СПб., 1803.

⁷ Словарь коммерческий, содержащий: Понимание о товарах всех стран и названиях вещей главных и новейших, относящихся до Коммерции // Переведен с французского языка Василием Левшиним. Ч. 2. М., 1787–1792.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 200.

² Студенская Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. М., 1989. С. 36–37.

³ Максимов В. По Сеньке шапка // По русской земле. М., 1989. С. 184.

⁶ Шишков А. С. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждением о старом и новом слоге. СПб., 1804. С. 114–115.

ПАРИК: накладная конструкция из натуральных волос либо материалов, их имитирующих (шерсть животных, морская трава, волокна кукурузы, синтетические материалы и др.), нашитая на матерчатую или синтетическую сетчатую основу. Название от

Откололи с нее чепец, укра-
шенный розами; сняли напуд-
ренный парик с ее седой
и плотно остриженной голо-
вы. Булатки дождем сыпались
около нее.

А. С. Пушкин
Пиковая дама
1833

французского *perruque*, восходящего к итальянскому *perruca* — приче-ска. В истории мировой культуры известен со времен Древнего Египта, в Европе получил распространение в XVII веке. Согласно легенде, француз-ский король Людовик IX Святой лишился волос во время крестового похода 1248 года, и его мать, собрав по пряди волосы у придворных, сшила для него парик — первый в Европе. На протяжении всего XVIII века существо-вал как принадлежность мужского туалета. В это время только пожилые женщины носили парики, используя для них и свои собственные волосы, будучи не в состоянии соорудить модные каркасные прически. После Вели-кой французской революции 1789–1794 прически-парики вышли из моды и вновь появились лишь в XX веке, причем уже как принадлежность женского туа-лета. Впервые это произошло в 1910-е годы, когда под влиянием русской сценогра-фии в моду вошли синие, золотые и серебряные парики. В 1960-е появились парики из синтетических материалов на тонкой сетке, позволявшей находиться в парике целый день, не причиняя неудобств шеголихе, желающей ежедневно изменять не только форму прически, но и цвет волос, не обращаясь к парикмахеру. В кон-це XX века парики используются преимущественно для скрытия недостатков внеш-ности.

В России парик вошел в моду после 1700, с обнародованием указов Петра I о костю-ме. Все мужчины, ставшие носить европейское платье, надели парики, известные под названием «алонжевые» (название от французского *allongment* — удлинение), так как пышные локоны такого парика почти достигали талии. Но уже после 1715 го-да парики уменьшаются, и к 1730-м «алонжевый» парик носили только пожилые мужчины. Между 1715 и 1723 парик-прическа обзавелся «хвостом», который внача-ле связывали муаровой или бархатной черной лентой, а затем стали укладывать во-лосы в мешочек, получивший название «кошелек». Боковые пряди волос укладыва-лись пышной волной или тугими горизонтальными локонами. Некоторые молодые люди могли обходиться своими собственными волосами, только сильно напудрен-ными, так что в портретной живописи они производят впечатление парика. Около 1730 года волосы надо лбом стали приподнимать, придавая силуэту яйцеобразную форму. Иногда искусственными были только коса или изображающий ее футляр. Среди наиболее популярных причесок того времени были «крылья голубя» — две пышные пряди по бокам лица, или «кё» — с плотно прижатыми к лицу тугими бу-клями. Размеры мужских париков-причесок и сами прически продолжали постепен-но уменьшаться. Форма парика и его размеры служили знаком сословной принад-лежности. Очень пышные парики носили только высшие сановники. Особая форма париков существовала у судебных чиновников, ученых, военных и др. Заимствовав из Англии и Франции парик и в качестве сословного знака, Россия тем не менее не копировала слепо иноземные обычаи. Например, в России не появился парик абба-ты, и русское духовенство осталось верным допетровской традиции. После 1789 па-рики исчезли из обихода и остались лишь как средство скрыть следы возрастных из-менений или дефектов внешности, для чего их старались сделать неотличимыми от натуральных волос. Женщины, также переодетившиеся в начале XVIII века в европей-ское платье, изменили и свои прически, для изготовления которых не всегда хватало собственных волос, и их дополняли шиньонами, искусственными локонами, многоярусными украшениями — кружевами, цветами и др. В первой четверти XVIII века основной прической была несколько упрощенная конструкция, а потому названная «фонтаж-коммод» (то есть — удобная), ее происхождение связано с тем, что в 1680-е фаворитка короля Людовика XIV мадемуазель де Фонтаж вышла из затруднительного положения при помощи своей подвязки, так как во время прогул-ки верхом она зацепилась за ветку и разрушила свою прическу. После 1725 женские прически стали уменьшаться и так же, как мужские, позволяли обходиться без фальшивых локонов, к 1730-м надо лбом их стали приподнимать. Если в начале XVIII века еще встречались довольно темные парики и прически, то к 1730-м

окончательно восторжествовал белый цвет, которого добивались при помощи пудры. Парикмахеры тогда называли «мерлан», буквально — рыба, обваленная в муке¹. В бытовой культуре того времени чувствовалось стремление уподобить и мужскую, и женскую фигуры, и лицо изящным фарфоровым статуэткам. Пока-заться посторонним без пудры и румян рассматривалось как неуважение. Толстый слой бытового грима, пудренный парик или волосы и мушки, подчеркивающие безиз-рук и лица, особенно при свете свечей, делали возраст людей трудно определен-ным. Молоденькие девицы казались старше, а пожилые могли прятать следы увяда-ния под краской и париком. Уже в 1760-е годы прически вновь стали увеличиваться. Наиболее популярными были «Мария Манчини» с двумя тугими локонами, спадаю-щими на грудь, и «полонез», украшенная драгоценностями и перьями (польское на-звание связано с именем Марии Лешинской, введшей ее в моду). Уже в 1775 при-дворный парикмахер французской королевы Леонар придумал специальный механизм, позволявший «складывать» прическу, когда дама садилась в карету. Вы-сота причесок того времени была очень велика. В Европе сооружался специальный каркас из железных или деревянных прутьев, который маскировался своими и фальшивыми локонами, кружевами, чучелами птиц, живыми и фарфоровыми цве-тами, перьями и др. В прически умудрялись вставлять даже макеты парусников — прически «фрегат», или «кораблик». В России в целом прически были меньшего объема, чем в других европейских странах в те же годы, хотя их рекламировали в журналах мод, появившихся и в России. В качестве каркаса часто служили, особен-но в провинции, войлочные головные уборы. Чтобы прическа, которую делали ино-гда несколько часов, не разрушалась, волосы густо мазали бараньим жиром, пома-дами, удерживавшими пудру. Ее иногда не разбирали по несколько недель. Чтобы не смять прическу во время сна, спали на специальных валиках, подложенных под шею. Русские шеголихи, впрочем как и их другие европейские современницы, даже не подозревали, что поступают так же, как и японские красавицы (женские японские прически XVII–XIX веков были столь трудоемки, что их подолгу сохраняли, позво-ляя себе лежать только на деревянных или фарфоровых подголовниках). Светлые волосы были отличительной чертой аристократии, но не всегда пудра была только белой. «Пудру употребляли всевозможных цветов: серенькую, белую, палевую. Ше-голиха надевала „пудер-мантиль“ и держала длинную маску со стеклышками из слю-ды против глаз, парикмахер пудрил дульцем. Богатые имели особые шкафы, внутри пустые, в которых пудрились: шеголиха влезала в него, затворяла дверцы, и пыль нежно опускалась на голову»². После 1789 и женщины отказались от фальшивых локонов и накладок, но носили довольно пышную прическу из пудренных волос, из-вестную под названием «принцесса Ламбаль». Позже и она уменьшилась, а един-ственным украшением волос стала шелковая лента. Прически такого типа запечатлел на своих портретах В. Л. Боровиковский. В начале XIX века впервые во-шла в моду короткая стрижка у женщин (в России ненадолго). После 1807 фальши-вые локоны стали прикреплять не только к волосам, но и к чепцам и шляпкам, сни-мая их вместе с головным убором. Парики первого десятилетия XX века были вызваны к жизни балетом «Шехерезада», оформленным Л. С. Бакстом. Синий парик танцевавшей в этом балете Иды Рубинштейн стал модным увлечением парижанок вместе с ярким, «восточным» гримом — откровенно нарисованными глазами, сму-глой пудрой и т. д. Форма париков XVIII века позволяет датировать произведения изобразительного искусства.

¹ См.: Мерсье Л. С. Картины Парижа. Т. 1. С. 249.

² Покляев М. И. Старый Петербург. С. 458.

ПАРЧА: ткань на шелковой основе с металлическими (обычно мишурными) утками, покрывающими всю поверхность (в так называемой гладкой парче) или служащими фоном для дополнительных шелковых уток, образующих узор. Название от татарского *paçca* — парча, узор; возможно, также от персидского *paçca* — клочок, обрезок¹; М. Фасмер приводит высказывания авторов, считающих, что «парча» восходит к старинному русскому слову «брачина», которое, в свою очередь, вошло в русский язык на основе тюркского заимствования². Первоначально парча ввозилась в Россию из Ирана и Турции, позже — из Италии и Франции, особенно широко использовалась для церковных и дворцовых нужд в допетровское время. Первые мануфактуры для производства шелковых тканей, в том числе и парчи, появились в России в 1717 году. Однако вот что писали в середине XIX века в связи с выпуском новых образцов парчи для предстоящей коронации Александра II: «Впрочем, если рассудить дело — удивительного тут нет ничего: эти материи, имеющие много сходного с нашими русскими парчами, неизвестны и не делаются за границей; парчи — произведения национальные русские, и по многим причинам только и могут существовать и выделяться в России. Лучшим доказательством тому, как они мало известны другим нациям — служит невообразимое удивление, которое они возбудили в американцах, посетивших „Русский магазин“. Парчи страшно понравились заатлантическим Янкам, вероятно не видевшим ничего в этом роде, и они разобрали множество лоскутков в виде образчиков»³.



Иван Аргунов
Портрет графини Варвары
Алексеевны Шереметевой. 1760
Холст, масло. 92 × 73
Московский музей-усадьба Останкино

С конца XVIII века в модном европейском костюме парча уже не находила применения. «Восточная» тема, появившаяся в моде XX века, была лишь эпизодом в истории костюма. Россия, во многом ориентированная на формы одежды других европейских стран, вместе с тем во всем, что было связано с национальным престижем, сохранила некоторые черты старинных представлений о внешнем выражении величия власти, сильно видоизменив и приспособив их к новому быту. Это касалось тех ситуаций, где требовалось продемонстрировать неизбежность российских государственных устоев. «Античная» мода, которая после 1794 года распространилась во всей Европе, тем не менее не сказалась на костюме, предназначенном для представления русских дипломатических миссий в других странах. «Вестник Европы» сообщал о приеме в Тюильри, устроенном Наполеоном I, на котором все европейские дамы были одеты по последней моде, а жены русских дипломатов — в тяжелых бархатных тканях и парче. Постоянным потребителем парчи оставалась церковь, а до середины XIX века и купечество. Производство парчи постоянно совершенствовалось. «Все материи будут изготовляться по заказанным нарочно рисункам на наших фабриках в Москве. Из них изготовлено вполне только два сорта (остальное в образчиках): первый, так называемая грань — чудо роскоши, блеска и великолепия; фон материи весь серебряный, а по нему золотые букеты, составленные из розанов; к этому прибавить нечего — читательницы поймут, какой эффект и какой блеск должна производить подобная ткань; они поймут также, какое назначение должна иметь эта массивная, исключительная ткань, если я скажу, что цена ее 25 рублей серебром за аршин, а на парадное платье со шлейфом пойдет более 40 аршин»¹. Существовал технический прием лансе, с помощью которого ткался узор парчи. При этом использовались особые утки, в результате чего на лицевой поверхности образовывались узоры, а на обратной — нити свободно провисали до следующего выхода на поверхность. Лучшая парча в Москве производилась на фабриках Алексеевых, Вишняковых и Шамшиных.

ПАРИЮРА (ПАРИЮР): драгоценное украшение или набор украшений, включавший от 2 до 15 предметов в зависимости от назначения (большая и малая парюра). Название от французского *parure* — убор, украшение. Парюрой называли не любой набор украшений, а только особо подобранный — либо по качеству и виду камней, либо по единству художественного решения. В мемуарной литературе парюра встречается в разных значениях — и как отдельное украшение, и как набор украшений. А. Ф. Тютчева так описывает наряд императрицы: «...диадему из рубиновых звезд с расходящимися бриллиантовыми лучами и такую же парюру на корсаж»². А. Г. Достоевская сообщает о парюре как наборе украшений в следующих обстоятельствах: «При каждой своей поездке в Эмс Федор Михайлович старался экономить, чтобы привезти мне подарок: то привез роскошный (резной) веер слоновой кости; в другой раз — великолепный бинокль голубой эмали, в третий — янтарную парюру (брошь, серьги, браслет)»³. Большая парюра, состоящая из диадемы, ожерелья, броши, серег, браслетов, колец, пуговиц, застёжек, шпильки и др., полагалась только для так называемого большого выхода в присутствии императорской фамилии. Дамы не могли позволить себе украшения более значительные, чем кто-либо из членов царской семьи. Заслуживает внимания рассказ княжны Мещерской о знаменитом голубом бриллианте в двадцать карат, принадлежавшем ее семье: «В царской ложе присутствует сама вдовствующая императрица (мать Николая II) Мария Федоровна. В ложе бенеуара № 13 (всегда нами абонируемой) сидят мои родители. В тот вечер моя мать не надела никаких драгоценностей кроме одного этого бриллианта на шею. В первый же антракт в ложу к родителям вошла ближайшая из фрейлин Марии Федоровны. Очень мягко, вполголоса, она попросила мою мать о любезности: снять с шеи бриллиант. В тот вечер, одеваясь в театр, императрица не надела бриллианта подобной величины. Послушавшая этикету, мать отстегнула цепочку и опустила мещерскую фамильную реликвию

Тому года полтора, после нестойчивой депеши, Борелиус в два месяца завершил парюру: берилловые серьги и брошь... В свете оплывавшей свечи, на лоскуте розового плюша, играли блеском изумительной красоты бериллы-серьги. В лагури бирюзы, охваченной золотым овалцем, вокруг бриллианта-солитера, сиявшего в эксцентре, мерцали ало-зелено-синие искры звезд.

И. С. Шмелев
Пути небесные
1936, 1944–1947

¹ Словарь современного русского литературного языка. Т. 9. С. 250.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 210.

³ Мода. 1856. № 16. С. 128.

¹ Мода. 1856. № 113. С. 106–107.

² Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания-дневник. М., 1928. С. 127.

³ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 323.

в сумочку. Родители тут же были вынуждены встать, покинуть ложе и уехать домой. Другой придворный этикет диктовал: декольтированная дама не могла появиться на вечер с обнаженной шеей без драгоценностей. Это считалось дурным тоном!¹ Правила ношения парюры в XVIII и XIX веках не совпадали полностью, потому что круг людей, носивших драгоценности, был различен. В XVIII веке он был только аристократическим, и проблемы противопоставления себя другим сословиям просто не существовало — кто был вне двора или не стремился ко двору, по-европейски не одевался и в «гонке тщеславия» не участвовал. В XIX веке положение изменилось: между столичной светской дамой и просто богатой женщиной существовала огромная разница, внешне выражавшаяся в знании мельчайших подробностей придворного этикета, связанных с умением носить украшения. В живописи, особенно на женских портретах первой половины XIX века, часто можно видеть большую парюру без обязательного для нее по этикету декольтированного платья для «большого выхода». Обычно это свидетельствует о провинциальном происхождении изображенной дамы, не отказавшей себе в удовольствии предстать во всем блеске богатства. «Не поражает ли вас, что знатнейшие дамы одеты попроще многих других, обвешанных шелком и стекларусом? Несмотря на богатство костюма, достаточно одного взгляда, чтобы узнать, действительно ли его обладательница знатна или только богата»². По правилам 1890-х годов, «хороший вкус предписывает по возможности иметь полные парюры, заключающие в себе: серьги, брошку, колье, медальон или крестик на шею, браслет, запонки, иногда даже гребенку для косы, кольца, цепочку для часов и ручку для зонтика. Пол-парюры составляют серьги, брошки и запонки»³.



Неизвестный художник.
Портрет купчихи Гончаровой. 1840-е
Холст, масло. 66 × 57
Государственный исторический музей,
Москва

«ПАУКА, ЗАМЫШЛЯЮЩЕГО ПРЕСТУПЛЕНИЕ» (ЦВЕТ): образное название темного оттенка серого цвета. Бытовало французское написание *araignée méditante un crime*, не нуждавшееся в переводе, так как имело хождение среди сословия, владевшего французским языком зачастую лучше, чем русским. Вошло в употребление во второй половине XVIII века — в период особого увлечения экзотическими названиями, пошедшего на убыль после 1789 года. В 1820-е мода вновь начала изощряться в изобретении названий для расцветок, орнаментов и тканей (см.: **«НАВАРИНСКОГО ДЫМУ С ПЛАМЕНЕМ»**

Датия Гвонтикева. Вы знаете —
этот цвет называется
araignée méditante un crime.
П. П. Гнедич
В старом Петербурге —
картины правых 20-х годов
XIX века
1991

¹ Менцера Е. Трудовое крещение // Новый мир. 1988. № 4. С. 206.

² Что мне в лицу. СПб., 1891. С. 126.

³ Жизнь в свете, дома и при дворе. СПб., 1890. С. 69.

ЦВЕТ): но цвет «Паука, замышляющего преступление», среди них не встречался, хотя различные оттенки серого цвета время от времени входили в моду. Появление термина в статье «Название материй в XVIII веке»¹ явилось уже неожиданностью для читателей, так же, как и цвет «потупленных глазок», «новоприбывших особ» и др. П. П. Гнедич употребил название цвета «В старом Петербурге», хотя оно не характерно для 1820-х, которым посвящена эта пьеса. Такое смещение реалий во времени — часто встречающийся прием в русской художественной литературе. Упомянутая пьеса Гнедича не получила известности, в отличие от другой — «Холопы», до сих пор идущей на сцене Малого театра в Москве.

ПАЧКА: деталь балетного костюма в виде короткой пышной многослойной юбки, на поясе соединенной с лифом. Происхождение названия остается неясным, английское и французское заимствования исключаются (во всем мире принято французское

tuft; первоначально так назывались коротенькие и очень широкие шапки на сборках цирковых артистов, бродячих танцоров и гимнастов, постепенно превратившиеся в коротенькую юбочку из газа). Взяв форму западноевропейского балетного костюма, русский театр не усвоил его названия. Можно предположить, что русское название юбка-пачка происходит от немецкого *Pack* — пакет, связка, так как балетная пачка представляет собой несколько оборот, соединенных, связанных общим поясом. Пачка появилась в 1839 году, получила распространение в конце 1860-х, но была допущена на сцену для публичных спектаклей в России в начале 1870-х. Изменение сценического костюма произвело настоящий переворот в балетном костюме, а также в технике и выразительных возможностях танца, сделав движения балерины более раскрепощенными и позволив зрителю улавливать их тончайшие нюансы. В конце XIX — начале XX века пачки шили из тонкой материи (муслин, тарлатан и др.), сложенной в несколько слоев таким образом, что каждый последующий слой был чуть длиннее предыдущего.

Балетный костюм оказал влияние на бытовую одежду еще в начале XIX века, до появления пачки «на балах появлялись уже много в коротких платьях; и даже иногда (чтоб как можно более подделаться под театральные костюмы) легкое сие одеяние разрезается на боку»². Театром тогда считались главным образом балет и опера, а не драма, и красавицы того времени в своих одеяниях выглядели не только как античные героини, но и как балетные танцовщицы. А в начале XX века в моду вновь вошли юбки с высоким разрезом на боку под влиянием балетных спектаклей, оформленных Л. С. Бакстом. В юбке такого покроя вернулась из Парижа А. А. Ахматова³. В современном костюме, начиная с середины 1970-х, также присутствуют реминисценции «балетной темы», одежда имеет длину классической балетной туники, допускается разрез на боку, что делает такое платье особенно похожим на балетный костюм. В 1990-е в бытовой костюм как особо нарядная одежда входит пачка из разнообразных тканей.

ПЕЛЕРИНА: в женской одежде безрукавная накидка, большой, всегда съемный, закрывающий плечи воротник; в мужской — воротник-накидка, пришитый у ворота под верхним маленьким воротничком. Название от французского *pèlerin* — странник, пилигрим. Крой восходит к форме верхней части монашеского одеяния. В России пелерина-накидка распространилась как женская одежда с XVIII века. Форма накидки диктовалась модой и довольно часто менялась. Чаше

Посреди площади горел газовый фонарь. Под ним стояли два агента полиции, заложив руки под пелерины.

А. Н. Толстой
Эмигранты
1931

¹ Северная пчела. 1841. № 196.

² Северный Меркурий. 1805. № 1.

³ Невадомская В. Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 152.

всего она — круглая, при которой края равномерно закрывают спину, руки и грудь. Такая накидка получила название «старушкина». Вот как ее появление объясняет модный хроникер: «На многих посетительницах были круглые пелеринки называемые старушкины (à la vieille), потому что их ввела в моду прелестная Г-жа Праздер¹. Выполняемая из различных материалов — меха, кружева, ткани или из их сочетаний, она являлась самостоятельной деталью женского костюма. Так, в середине XIX века наибольшим успехом пользовалась пелерина из горноста, крытого шедком, под названием «жизель», вошедшая в моду в 1841 году после постановки одноименного балета французского композитора А. Адана. «Жизель» долго оставалась в моде, постепенно удлиняясь и становясь своеобразным прообразом ротонды. Последнее упоминание о пелерине «жизель» можно найти в журнале «Модный магазин»². Пелерина-накидка являлась также и частью форменного костюма учениц различных учебных заведений; их цвет (белый, голубой, светло-зеленый и др.) определялся уставом. Длина пелерины в зависимости от моды менялась, становясь то короче, то длиннее, превращаясь из накидки в воротник и из воротника в накидку. В XX веке пелерина нередко — сочетание воротника и накидки; материалом для нее часто служило кружево, в том числе вологодское. Пелерина как часть мужского пальто или плаща получила распространение со второй половины XIX века (главным образом в виде форменной одежды некоторых родов европейских войск — длинной почти до колен). В XX веке известна в качестве детали пальто макферлейн (см.: КРЫЛАТКА, ШИНЕЛЬ).



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



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

¹ Московский телеграф.
1827. № 16. С. 134.

² Модный магазин.
1863. № 23. С. 278.

ПЕРВАНШ: светло-голубой цвет с розовато-сиреневой надшивкой. Название от французского *pervenche* — барвинка, травянистое растение с голубыми, реже фиолетовыми цветками. Особенно был популярен в 1910-е годы; позже название почти полностью

оказалось забытым, так как резко сузилась сфера применения французского языка в бытовой культуре. Одно из последних упоминаний о цвете перванш относится к 1913 году в связи с последним придворным балом, состоявшимся в Дворянском собрании в Москве по случаю 300-летия дома Романовых, когда требования к туалетам удостоившихся быть приглашенными были особенно

строги: «Мое бледно-розовое платье, украшенное гирляндой из пестиков роз, было перехвачено широким поясом цвета *pervenche*, такое сочетание было модным в 1913 году»¹.



Платье цвета перванш
Иллюстрация из модного журнала. Середина XIX века
Литография с подкраской акварелью

ПЕРКАЛЬ: хлопчатобумажная плотная тонкая ткань полотняного переплетения. Название от французского *percale*, из турецкого, персидского *pārgal*, проникшее в Европу через Индию. Как многие хлопчатобумажные ткани, перкаль перво-

начально производилась на Востоке, а с XVIII века — в странах Европы (Англии, Испании, Франции). В XIX веке в России существовало хорошо налаженное производство перкаля. Ткань использовалась преимущественно для пошива дорогого белья (перкаль ценилась выше коленкора), набивная и гладкокрашенная рекомендовалась для детской и женской одежды. В XX веке ввиду плотности и прочности перкаль нашла применение в изготовлении парашютов.

«Молва»
1832. № 45

Шляпки-капот из перкаля
Иллюстрация из модного журнала. 1812
Гравюра с подкраской акварелью



¹ Аксакова-Сиверс Т.А. Семейная
хроника. Кн. I. С. 195.

ПЕРЧАТКИ: предмет одежды, сшитый таким образом, чтобы полностью закрывать кисть руки — каждый палец в отдельности — до запястья и выше. Название собственно русское, происходит от древнерусского «рукавицы перчатые» — рукавицы со всеми пальцами (перстами). Перчатки изготавливались из самых разнообразных материалов. В Древней Руси, как и в остальных средневековых европейских странах, перчатки служили и украшением, и определенным социальным знаком, характеризовавшим представителей знати. Их шили из кожи и сукна с отделкой кружевом и вышивкой. В древнерусском costume знатных людей, сохранявшемся до начала петровской реформы одежды в начале XVIII века, перчатки служили предметом особого сеголовства; их шили из кожи, парчи и бархата и украшали вышивкой, драгоценными камнями, жемчугом по тыльной стороне и «запястью» — крагам. С изобретением вязальной машины в середине XVII века в Западной Европе широко распространились шелковые вязанные перчатки. Европейская мужская мода, укоренившаяся в России с начала XVIII века, требовала пышных манжет, почти полностью закрывавших кисть руки, поэтому перчатки как деталь ансамбля носили довольно редко. Женщины же в XVIII веке пользовались ими гораздо чаще. «Еще одно: в XVIII веке редко кто носил перчатки, и я до сих пор не могу к ним привыкнуть. И многие старики их терпеть не могут»¹ — писал Н. И. Греч. Эпохой перчаток в России, как и во всей Европе, следует считать XIX век, когда ни мужчины, ни женщины не обходились

без них в течение всего дня и когда сформировались строгие правила использования перчаток, зафиксированные в многочисленных наставлениях о «хорошем тоне» или «жизни в свете, дома и при дворе». В «Московском телеграфе» писали: «Некоторые из шеголих носят перчатки цвета Мальтийского померанца. Перчатки цвета небесной лазури все еще в моде». В том же номере журнала мужчинам советовали: «Носят



Перчатки
Московский телеграф, 1826
Гравюра с подкраской акварелью



Перчатки
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью

Пыльный бархатный сюртук его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, обличающее привычки порядочного человека; его запячканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев.

М. Ю. Лермонтов
Герой нашего времени
Максим Максимыч
1839–1840

¹ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М., 1990. С. 131.

перчатки под цвет фрака, и потому выдают перчатки синего и каштанового цветов»¹. Снимать перчатки во время бала было нельзя, и чтобы не оказаться в положении невоспитанного человека вот что советовали молодым людям: «Во время бала перчатки не снимайте, даже в том случае, если бы перчатки были мокрыми: в виду предусмотрительности, едучи на бал, не худо положить себе в карман запасную пару перчаток. За ужином и за картами перчатки нужно снимать»². Основным материалом для мужских перчаток в XIX веке служила кожа различной выделки — лайка, замша, шведская или датская кожа, позже фильдекос и фильдешере, а для женщин — еще и кружево. «Перчатки носили вязанные, из фильдекоса, в более теплое время — из лайки и замши. Среди богатых людей и в высшем кругу не принято было появляться на улице без перчаток. Особенно славилась английские перчатки фирмы Дерби из хорошей кожи, с большой прочной кнопкой. Женщины на балах и приемах надевали белые шелковые или лайковые перчатки, длинные, выше локтя. Мужчины — если они в форме — замшевые, в штатском — лайковые»³. Перчатки «дерби» были самыми дорогими в те годы и обозначены в прейскуранте магазина «Мюр и Мерилиз» за 1913 год по цене 3 рубля за пару, что вдвое дороже других кожаных перчаток, например «остенде», и втрое — обычных вязанных. Выбор женских перчаток был более разнообразным. В том же прейскуранте мы найдем «монахо», «монтекарло», «весна» или «париж», отличающиеся друг от друга лишь числом строчек и кнопок. В литературных произведениях встречаются упоминания о «шведских перчатках», сделанных из особым образом обработанной кожи. Лицевой стороной для таких перчаток служила оборотная сторона выделанных звериных шкур, и они по своему виду напоминали замшу. Черные перчатки полагались к траурному костюму, из желтой кожи — к охотничьему, белые надевали на бал. Нитяные перчатки носили лакеи и официанты. Заметим, что перчатки надевали только дома, так же как и шляпу, и делать это публично считалось неприличным, тем более что натянуть на руки лайку было непросто.



Неизвестный художник.
Портрет Деонтины Росси. 1830-е
Холст, масло. 109 × 85,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Московский телеграф. 1829. № 4. С. 558.

² Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. СПб., 1889. С. 251.

³ Засосов Д. А. Письма В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. С. 114.

ПЕСТРЯДЬ (пестрядина, пеструшка, пестрорядь): ткань из остатков пряжи различного рода (шерсть, лен, хлопок) и цвета, нередко в полоску. Название от «пестрый», относившегося в древности к ткани из пеньки. Пряжа, разнообразная по роду и цвету, придает пестряди характерную шероховатость. В литературных произведениях наиболее часто встречается упоминание о пестряди как домотканой материи из традиционного сырья. Однако существовала и фабричная пестрядь под названием «александрин». Как сообщает торговый справочник, александрин — «мануфактурное изделие, бумажная или льняная ткань в полоску, вырабатывается во Франции. В России вырабатывают такую же, но простую пестрорядь».¹ У пестряди нет характерных признаков (стандартной ширины, плотности, характерных сочетаний цветов), поэтому это

название применялось очень широко по отношению к любым тканям из разноцветных утка и основы, которые можно было произвести в домашних условиях.

ПЛЕД: очень большого размера, довольно плотный шерстяной платок с бахромой, чаще всего с клетчатым орнаментом; тканое, часто орнаментированное одеяло. Название от английского *plaid* — в том же значении или же ткань шотландка. Обращение к тканям, орнаментированным клеткой, характерно для России первой половины XIX века (см.: **ЭКОСЕЗ**), но увлечение собственно пледами приходится на вторую половину XIX века. «Масса студенчества, в особенности приезжего в столицу из провинции, ютилась по комнатам, нанимаемым у промышленящих сдачею таких комнат квартирных хозяек в местности Патриаршего пруда, Большой и Малой Бронной, Большого и Малого Козинских переулков между Спиридоновской и Тверской. Местность эта носила тогда название Латинского квартала в подражание парижскому кварталу, где сосредоточены высшие учебные заведения. Здесь часто можно было встретить студентов, в 70-х годах — в широкополых шляпах, с длинными волосами, с неизбежным пледом на плечах, восполнявшим недостаток тепла от носимого зимою осеннего пальто, и непременно с толстеной дубиною в руках, с половины 80-х и в 90-х годах — в форменных куртках или тужурках, в фуражках с синими околышками».² Образ молодого человека, описанный академиком Богословским, легко себе представить по картине Н.А. Ярошенко «Студент» (1881, ГТГ). В 1800 была введена обязательная студенческая форма для учащихся Московского университета. Она несколько раз менялась, но с 1861 по 1885 была вообще отменена. Вот и ходили по московскому Латинскому кварталу молодые люди в пледах и «революционных» шляпах (см.: **КАЛАБРЕЗА**). Толстые суковатые палки в руках молодых людей не новость на столичных улицах — еще в конце XVIII века шеголи не выходили без такой палки, называя ее *«droit de l'homme»* («права человека»)».³ Пледы носили и эмансипированные молодые женщины, не имевшие средств на подбитый мехом салоп или ротонду. Со временем плед распространился очень широко и не только как легкая и удобная накидка, но и как одеяло. Пожилые женщины первыми стали складывать плед наискось — учащаяся молодежь носила его сложенным прямо. В 1970-е годы плед-платок вновь вошел в моду, но не как подражание русскому студенчеству XIX века, а как модная деталь женского туалета в «дикиенсовском» стиле с характерным клетчатым орнаментом — так сказать, викторианская Англия. Плед-одеяло нередко лишается бахромы и украшается самыми разнообразными узорами — от авангардной геометрии до традиционного цветочного орнамента.

Шубы у него не было и носил он всегда плед.

А.П. Чехов
Рассказ неизвестного
человека
1893

ПЛЕРЕЗ: траурные белые, иногда черные на белом нашивки, количество и ширина которых определяются положением в обществе их обладателя; перо или перья на дамской шляпе, спускающиеся к плечу; брошь или иная застежка из драгоценных камней в форме пера, но значительно меньших размеров. Название восходит к французскому *pleuteuse* — плачущий. Несмотря на иронию памфлета, отрывок из которого приведен выше, действительно, по типу ткани — шелк или шерсть, батист или гласет, ее цвету — черный или фиолетовый, ширине плереза можно было узнать время смерти родственника или близкого человека, социальный статус обладателя траурных нашивок и т.д. Множество свидетельств тому находим в мемуарной литературе. О ширине плерезов вспоминает А.И. Герцен: «Эту почетную должность занимала здоровая, краснощекая вдова какого-то звенигородского чиновника, надменная своим «благородством» и асессорским чином покойника... Я помню, как она серьезно заботилась после смерти Александра I — какой ширины плерезы ей следует носить по рангу» (Былое и думы. 1852–1868). Право на ношение плерезов имели потомственные или личные дворяне. Это может служить поводом для расхождения дальнейшего развития сюжета незаконченной повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849): «В одно утро меня одели в чистое тонкое белье, надели на меня черное шерстяное платье с белыми плерезами, на которое я посмотрела с каким-то недоразумением, причесали мне голову и повели с верхних комнат вниз, в комнаты княгини». Платье с плерезами дает основания предполагать, что князь, приютивший девочку, был не только знаком с ее отцом, но и хорошо знал истинное происхождение ребенка. В богатых семьях в траур плерезы пришивались и к кафтанам, и к камзолам слуг, по крою восходившим к XVIII веку, что не позволяло ошибиться в определении их истинного общественного положения. Дети и подростки в городской среде носили, как правило, не полный траур, а полутраур — «сочетание белого и черного, полный траур для детей до 7 лет — белая одежда целиком»¹. Абсолютно белым должен был быть наряд дам и незамужних девиц, посещавших дворец во

Нельзя было сожалеть об умерших родственниках в силу устава Моды не иначе можно, как с помощью сукна черного цвета. Покрой траурного кафтана, число находящихся на нем пуговиц, суконная черная, или шелковая исподница и камзол, батист пришитой к обшлагам или иначе называемые плерезы, гарусные или шелковые черные чулки, и башмачные пряжки, покрытые черным лаком, составляли таинственные знаки, помощью коих ничего не спрашивая у печального человека, можно узнать обстоятельство и степень его печали, также давно ли умер родственник его и сколь близко доводился он ему родством.

Н.И. Страхов
Переписка моды
Письмо № 34 от траурного
кафтана к крепу, 7 день
месяца черного казимира
1791

Павел Федотов
Вдовушка. 1851
Холст, масло, 57,5 × 44,4
Ивановский областной художественный музей



¹ Хороший тон в обществе и семейной жизни. СПб., 1885. С. 194.

¹ Вильсон И. Справочный коммерческий словарь.

² Богословский М.М. Москва в 1870–1890-х годах. // Московская старина. С. 389.

³ См.: Пыляев М.И. Старый Петербург. С. 454.

время государственного траура, который был намного короче семейного: «Она [княгиня Екатерина Николаевна Мещерская] с большой заботливостью отнеслась к заказу моего платья для представления ко двору, вникая в мельчайшие подробности туалета, который вследствие наложенного в то время на двор траура должен был быть совершенно белым»¹. Плерезы — траурные перья — были либо белыми с черным кончиком, либо черными с белым кончиком, что отличало их от обычных модных украшений. В стихотворении «Незнакомка» А. А. Блока читаем: «И шляпа с траурными перьями», причем поэт мог иметь в виду не только форму перьев, но и их цвет. У В. В. Набокова шляпа с плерезом упоминается совсем в ином, сильно заниженном по отношению к стихам Блока контексте: «Заметив на Фридрихштрассе какую-то потаскуху, пожирающую глазами шляпу с пуночковым плерезом в окне модного магазина, он эту шляпу тут же ей купил — и долго не мог отделиться от потрясенной немки» (Другие берега. 1954).

ПЛИС: хлопчатобумажная или шерстяная ткань в бархатной технике, с довольно длинным (до 6 мм) ворсом. Название заимствовано через голландский *pluis*, немецкий *Plisch* или французский *peluche*, которые восходят к латинскому *pilus* — волос.

Державин сбросил на руки
швейцара шкель. На нем был
мундир и высокие теплые
плисовые сапоги.

Ю. Н. Тынянов
Ктоля
1925

В России распространился с XVIII века и довольно рано стал изготавливаться почти всех известных тогда сортов. Среди них — «бивер» (первыми появились на текстильных фабриках Манчестера — крупнейшего центра английского ткацкого производства), отличавшийся гораздо большей плотностью, чем другие сорта хлопчатобумажного бархата; мебельный плис с шерстяным ворсом (появился в XIX веке). Как правило, плис был одноцветным, самых разнообразных оттенков — от глубокого черного до красно-коричневого, серовато-желтого или серебристо-синеватого. Плис прижился во всех слоях российского общества. Дворянство и зажиточные люди использовали его как ткань для мягкой удобной обуви, домашней одежды или очень скромной мебели обивки. Купечество и богатое крестьянство шили из плиса нарядную одежду в традиционном вкусе — кафтаны, поддевки, штаны, картузы и т. д. В литературных произведениях плис обычно упоминается как ткань для мужской одежды. Это и «плисовая куртка» в пушкинской «Барышне-крестьянке» (1830), и «плисовые панталоны» в гончаровском «Обломове» (1859) др. Вместе с тем пластические свойства ткани не препятствовали ее использованию и в дамском туалете. Подтверждение этому можно найти, в частности, у Н. В. Гоголя в «Мертвых душах» (1842): «Одна очень любезная дама — которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как она сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге, вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги, — не вытерпела однако же и сделала несколько кругов в плисовых сапогах, для того именно, чтобы почтмейстерша не забрала в самом деле слишком много себе в голову». Несмотря на чрезвычайную популярность, плис, как и другие виды хлопчатобумажных бархатов (трип, Манчестер др.), считался менее престижной тканью, чем истинный бархат. В умении отличить плис от других видов бархата выделялось купечество, занимавшееся либо производством, либо продажей таких тканей.

ПОДДЕВКА: короткий кафтан, отрезной и присборенный по талии, с застежкой на крючках, иногда без рукавов, одевавшийся под верхний кафтан. Название, скорее всего, производное от слова «поддевать» и связано с тем, что поддевка обычно служила одеждой для более теплого времени года, так как не имела ватной или меховой подкладки, поэтому ее поддевали под другой кафтан. У Л. Н. Толстого читаем: «Левин надел большие сапоги и в первый раз не шубу, а суконную поддевку» (Анна Каренина. 1873–1877). В отличие от модного европейского платья, традиционные формы костюма в печати не обсуждались, и представление о них утрачивалось. Поэтому, например, так важные и интересные

Позвольте, почему вы в поддежке, если вы не писатель? Ах, вы швейцар!

В. М. Дорошевич
Татьянин день
1903

¹ Толстеева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания-дневник. С. 74.

замечания А. Н. Островского, прекрасно знавшего повседневный быт московского купечества, в частности манеру одеваться, и уделявшего большое внимание костюмам своих сценических персонажей. Вот что сообщает он в одном из своих писем: «Если ты называешь поддевкой кафтан со сборками сзади, который застегивается из одну сторону на крючок, то именно так должны быть одеты Восмибратов и Петри»¹. А письмо это начинается фразой: «Любезнейший друг Федор Алексеевич, я не знаю, что у вас в Петербурге называется поддевкой», отразившей существовавшие в XIX веке расхождения в понимании этого слова. Так, В. И. Даль рассматривал поддевку как «безрукавный кафтанчик, надеваемый под верхний кафтан»². В городе поддевку носили рабочие, мещане, лавочники, выходцы из крестьян, а в деревне также и помещики как наиболее удобную одежду, не стеснявшую движений на охоте, при объезде хозяйства и т. д. На рубеже XIX–XX веков поддевка вошла в моду в среде творческой интеллигенции — художников, писателей, журналистов. Однако в XIX веке первыми к поддевке и другим разновидностям русского кафтана обратились писатели-славянофилы. «С годами, и, кажется, в 1835 году, некоторые надели поддевки и отравили бороды: честь первого переодевания принадлежит, кажется, К. С. Аксакову, за ним переоделся А. С. Хомяков»³. Если сопоставить сведения о костюмах славянофилов, встречающиеся в воспоминаниях современников, то нельзя не заметить разночтения в описаниях. Например, кафтан, указанный у Сербеева как поддевка, у А. В. Никитенко назван «охабнем»⁴ или аряком. «Переодевание» горожан-интеллигентов в крестьянскую одежду вызвало неоднозначное отношение в писательской среде. Этим объясняется иронический характер вопроса, к которому обратился герой вышеупомянутого рассказа В. М. Дорошевича к швейцару.

ПОДЯЖКИ: две прорезиненные тесьмы или ленты с петлями или зажимами на концах, которые служат для поддержания брюк. Название собственно русское, производное от глагола «подтягивать». Вошли в русский быт в конце XVIII века, после изменений

«А, Иван Федорович!» — закричал толстый Григорий Григорьевич, ходивший по двору в куртке, но без галстука, жилета и подтяжек.

Н. В. Гоголь
Иван Федорович Шпонька
и его тетюшка
1832

в моде, вызванных Великой французской революцией 1789–1794. Сменившие кафтаны и камзолы фрак и жилеты оставляли живот открытым, требуя незаметного крепления штанов на талии, что и вызвало к жизни появление подтяжек. Чтобы они не скользили по плечам, подтяжки крепились на середине спины пряжкой, пуговицей или просто сшивались в одну. Обычно их декорировали вышивкой геометрическим или растительным орнаментом. Подтяжки считались деталью штатского туалета, военные же их не носили. Д. С. Лихачев отмечает: «В постановке МХАТа 30-х годов в „Анне Карениной“ Вронский при Анне идет в подтяжках, а русские дворяне их не носили — только ремешок.

З. Петровский
Портрет Василия Энгельгарта
с сочинением Платарха в руке. 1825
Холст, масло. 64,8 × 48,2
Государственный исторический музей,
Москва



¹ Письмо А. Н. Островского Ф. А. Бурану от 21 октября 1871. Москва // Островский А. Н. Полное собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1980. С. 367.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 171.

³ Сербеев Д. Н. Записки. Т. 1. С. 415.

⁴ Никитенко А. В. Записки и дневник. Т. 1. С. 312.

В Париже была такая мода, а в Петербурге это считалось неприличным»¹. Подтяжки долгое время считались интимной частью туалета, и их трудно увидеть в произведениях живописи. Мода второй половины XX века включила подтяжки в число модных аксессуаров, и в 1970-е годы узорчатые, нарочито широкие подтяжки можно было увидеть не только у молодых мужчин, но и у женщин. Причем их сочетали с юбками и брюками такого покрова, который, казалось бы, исключает подтяжки — например джинсами, имевшими одно время приспущенную талию. В XIX веке мужчины не могли обходиться без подтяжек, так как мода не предусматривала ношение поясных ремней (особенность военного костюма).



Александр Брюллов
Портрет Василия Алексеевича
Перовского. 1824
Бумага, акварель, лак. 29,7 × 19,4
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

«ПОМПАДУР»: платье, вошедшее в моду между 1750 и 1774 и, в отличие от покрова начала XVIII века, не имевшее сзади драпировок, начинающихся у шеи и падающих до самого пола вдоль спины; также — оттенок красного цвета, прическа, мешочек для

рукоделия, фартучек и др. Название по имени фаворитки французского короля Людовика XV маркизы Ж. А. Помпадур. Во время правления Людовика XV французская мода претерпела значительные изменения, причем индикатором многих нововведений была всемогущая маркиза Помпадур. невысокий рост которой определяла многие ее предпочтения — форму платья, высоту каблука и др. «При Людовике XV, когда забавы и амуры смешили славу, платья начали коротеть и суживаться, парики понижаться и наконец исчезать; их заменили чопорные тупей, головы осенены голубиными крылышками, ailes de pigeon»². Смена скульптурных монументальных форм более легким силуэтом, подвижными объемами заметно сказалась в женском костюме. Тяжелые драпировки, падающие сплошной массой до пола и получившие в XIX веке название «складки Ватто» (по имени французского живописца А. Ватто), сменились четким, хорошо расчлененным силуэтом платьев «помпадур». Можно даже попытаться ввести в научный обиход термин «платье Буше» (по имени французского живописца Ф. Буше), так как Буше запечатлел моду своего времени так же, как это сделала в начале XVIII века Ватто.

Потом на крыльцо княгиня
Марфа Петровна выйдет,
в помпадуре из парчи серебря-
ной с алмази розводами, воло-
сы кверху зачесаны и напу-
рены, а наперсу корабль,
а шею и грудь, и голова так
и горят у нею, у матушки, ка-
женьяжи самоцветными.

П. И. Мельник-Печерский
Старые годы
1857

¹ Деланж Д. С. Искусство преобразования // Искусство кино. 1986. № 9. С. 36.

² Буше Ф. Ф. Живопись. Т. 1. С. 176.

Платье «помпадур» пользовалось в России популярностью, хотя не во всем российские модницы подражали французским образцам.

Имя маркизы Помпадур осталось и в истории моды, и в истории бытовой культуры не только благодаря платью «помпадур», но и многим другим нововведениям. Цвет «помпадур» («В перечне оттенков красного по степени ослабления густоты и яркости тона краска помпадур располагается вслед за розовой»¹) оставался модным долго, и еще в начале 1830-х писали: «Редентог из гроденяля цвета Помпадур»². Среди разнообразных вещей под названием «помпадур» можно найти также: 1) мешочек для дамского рукоделия, послуживший прообразом ридикуля конца XVIII века; 2) прическа с убранными вверх волосами, которую создал для маркизы Помпадур ее личный парикмахер Даже — в 1900-е она вновь вошла в моду, правда, сохранив название, а не силуэт; 3) атлас, который «напоминает богатство прежних нарядов»³ (см.: **АТЛАС**); 4) пальто из легких узорчатых тканей, модное во второй половине XIX века; 5) нарядный фартучек, обшитый кружевами и расшитый шелком, который вошел в моду в первой половине XIX века и давал дамам возможность продемонстрировать свою домовитость (его надевали не только утром, но и принимая гостей в узком кругу). И все же платье «помпадур» было известно более других. Одновременно с его появлением начала меняться мебель того времени. Широкие пышные юбки потребовали стульев с широкими сиденьями. Появились канapé и шезлонги. Одно из кресел — «бержер» (переводится как «пастушка»), глубокое, с низкими подлокотниками без просвета, с мягкими подушками — получило название «помпадур».



Платье из атласа «помпадур»
Иллюстрация из модного журнала. 1833
Гравюра с подкраской акварелью

ПОПЛИН (попелин): ткань полотняного переплетения из шелковой основы и шерстяного или хлопчатобумажного утка, что способствует образованию

мелкого рубчика на обеих сторонах ткани. Название от французского *popeline*, восходящего к итальянскому *popelino* — папский. Иногда встречается название «попелин» — транслитерация, более точная передача французского слова. В России производится с XVIII века (в истории текстиля известен с XIV века). Самым дорогим сортом поплина был гродезин (*gros-desindes*). Он легко отличим от других поплинов, так как его шелковая основа состояла из чередующихся тонких и толстых нитей. В XIX веке дорогостоящий органзин (шелк) основы научились

«Ну, я, например, в прошлом
году купила нашей Матроне
Семеновне, не поплин, а вроде
этого», — сказала княгиня.

Л. Н. Толстой
Анна Каренина
1873–1877



Платье из поплина
Московский телеграф. 1830
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Журнал мануфактур
и торговли. 1825. № 8. С. 48.

² Московский телеграф.
1832. № 8.

³ Москва. 1832.
№ 103. С. 430.

заменять другим сырьем, и поплин утратил свою престижность. Поплин — одна из немногих старинных тканей, производство которых не прекратилось и в XX веке, но сфера его применения ограничилась мужскими сорочками и детской одеждой.

ПОЯС: полоса ткани, кожи, шнур и пр. различной длины и ширины, предназначенные для опоясывания одежды, скрепляющиеся узлом, пряжкой, пуговицей и др. Название собственно русское, образованное от «поюсати» — опоясывать, которое, в свою очередь, является производным от «юсало» — пояс¹. К глубокой древности восходят правила в русской бытовой культуре, связанные с ношением пояса; «Без пояса, как и без креста, нельзя было ходить — представление, сохранившееся в крестьянской среде еще до конца XIX — начала XX в.»². К поясу относились как к сакральному предмету, оберегу. Распоясать человека означало его обесчестить. Мужчины носили пояс несколько ниже талии, так как дородность считалась важным внешним достоинством. Для некото-

рых видов женской одежды, например сарафана, практической надобности в поясе не было, но в таком случае его надевали под сарафан на рубашку. По свидетельству этнографов, пояс носили даже дети, надевая его прямо на тело под рубашку³. Старинные тканые или вышитые пояса-обереги отличаются изысканностью узоров и цветовых сочетаний. Узорчатые пояса с преобладанием красного цвета играли важную роль в свадебном обряде не только в качестве даров невесты жениху, но и для обозначения свадебных чинов (дружки жениха, сватов и др.). Многослойные женские традиционные одежды не подчеркивали талию, никак ее не выявляли — монументальность форм, их статичность, отсутствие подвижных деталей воплощали сложившийся веками эстетический идеал. Пояс в таком случае не столько членил



Пояс
Иллюстрация из модного журнала, 1840-е
Гравюра с подкраской акварелью



Пояс
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью

¹ См.: Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. С. 360.

² Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1984. С. 45.

³ Лебедева Н.И. Одежда // Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. Труды Института этнографии им. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 57. М., 1960. С. 246.

фигуру, сколько служил чисто декоративным задачам, колористическому и орнаментальному решению костюма. В модном западноевропейском костюме, который начал распространяться с начала XVIII века, пояс долгое время не играл ни декоративной, ни композиционной роли, так как женщины и мужчины носили одежду такого покроя, что пояс не требовался (шурки, завязки для интимных частей туалета, которые тоже можно было назвать поясами, обычно скрывались от посторонних глаз). Первыми к поясу на рубеже XVIII–XIX веков обратились женщины, чаще всего использовавшие в этом качестве атласные ленты. Во время господства «античной» моды пояс подвязывался под грудью туники, скреплялся бантом или пряжкой-антиком с резными камнями в гладкой оправе. В 1800-х — первой половине 1810-х годов пояс-лента чаще всего был светлых тонов. В 1820-е линия талии в силуэте одежды постепенно стала спускаться на свое естественное место и пояса сделались более разнообразными по материалу и орнаментации, например «à la Leonide» — лента с поперечными, а не продольными полосами; на концах поясов бахромы¹ или другие пояса-ленты: «Лентами белой волшебницы (à la dame Blanche — это новая опера, которая в Париже в большой моде) — называются атласные ленты, у которых середины розовая или зеленая, а по краям несколько черных, белых, ярко-розовых и темно-зеленых полосок»². В год битвы при Наварине (1827) появились «греческие ленты», украшенные крестами. К началу 1830-х талия платьев располагалась на естественном месте, а порой даже несколько опускалась при помощи шпипа, поэтому потребность в поясе исчезла, но он остался в обиходе как возрастной признак. Пояс-лента с пышным бантом во второй половине XIX — начале XX века считался лучшим украшением бального и повседневного платья молодой незамужней женщины.



Неизвестный художник
Портрет Ивана Васильевича
Кусова. 1772
Холст, масло. 87 × 70
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

ПУГОВИЦА (пугвица): застежка разнообразной формы (от объемной, типа шарика — до плоской в виде кружка) с ушками или отверстиями для пришивания, выполняемая из всевозможных материалов; служит (при помощи прорезных или воздушных петель) для скрепления деталей одежды; как важный декоративный и композиционный элемент костюма может быть предметом искусства (орнаментальные или фигуративные композиции в техниках резьбы по кости, металлу и дереву, гравировки, скани, эмали, инкрустации самоцветами по металлу и т.д.). Название славянского происхождения. Точное время возникновения пуговиц установить трудно, но, несомненно, оно совпадает с появлением одежды, не драпирующейся или состоящей из простых геометрических форм, а более сложной конструкции, из-за которой удержать ее в нужном положении только поясом или застежкой-фибулой было уже невозможно. Пуговицы долгое время были произведением ювелирного искусства

Павел Афанасьевич чрезвычайно победил, торопливо снял шафрок, надел кафтан рыжего цвета со стразовыми большими пуговицами.

И.С. Турбина
Три портрета
1844–1853

¹ Московский телеграф. 1825. № 9. С. 156.

² Там же. 1826. № 5. С. 42.

и выполнялись из серебра, украшались эмалью, жемчугом, бирюзой и т.д. До начала XVIII века, в допетровскую эпоху, преобладали шарообразные пуговицы и так называемые кляпыши — пуговицы в виде удлиненных палочек из серебра с золочением, иногда оббитые шелками или проволокой из драгоценных металлов, иногда сделанные из кораллов («коральки»). После петровских реформ старинную форму сохранили до конца XX века так называемые церковные пуговицы, использующиеся в повседневном или литургическом облачении священнослужителей. Так, у Я.Н. Рышова читаем, что они были «маленькие, круглые, сделанные из филигранный (тонкой металлической, серебряной или позолоченной проволоки) и пришивались за ушко»¹. Появление европейского костюма в начале XVIII века повлекло за собой изменение формы пуговиц. В XVIII веке пуговицы были особенно важны для мужского костюма, их декоративная роль преобладала над функциональной. Украшавшие кафтан европейского типа пуговицы представляли собой изделия необычайной ценности — бриллиантовые розетки, пуговицы-часы, тончайшие миниатюры по фарфору и эмали: «...а пуговицы на кафтанах величиною с медный пятак — с разными изображениями и фигурами, рисованные по кости, по перламутру и даже эмалевые в золотой оправе, очень дорогие»². В первой половине XIX века были популярны пуговицы, заметно выделяющиеся на фоне фрачного сукна — светлые на темном фоне или темные на светлом. Появился обычай носить пуговицы на обшлагах — мелкие, обтянутые тканью или шелковыми нитями, на груди — крупные деревянные, костяные или металлические. В XIX веке пуговицы на рубашках могли быть сердоликовыми, золотыми, костяными, причем каждая следующая пуговица могла быть из другого материала (см.: **ЖИЛЕТ**). Во второй половине XIX века мужские пуговицы



Неизвестный художник
Портрет Ивана Тимофеевича
Паского. Конец 1770-х — начало 1780-х
Холст, масло. 71 × 55
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Владимир Боровиковский
Портрет Павла Степановича
Филиппова. 1790-е
Холст, масло. 66,5 × 51
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Рышов Я.Н. Время и вещи. С. 214.
² Рассказы бабушки. С. 261.

становились менее причудливыми и яркими (их декоративную и знаково-символическую роль взяли на себя запонки для рукавов и воротничков — от старинного русского слова «запона»). Во второй половине XIX века изменилась роль пуговиц в женской одежде, когда появился костюм в его современном виде — однородные юбка и жакет, надеваемый на блузку из другой ткани. Материалом пуговиц служило граненое стекло, стразы, серебряные золоченые ажурные чехлы на зеркальной подкладке, эмалевые цветы и др.; нередко встречались пуговицы из слоновой кости, перламутра или черепахового панциря с гравировкой. С 1920-х годов ювелирные пуговицы стали принадлежностью только очень нарядной одежды, а в повседневный быт вошли штампованные пуговицы из пластических масс. Более нарядными считались пуговицы, обтянутые тканью, из которой сшита блузка или платье; только в XX веке женские блузки и легкие летние платья стали застегиваться спереди — до того приличия требовали застегивать сзади. В XX веке используется весь опыт изготовления пуговиц для современной одежды — от уникальных образцов до массовой продукции, различные материалы и техники. При этом пуговица перестала быть единственным приспособлением, скрепляющим края одежды, появились молнии-«липушки».



Неизвестный художник
Портрет чиновника из ведомств
императрицы Марии Федоровны. 1816
Холст, масло. 67 × 60,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

ПУ-ДЕ-СУА: шелковая без блеска ткань, основа которой — тончайшая шелковая нить из органсина (тонко скрученной длиноволокнистой пряжи), а уток — толстая короткая шелковая нить (трам). Название от французского коммерческого термина

pou-de-soie (или *pout-de-soie*) — червячный шелк; основное значение слова *pou* — вошь, поэтому буквальный перевод вряд ли возможен. Источники отечественного шелка, который мог конкурировать по качеству с привозным, появились в России лишь в середине XIX века. В связи с этим тканью с органсином стоили довольно дорого, считались предметом роскоши и чаще всего были привозными. Упоминание пу-де-суа редко встречается в литературных произведениях XIX века именно ввиду его ограниченного распространения из-за высокой стоимости (в отличие от изделий буржуазного купечества, хорошо разбиравшегося в товаре, предлагаемом в своих магазинах: «Это платье я на ней видела еще в прошлом году, за обедней в Усекнонах: «Это платье уж теперь с оборками не носят» — «Да вы о каменье главы. Фасон старый, уж теперь с оборками не носят» — «Да вы о каменье говорите?» — «О сером пудеса...» — «Ах, это не то! То что я видела, это, наверное, гроденабль»¹).

В.А. Волыарский
Большая барыня
1852

¹ Коня А.Ф. Купеческая свадьба // Московская старина. С. 282.

ПУДРОМАНТ (пудромантель, пудрамонт, пудрамантель, пудремант, пудреман-
тель): накидка в виде очень широкой и длинной оборки, стягивающаяся вокруг шеи
на шнурке или ленте, предохраняющая одежду от пудры при совершении туалета.

*Бригадир прохаживается
по комнате в пудремантеле
и гусарских сапожках без
кисточек.*

И. И. Панаев
Барыня
1844

Название от немецкого *Puder-mantel*. Пудромант вошел в русский быт
в 1700-х годах, когда россияне вынуждены были усвоить с европейской мо-
дой и ношение пудренных париков. Название же столь необходимого пред-
мета щеголи и щеголихи усваивали с помощью парикмахеров (куафёров,
как их тогда называли) изустно, со всеми отклонениями от норм немецкого
или любого другого языка — национальная и сословная принадлежность
этих мастеров долгое время была темой для многочисленных шуток: «Па-
рижский парикмахер Пьер Мусатов из Лондона. Стрижка, брижка и завив-
ка»; «Парикмахер Мусью Жорес-Панкратов» — такие объявления были довольно

частым явлением не только в XVIII веке, но и в начале XX века¹. Перечисленные ва-
рианты произношения и написания пудроманта вряд ли исчерпывают все случаи ис-
пользования этого слова. Пудромант носили мужчины и женщины, так как без него
нельзя было уберечь одежды от большого количества разноцветной пудры или му-
ки, которыми обсыпали парики или собственные волосы перед появлением в обще-
стве. Бытовой грим XVIII века предполагал большое количество румян и пудры
у лиц обоего пола: «Не нарумянившись, куда-нибудь приехать, значило бы сделать
невежество»². Прическу пудрили уже после того, как надето платье для приема. Лю-
ди побогаче пудрили голову сидя в специальном шкафу, а другие ограничивались
пудромантом. Пока на волосах сохранялась пудра, пудромант оставался необходи-
мым, поэтому бригадир из вышеупомянутой повести И. И. Панаева и дома ходил
в пудроманте. Армейские чины перестали пудрить волосы только в правление Алек-
сандра I, который подал пример и штатским лицам ориентироваться на общеприня-
тую французскую моду, а не навязанные Павлом I прусские обычаи. Мужская при-
ческа «с кошельком», в который убрали косу парика или свои собственные волосы,
появилась именно потому, что пудра оставляла на спине кафтана жирные пятна.
Женщины имели возможность сохранять свою прическу при помощи объемного
чепца. Пудромант мог быть отделан дорогим кружевом или украшен вышивкой, но
так как его основная функция — защита одежды, то предпочитали плотные сорта
тканей — кисея, батист или газ для этих целей не годились. К началу XIX века про-
цесс причёсывания мужской головы уже не требовал пудроманта, поэтому он посте-
пенно исчез из обихода и сохранился лишь в женском гардеробе, причем как пред-
мет, не предназначенный для всеобщего обозрения: его можно было увидеть только
в необычайной ситуации, застав человека врасплох. У И. С. Тургенева читаем:
«...отец в халате, без галстука, тетка в пудраманте» (Часы. 1876). Постепенно было
забыто и само слово, хотя предметом, заменяющим пудромант, пользуются в парик-
махерских и ныне: у мужчин — это обычная простыня, у женщин — пеньюар, сшитый
из искусственных тканей или прорезиненных материалов.

ПЮСОВЫЙ (цвет): бурый, коричневый оттенок красного цвета. Название от французско-
го *puise* — блоха. Так называемая блошиная тема заимствована из европейского бы-
та, в котором она имеет довольно длинную историю. Еще в Средневековье краси-
вицы имели обычай держать в руках хоряка, горностая, ласку или куницу
(удерживались на золотой цепочке) в качестве живой приманки для назой-
ливых насекомых, притаившихся в складках пышных многослойных плать-
ев. С распространением в России европейской моды эта тема стала актуаль-
ной и здесь. Покрытие сложных причёсок салом, пудрой, помадой
и сохранение их в течение нескольких недель способствовало распростра-
нению блох. Страдания щеголих и щеголей были так велики, что возникла

*Шанки на гайдуках пюсового
бархату с золотыми шнурка-
ми и с белыми перьями.*

П. И. Мельников-Печерский
Старые годы
1857

потребность в блохоловках. М. И. Пыляев пишет: «Необходимыми в туалете дамы
были блошинные ловушки, которые модницами носились на ленте, на груди. Дела-
лись они из слоновой кости или серебра. Это были небольшие трубочки со множе-
ством дырочек снизу гладких и сверху открытых. Внутри их ввертывался ствол, из
намазаный медом или другою липкою жидкостью»¹. В другой своей работе он со-
общает, что ствол «блошной ловушки» мазали кровью². Трудно теперь опреде-
лить, каков был результат пользования драгоценными трубочками, но о блохах
много говорили и даже носили мушки в форме блох. Поэтому не случайно, что пю-
совый цвет — лишь один из ряда так называемых блошинных цветов. В него входили
также цвет «мечтательной блохи» (*puise reveuse*) — светлый пюсовый цвет, цвет
«блохи, упавшей в обморок» (*puise evanouie*) — темный пюсовый цвет и др.
Л. С. Мерсье в своей книге «Картины Парижа», появившейся в России в 1780 году,
отметил: «Теперь, когда я пишу, модным цветом в Париже считается цвет блошиной
спинки и блошиного брюшка»³.

¹ Иванова Е. П. Меткое московское слово. Быт
и речь старой Москвы. М., 1985. С. 175–176.

² Рассказы бабушки. С. 24.

¹ Пыляев М. И. Старый Петербург.
С. 460.

² Пыляев М. И. Старое
жизнь. С. 81.

³ Мерсье Л. С. Картины Парижа.
Т. I. С. 338.

РАВЕНДУК (РАВЕНТУХ): ткань полотняного переплетения из различных видов пряжи. Название от голландского *ravendoek* — тонкая парусина. Корабельные сорта равендука ткали из пеньки, они использовались для изготовления парусов, солдатских платков и плащей. Уже во второй половине XVIII века в Костромской

Равендук попадается то гнилой, то узловатый; в покупке кармина и ультрамарина его надуют продаючи; масло либо подмешано, либо с отстоем; полштры ломаются в руках, словно соборные сугари, а кисти лезут, как волосы большого после горячки.

Е. В. Колосникова
Хозяйка
1843

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

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

«Прикажи уж дочитать», «Дочитайвай», — сказала Пугачева. Секретарь продолжал: «Одевало ситцевое, другое тафтяное на хлопчатой бумаге четыре рубля. Шуба лисья, крытая алым ратином, 40 рублей».

А. С. Пушкин
Капитанская дочка
1836

Князь Ипполит торопливо надев свой редингот, который у него, по-новому, был длиннее пняток.

Л. Н. Толстой
Война и мир
1863—1869

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

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

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



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



Редингот
Иллюстрация из модного журнала. 1798
Гравюра с подражкой акварелью



Редингот
Иллюстрация из модного журнала. 1805
Гравюра с подражкой акварелью

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

М. В. Крестовская
Вопль
1900

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

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

² Дамский журнал. 1833. № 17. С. 220.

³ Молва. 1833. № 46. С. 382.

РИДИКУЛЬ:

дамская сумка небольшого размера, мягкой формы из ткани (шерсти, шелка, бархата и др.), распространенная в конце XVIII — начале XX века, а также довольно больших размеров из кожи (что делало ее устойчивее), вошедшая в употребление позднее. Название от французского *ridicule* — сетка. Французское *ridicule* — это видоизмененное *reticule* — сетка, от латинского *reticulus* — сеточка. Французское *ridicule* в значении «смешной» имеет другое происхождение — от латинского *ridiculus* — смешной. В начале XVIII века эти значения сблизились и название сумки «ридикюль» содержит в себе с тех пор некоторую иронию. Пробраз ридикюля — мешочек для рукоделия, который с середины XVIII века сделала модным и обязательным маркиза Помпадур. Необходимость ридикюль стал с распространением «античной» моды, около 1794 года. «Разрисовали экраны,

Старушка привстала
и поклонилась мне, не выходя
из суетовых рук тол-
стого заруконого ридикюля
в виде мешка.

И. С. Тургенев
Мой сосед Радиллов
1847

подушки для диванов, ширмы, мешки для платков и ридикюлей, которые стали употреблять после того, как вышли из моды карманы, потому что платья стали до того узки, что для карманов и места не было»¹. В начале 1830-х объем модного платья позволял иметь карманы, но от ридикюля не отказались. Как сообщает газета «Модва», «показались новые мешки или ридикюли, совершенно приличные ко времени года; их название *sack manchon* потому, что низ сих мешков из меху собольего, беличьего и проч., каким обшит редингот у дамы, а верх из атласа и бархата гладкого или вышитого»². Для балов предлагались совсем другие ридикюли: «Много появилось ридикюлей, богато вышитых серебром и золотом с большими кистями; сами они так малы, что едва может уложиться кошелечек и тонкий носовой платок»³. В 1831 году вошли в моду сумки, которые носили на шее: «Вместо ридикюлей, издавна употребляемых дамами, некоторые шеголихи начали носить прекрасные маленькие карманы, готической формы, которые висят на золотой цепи, надеваемой на шею»⁴. Однако хотя к 1840-м годам о ридикюле писать перестали, он не исчез из обихода. На рубеже XIX–XX веков появились ридикюли-кошельки, выполненные

из сетки серебряных, позолоченных или золотых колец с застежками из драгоценных камней, цепочками-ручками из тех же материалов, которые часто являлись произведениями ювелирного искусства. Мемуарная литература того времени отмечает: «Были ридикюли из панцирной металлической сетки, серебряные, позолоченные»⁵.

В 1930-е ридикюль вновь стал модной деталью костюма, но при этом он перестал быть мягким мешком из ткани — материалом для него стала служить разноцветная кожа (часто лакированная), замша в сочетании с посеребренными или золочеными застежками; объем его значительно увеличился.

В современном быту название «ридикюль» носит иронический характер, оттенок старомодности.

Ридикюль
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подражской акварелью



¹ Густавы
Бабушкин, С. 261.

² Модва, 1835.
№ 113, С. 605.

³ Там же, № 113.
С. 48.

⁴ Там же, 1831.
№ 99, С. 208.

⁵ Златов И. А., Писнов В. Н. Из жизни Петербурга
1800–1940-е годы. Златовский описатель. С. 113.

РОБРОН (РОБРОНД, РОБА):

женское платье с очень широкой юбкой колоколообразной формы. Название от французского *robe ronde*, буквально — круглое платье; но прежде было заимствовано французского *robe* — роба, в значении платье вообще.

Женская мода XVIII века не отличалась особым разнообразием силуэтов и объемов (во всяком случае, изменения были более плавными и медленными), и общий для всех покроя приобретал индивидуальность за счет отделки кружевом, лентами, оборками, цветками. «В старину гардероб богатой дамы состоял из четырех или пяти робронов, которым, по прочности их, износу не было», — сообщал «Литературный листок» в 1824 году¹. Роброны шли из бархата, штофа, атласа, лютрина, гродетур, одноцветных и узорчатых шелков, довольно плотных прочных тканей разнообразной расцветки. От них редко отказывались не только из-за высокой цены, но

На перегородке висел старый,
почти весь облупившийся пор-
трет напудренной женщины
в роброне и с черной ленточ-
кой на тонкой шее.

И. С. Тургенев
Затишье
1854

и из-за труднодоступности новых материй, предпочитая переделывать старые туалеты согласно новым требованиям моды. Даже знаменитая фраза, приписываемая Розе Бертен, «Новое — это хорошо забытое старое», родилась у знаменитой портнихи по случаю переделки старого платья королевы для очередного бала. К середине XVIII века женские юбки стали круглыми в плане, тогда-то название «роба» было вытеснено терминами «роброн» или «роб-ронд», которые не забылись и в первой трети века как воспоминание об ушедшем, как признак времени. В повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» читаем: «Не послать ли к повивальной бабushке за ее желтым роброном?» (1836). Меньше по объему, но круглые в плане платья носили название *молдаван*. Обычно они упоминаются в текстах, описывающих события рубежа XVIII–XIX веков, как одежда придворных дам. Возможно, это связано с тем, что «молдаван» приличествовал официальным церемониям в большей степени, чем «античная» мода того времени. 18 июля 1803 года в Сухопутном кадетском корпусе состоялась демонстрация запуска воздушного шара, на которой присутствовали императрица Елизавета Алексеевна и император Александр I. Свидетель тех событий так описывает платье царицы: «Прибыли император и императрица. Он — статный, красивый, светловолосый, похож на юношу, она — высокая, белокурая... На ней круглое платье из блестящего сиреневого шелка, по русскому обычаю ниспадающее до земли; голову императрицы покрывал обычный для высшего общества головной убор — шаль и кружевная вуаль»². Придворный этикет тяготел к более монументальным формам, поэтому в России всегда, даже в период торжества муслина и кисеи, одежда для официальных церемоний мало считалась с требованиями моды. Лишь к концу 1805 года одежда для малых выходов стала больше подниматься господствовавшему стилю.

РОТОНДА: длинная женская накидка без рукавов с прорезями для рук. Название от итальянского *rotonda*, восходящего к латинскому *rotundus* — круглый, пришедшего в русский язык через французский. Основанием для заимствования модой в 1870-е годы такого названия послужило увлечение садовыми павильонами-ротондами, появившимися в русской архитектуре в XVIII веке, круглая форма которых возникала в памяти, когда дама облачалась в такую накидку. Крой ротонды без подкройных деталей не имел принципиальных отличий от старинного клоаки или салопы, доказательством чему служит также публикация «Черная суконная тальма или ротонда»³. Время распространения ротонды (1870-е) подтверждают воспоминания жены Ф. М. Достоевского, относящиеся к 1877 году: «Когда за-
шел разговор о фасоне (ротонды только что начали входить в употребление), Федор Михайлович попросил показать новинку и тотчас запреставал против „неделой“ моды. Когда же приказчик, шутя, сообщил, что ротонду выдумал портной, желавший избавиться от жены, то мой муж объявил: „А я вовсе не хочу избавляться от своей жены, а потому сшейте-ка ей вещь по-старинному, салон с рукавами!“»⁴.

Она была одета в бархатную
ротонду с портничком черно-
го цвета.

М. Горький
В людях
1916

¹ Литературный листок.
1824. Ч. IV, С. 3.

² Письма сестер М. и К. Вильямов
из России. С. 217.

³ Модва, 1865. № 9. ⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания.
С. 328.

Ротонду носили зимой и летом: характер сезона определял выбор ткани и отделки. Зимняя ротонда описана в повести С. В. Ковалевской «Нигилист» (1892): «Маруся с видом язычок кошечки куталась в бархатную ротонду с огромным белым пуховым воротником, из-под которого выглядывал маленький, чуть-чуть покрасневший носик и пара темных плутоватых глаз». Летние ротонды по моде конца XIX века имели небольшой стоячий воротник, отделялись стеклярусом и тесьмой. В XX веке, несмотря на распространение различных видов безрукавной просторной одежды, ничего подобного ротонде не возникло, так как после 1910-х годов возвращаясь к длинным платьям XIX века не произошло.

РУКАВ: конструктивная часть одежды, закрывающая руку ниже плеча, длина зависит от модели. Название от русского «рука». История развития рукава в России и Западной Европе различна, что связано прежде всего с особенностями кроя и способом соединения рукава с основным объемом одежды. Особенности западноевропейской одежды наглядно демонстрируют костюмы, изображенные на картинах XV–XVI веков: узкий рукав прикреплен там к облегающему платью шнуровкой на плечах — этот прием, ставший своего рода украшением, помогал преодолеть недостаточную разработанность очертаний отдельных деталей, которые позволили бы крепко соединить верхнюю часть рукава и пройму так, чтобы одежда не мешала движению и стыкующийся шов был бы при этом прочным. Нужные очертания верхней части рукава и проймы были найдены лишь к началу XVII века. Когда в начале XVIII века Россия приняла западноевропейский тип одежды, эта довольно сложная инженерная задача в костюме уже была решена. В традиционной же русской одежде рукав либо выкраивался вместе с основным объемом из вдвое сложенного полотнища, и в таком случае плечевой шов отсутствовал, либо пройма спускалась ниже плечевого сустава, и тогда расширяющийся к плечу рукав (наподобие описанного в процитированном отрывке из романа И. А. Гончарова) не требовал особого расчета при соединении его с одеждой. Эти два кроя не исчерпывают все виды рукавов, которые были в традиционном русском костюме, например откидные и пр. Очень нарядные, богато украшенные рукава рубаш могли пришиваться к «стану» из более дешевой ткани, скрытой за сафраном или душгреей. С принятием западноевропейской моды в России ориентировались на те формы рукава, которые были распространены во всех странах

Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальца к плечу все шире и шире.

И. А. Гончаров
Обломов
1859



Рукава «слоновые уши»
Московский телеграф. 1829



Рукава «пагода»
Иллюстрация из модного журнала. Начало 1850-х
Литография с подражкой акварелью

Европы. Рукава женского платья в XVIII веке были довольно узкими, едва достигающими локтя (или даже короче) и заканчивались нарядной отделкой из кружев, оборок, лент. Верхняя женская одежда была либо безрукавной, либо с очень широкими рукавами, позволявшими не сминать нарядного кружева платья. Рукава мужских кафтанов были довольно широкими и заканчивались огромными отворотами, достигавшими локтя и удерживавшимися на рукаве пуговицами. Отвороты могли быть из той же ткани или из контрастного по цвету и фактуре материала. Со второй трети XVIII века размеры отворотов начали уменьшаться, к 1780-м годам вообще исчезли из моды. После 1789 года, когда мужчины начали носить фрак, рукава не только обузались, но и значительно удлинились, спускаясь иногда ниже запястья. Для того чтобы рука проходила через обшлаг рукава, он слегка расширился и снабжался небольшим разрезом. В целом же изменения мужских рукавов на протяжении XIX века касались в основном наличия или отсутствия сборок на плечах, оформления нижнего края рукава. И, прежде всего, цвета и величины пуговиц на обшлагах, а также наличия или отсутствия разреза на обшлаге. Наибольшие изменения происходили в формах женских рукавов. Особенно они разнообразны в 1820–1830-е. Вот что писали в периодической печати о модных новинках: «Мамелюжскими рукавами называют такие рукава, которые не только не обхватывают руки, но едва придерживаются сверху короткими верхними рукавчиками. Этот новый манер рукавов в моде для жаконетовых канзу и самых модных утренних negligé»¹. В 1829 появились еще более широкие рукава: «Огромность маленьких рукавчиков, называемых беретными, так велика, что если распустить рукавчик, то каждый будет в пол аршина и более»². Беретный рукав служил основным элементом модных новинок: «У многих платьев, сверх коротких рукавчиков по беретному, бывают еще блондовые рукавички, называемые слоновыми ушами, которые простираются до локтей»³. Необычайная пышность рукавов этого времени обусловлена использованием каркасов (как позднее в кринолине). Длинные, до запястья рукава в начале 1830-х имели особенную форму: «Рукава вшиваются складками очень близкими одна от другой; они перехвачены выше локтя, иногда два раза; в таком случае верхняя половина рукава гораздо бывает больше; от локтя же до кисти рукав идет в обтяжку»⁴. К середине XIX века в моду вошли рукава, получившие название *pagoda* (заимствовано из французского *pagode* с тем же значением), что продиктовано формой — расширяющейся книзу, так что из под верхнего рукава были видны нижние подрукавнички или рукавчики, которые шили из тонких тканей или кружев по несколько пар для одного платья, поскольку их полагалось часто менять. Совсем исчезли из моды такие рукава только к концу 1860-х: «Фасоны рукавов чрезвычайно



Сергей Судариков
Портрет неизвестной с дочерью. Конец 1840-х
Бумага, наклеенная на картон, акварель, белая, лак.
53,3 × 42,5
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Московский телеграф.
1828. № 14. С. 325.

² Там же. 1829.
№ 2. С. 292.

³ Там же. 1829.
№ 8. С. 508.

⁴ Молва. 1833.
№ 62. С. 247.

разнообразны и изменяются по капризу авторитетных модисток; но одно можно сказать — что широкие и прямые рукава (*pagode*) начинают выходить из моды¹. Им на смену пришли рукава лавальер (по имени фаворитки Людовика XIV Луизы де Лавальер) — слегка расширенные книзу, напоминающие форму рукавов, распространенных во Франции в XVII веке, во времена Лавальер. Это был «рукав из тюля иллюзион, пришитый к коротенькому рукавичку и отделанный шантिलли, блондой, кружевом. Это называется à La Vallière»². После 1863 года все типы рукавов, даже на вечерних платьях, сужались: «Широких рукавов более не носят: они должны быть длинными и внизу узкие: отвороты также больше не в употреблении»³. Узкими и длинными рукава оставались до появления в конце XIX века рукавов-буф. В XX веке в крое рукавов применяются почти все конструктивные особенности рукава как русского традиционного, так и национального костюма других народов (например, рукава-кимоно, хотя о японской национальной одежде в нем напоминает лишь название). Используются рукава-крылья, восходящие к эпохе Возрождения, рукав реглан, распространенный со второй половины XIX века, рукав-фонарик, характерный для нач. XIX века, и другие.

РУЛО: жгут из толстой ткани или валик, набитый ватой, волосом, который пришивался к низу дамских платьев для сохранения круглого очертания нижней части юбки. Название от французского *rouleau* — рулон, сверток. Способ сохранения формы дамского наряда за счет жесткой простежки или применения тяжелых материалов, а также пришивания руло по низу юбки был известен уже в XVI веке

Во время обеда у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопило его на пол церкви, так что частный пристав, нашедший тут же, дал приказание подвинуться народу подалее, то есть поближе к паперти, чтоб как-нибудь не измазлся туалет ее высокоблагородия.

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842

в связи с «испанской модой», распространившейся во многих странах — Англии, Италии, Франции и др. Затем эта традиция была забыта и возродилась лишь во второй половине 1830-х, когда с помощью многочисленных нижних юбок платье значительно расширилось. В 1840-е, с вошедшими в моду более плотными и тяжелыми тканями, размеры руло существенно увеличились. Они сохранились до 1850 года, когда ширина юбки могла достигать невероятных размеров уже не за счет тяжелого крахмального белья, а при помощи металлического каркаса. Однако чтобы удержать юбку «в повиновении», дамы вместо руло начали использовать мешочки с песком, вшивая их в край платья. Н. В. Гоголь несколько раз упомянул руло в своей поэме «Мертвые души»: «Одна из них нарочно прошла мимо его, чтобы дать ему это заметить, и даже задела блондинку довольно небрежно толстым руло своего платья, а шарфом, который порхал вокруг плеч ее, распорядилась так, что он махнул концом своим ее по самому лицу».

РЮШ: отделка дамских платьев, блузок, белья, шляп или чепцов в виде присборенной или гофрированной узкой полоски ткани или кружева, пришитой по центру. Название от французского *ruche* с тем же значением. В отличие от оборки, которую при большой ширине называли воляном, рюш вошел в обиход в России со второй половины XVIII века. Особенно любили такую отделку в XIX веке, размещая рюш гирляндами по юбке,

Мы с ним были на всех почти балах. Одна была такая разодетая, рюши на ней, и тюрюши, и черт знает чего не было... Я думаю себе только: черт возьми!

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842

Платье с рюшами
Иллюстрация из модного журнала. 1849
Литография с подражской акварелью



3 Модный магазин.
1863. № 4. С. 52.



Иван Аргунов
Портрет неизвестной в голубом платье. 1784
Холст, масло. 62 × 51
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

обшивая им края вырезов платьев, рукавов и головных уборов. В начале 1960-х рюш на время исчез из европейской моды, вновь стал популярным в 1930-е, 1950-е, 1970-е годы. Ритмичность появления рюша связана с постоянным возобновлением «женственного, романтичного» стиля после «космического», «спортивного» и др.

РЯСА: повседневная внеслужбная одежда священнослужителя, свободного покроя, с расширяющимися рукавами с большими отворотами. Название от греческого *rhason* — вретисе, презренная одежда, монашеское облачение. Рясю носили не подпоясанной. Ее шили на подкладке из шерсти, шелка и даже муара. Такой покроя рясю был принят на Московском соборе 1667 года. «Благословихомъ убо всякому освященному чину и монахамъ одяжение носити, якожи носитьъ вси освященного чина и монахи Восточная Церкви, обаче не принуждаемъ, но подражателъ ея благословляемъ... аще же кто станеть укорять носящихъ греческие одежды, таковой аще будетъ отъ освященного чина, да извержется!»¹. Рясю застегивалась на левой стороне груди при помощи пуговиц и потайных крючков. Пуговиц всего две — одна пришивалась на невысокий воротник-стойку, а вторая — на талии. Зимой носили рясю темных цветов, а летом — светлые. Цвет рясю масака протопопа Туберозова из вышеупомянутого романа позволителен в связи с его чином. Протопопы носили рясю различных оттенков лилового, фиолетового или иссиня-красного, монашествующие — всегда черного цвета. Подкладка рясю должна быть либо цвета рясю, либо в тон. Самой дорогой считалась рясю из муара, поэтому персонаж Н. С. Лескова мечтает о шелковой рясю. Под рясю надевали подрясник, близкий по покрою к рясю, но с узкими рукавами.

12-го мая. Франтовство одолело: взял в долг у предводительской экономки два шелковых платья предводительшины и послал их в город окрасить в масака цвет, как у губернского протоиерея, и сошьо себе ряску шелковую. Невозможно без этой аккуратности, потому что становлюсь повсюду вхож в дворянские дома, а унижать себя не мерен.

Н. С. Лесков
Собрание
1872

¹ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Стб. 1976.

¹ Мода для светских людей. 1856. № 9. С. 75.

² Модный магазин. 1863. № 3. С. 39.

САК: мужская или женская верхняя одежда, короткая и просторная, с рукавами и воротником; дорожная сумка из плотной ткани довольно большого размера. Название от французского *sac* — мешок, восходящего к латинскому *saccus* с тем же значением.

Она была некрасива и немалода, но с хорошо сохранившейся полной фигурой, просто и хорошо одетой в просторный светло-серый сак с шелковым штифом на воротнике и рукавах.

А. И. Куприн
Леночка
1910

Еще в XVIII веке существовало женское платье *sack-gown* — с широкой просторной спинкой, называемое иногда также «адриенн» (по имени французской актрисы Адриенны де Лекуврер, надевшей такое платье, чтобы скрыть на сцене свою беременность). Эта модель, распространенная в 1704–1736 годах, пользовалась большим успехом в Англии, нежели во Франции! Однако собственно сак в мужском гардеробе появился в конце 1840-х — начале 1850-х: «Мужчины носят длинные американские жакетки с мешком назади; спереди они застегнуты на одну только пуговицу и очень широки в груди»². С появлением пиджака мужской сак вышел из употребления, но оказался включенным в женский гардероб. Мешковатым его уже нельзя назвать — в конце XIX — начале XX века его спинка была расклешена книзу, образуя красивые складки, немного напоминающие платья первой трети XVIII века. Женский сак отделялся вышивкой и аппликациями.

САККОС: одеяние священнослужителей высокого ранга во время богослужения. Название от древнееврейского *saccus* — рубище, усвоенное через греческий язык.

В русской церкви саккос становится известным с начала XV века, когда киевский митрополит Фотий привез его с собою из Греции. Во время патриаршества саккос принадлежал патриархам и митрополитам и, как особая награда, некоторым архиепископам. С 1702 Петр Великий дает в награду саккос некоторым епископам, а с 1705 он становится общей одеждою всех епископов³. Саккос — символ смирения; при богослужении означает одеяние Спасителя. По значению равен фелони, по покрою отличается, представляя собой туникообразное одеяние (обычно не шитое по бокам) с короткими широкими рукавами и с вырезом для головы. В саккос шьются так называемые «звонцы», символизирующие благовестие слова Божия. Как символ смирения и покаяния саккос надевали и верховные светские правители. После 1917 года сопоставим по функции со стихарем, но короче и по-прежнему украшен «звонцами». Облечение, предназначенное для литургии, декорировалось очень тщательно, отделявалось кружевами, золотым шитьем, жемчугом. Лучшие ткани, поступавшие в Россию из Италии, Ирана, Турции, а позже Франции, с разнообразными орнаментальными мотивами в бархатной или парчовой технике, служили материалом для изготовления саккосов, фелоней, стихарей. Одним из лучших образцов такого облачения является саккос патриарха Никона из Государственных музеев Московского Кремля. Он выполнен из парчи с орнаментом, представляющим собой повторение фигуры Богоматери с цветущими стеблями между «лицевыми» изображениями. «Лицевыми» называли ткани с изображением человеческих фигур или святых. В XVI–XVII веках такие ткани ценились выше других образцов шелковых тканей и шли только на нужды царского двора или церкви. В богослужении одежды, предназначенные для совершения литургии, никогда не надевались, так как каждое из одеяний символизирует собой некоторые элементы христианского вероучения. Более того, повседневная одежда священнослужителей никогда не украшалась какими-либо изображениями святых, евангельских сюжетов и т. д. Тем более никто из мирян никогда бы не позволил себе носить подобным образом орнаментированную одежду. Потребность сказать это вызвана тем, что в современном моделировании появились на выставках и показах после 1985 года модели с довольно точными воспроизведениями икон в технике росписи или вышивки. В культуре каждого народа есть нечто запретное (как говорят фольклористы — табуированное), что нельзя использовать вне ситуации, для которой эта

Сестрица Аюта в полном от твоего Филаретова восхищении. «Представляю себе, говорит, как горит бы он был в саккосе!» Но я, с своей стороны, его не одобряю и думаю, что озлобление этого человека оттого происходит, что он не дворянин.

М. Е. Салтыков-Шедрин
Благонмеренные речи
Переписка
1873

вещь или тип декора предназначены. Утрата ощущения «запретного» в собственной культуре весьма грозный признак разрушения культурной традиции; одежду, выпущенную по «мотивам русской иконописи», нельзя считать образцом русского стиля, хотя такой прием сознательного отрицания предшествующей культуры является характерным для постмодернизма.

САЛОП: верхняя очень просторная, часто утепленная женская одежда с широкими рукавами или без них, скреплявшаяся лентами или шнурами. Название от французского *salope* — неряха, небрежная, неприятная женщина. Предполагается, что салоп был хорошо известен уже в конце XVIII века, хотя самое раннее упоминание его названия в литературе удалось обнаружить только в тексте 1806 года — ремарке из комедии И. А. Крылова «Модная лавка»: «Антрон подает салоп. Самбура надевает его и завязывает очень медленно». В русском языке возникло определение «салопница», производное от салоп, но обросло дополнительными смысловыми оттенками (старомодный, бедный) и стало знаком социального положения человека. В очерке «Салопница», написанном, по всей вероятности, Ф. В. Булгариным (он подписан инициалами Ф. Б. и опубликован в газете, издаваемой Булгариным), дана такая характеристика: «Женский пол сей аристократии разгуливает обыкновенно в старых, некогда черного цвета, от времени превратившегося в бурый цвет салопках... Эти попрошайки называются салопницами. Они получили прозвище свое от одежды. Этот бурый салоп, лишенный нищеты, есть изображение характера и жизни несчастной!» Уже в 1830-х годах салопы начали уходить из моды, во второй половине XIX века в журналах они не рекламировались и новых их фасонов не предлагалось, тем не менее они сохранялись в российском быту до конца XIX века. Форма салопы требовала больших затрат ткани и меха — верх шили из бархата, шелка, дорогого сукна, подкладку делали из меха куницы и соболя, тем не менее его продолжали носить в той среде, где богатство материала ценилось выше других качеств, прежде всего у купечества:

«...нет, не всё, ты мне еще салоп на соболях должен» (А. Н. Островский. Свои люди — сочтемся! 1850). С таким смысловым подтекстом этот предмет часто встречается в русской литературе XIX века: «Кроме тысячи рублей, мы еще три салопы даем» (А. П. Чехов. Брак по расчету. 1884). Тяжелые, монументальные формы салопы, диктующие степенную походку, подчеркивающие дородность и состоятельность, соответствовали давнему сложившемуся эстетическому идеалу, представлению о красивой женщине, сохранявшемуся во всех тех слоях русского общества, которые не утратили связи с традиционной культурой. Таготеение к величественным формам было

На сестру надевали богатый кунный салоп с большой собольей пелериной, спускавшейся на плечи.

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



Рудольф Жуковский
Гостинодворец и барыня
Лист из альбома «Русские народные сцены». 1842–1843
Литография, раскрашена.
34,6 × 24,3; 22,6 × 17,8

¹ Boscher F. A History of Costume in the West. P. 323, 452.

² Модный магазин. 1863. № 15. С. 161.

³ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. СПб. 1990.

⁴ Северная пчела. 1832. № 16, 17.

подмечено в начале XIX века, когда в одном из журналов появилась следующая фраза: «Пускай тяжелую цветную одежду, кружева, блонды, петинет, розовые гирлянды, розовые и лиловые шелковые материи носят молодые купчихи, а богатые жемчужные уборы, глазет, штоф, тафту и платки — старые»¹. В XX веке название «салоп» употребляется лишь в переносном смысле по отношению к бесформенной старомодной одежде (см.: **РОТОНДА**).

САМО (сomo, сомон): обозначение особого оттенка розового, название которого образовано от французского *le saumon* — семга, лосось, таким образом цвет означает цвет семги. Известен с XVIII века. Примечательно в связи с этим упоминание этого цвета при описании портрета А. И. Янковой работы художника Д. Людерса (1758, ГТГ), сделанном ее современницей: «Анна Ивановна в платье цвета *couleur saumon*; шея и плечи открыты, бриллиантовые серьги в три подвески, большой букет из фарфоровых цветов на корсаже»². А вот что писали в конце 1820-х в периодической печати: «У модисток явился новый цвет, называемый цвет семги»³. Так как разделы моды печатались в те годы на русском и французском языках, то во французском варианте текста можно прочесть: «Une couleur nouvelle porte le nom de saumon». Время от времени этот цвет забывали, но он вновь входил в моду: «Однажды к нам на званый вечер явилась Софья Сергеевна Кедрова, красивая барышня из богатой семьи, жгучая брюнетка. На ней было пышное платье из тяжелой шелковой ткани цвета *saumon* — изжелта-розовой лососины, модного в начале 1890-х годов. На проймах лифа при бальном декольте, трепетали две маленькие черные птички, выписанные из Парижа. Выбор материи, цвет сомон и фасон с парижскими птичками — все принадлежало вкусу знаменитой m-me Минангуа, у которой шла сама Ермолова, бывшая тогда в зените своей славы»⁴. Русское название цвета — цвет семги или лососины — почти

не встречается в современной литературной речи, а вот различные варианты французского *saumon* дошли до наших дней. Обычно под ним подразумевают грязновато-розовый цвет. То обстоятельство, что этот цвет передавался либо по-русски как перевод с французского («Московский телеграф»), либо латиницей, означает неустойчивость произношения. Выбирать же следует только между сомо или само.

САНДАЛИИ: обувь на плоской подошве из дерева или кожи, крепившаяся к ступне веревочными или кожаными тесемками. Появились в глубокой древности (Древний Египет, Древняя Греция). Первоначальную форму сандалий в Средневековье сохраняли некоторые монашеские ордена. Название заимствовано из греческого, через латинский язык. Интерес к античному костюму и обуви на рубеже XVIII–XIX веков отразился только в женском гардеробе. Дамские туфли лишились каблучков и обзавелись завязками, весьма отдаленно напоминающие античные сандалии. В европейской, в том числе и русской, живописи на евангельские сюжеты сандалии часто изображались как достоверная деталь, относящая изображение к первым годам христианства. Скорее всего, именно поэтому из обихода не исчезало и само слово — сандалии — встречающееся в русских текстах и лексиконах с XVII века. В XX веке легкая мужская и женская обувь из кожи или ткани стали называться сандалиями, хотя никаких ремешков, крепивших такие туфли на лодыжке и голени не требовалось. Современные сандалии предназначены для лета и представляют собой туфли, верх которых сделан из многочисленных ремешков. Женские сандалии традиционно более разнообразны по цвету и верх может быть из перфорированной кожи или ткани со сложными ажурными узорами.

«САН-ЖЕН»: шелковая ткань чаще атласного или полотняного переплетения, нити утка и основы которой разного цвета. Название — по имени главной героини пьесы В. Сарду «Madame Sans-Gêne» (французское *madame sans gêne* — беспредемонный, развязный; 1893), рассказывающей о прачке, сумевшей в эпоху Наполеона I стать герцогиней. В Москве эта пьеса шла в театре Ф. А. Корша и пользовалась столь большим успехом, что имя героини послужило названием не только ткани, но и косметических товаров, папирос, конфет и т. д.

В искусстве текстиля сочетание контрастных по цвету утков и основы называется эффектом шан-жан, получившим известность еще в эпоху Средневековья. Родиной этой техники считается Китай, где в глубокой древности было освоено изготовление шелковой ткани, приобретающей на изломе новый цвет из-за того, что уток другого цвета становится заметным. В системе регламентации чинов, существовавшей в странах Дальнего Востока, такой прием был очень важен, так как сочетание цветов указывало на место чиновника внутри своего ранга при общем, например, синем цвете основы. В средневековой Европе эта техника была воспринята вместе с искусством шелкового ткачества. Ткани с эффектом шан-жан пользовались успехом на протяжении нескольких столетий. В XIX веке в России их выше всего ценили в купеческой среде, что особенно заметно по произведениям живописцев того времени. В первой половине XIX века двухцветная ткань имела необычное название — «хромая», «что есть двух цветов» — как объясняли в те годы! Ткань «Сан-Жен», таким образом, отнюдь не была новинкой в русском ткачестве — новым являлось лишь сочетание цветов и название. Как вспоминал С. Н. Дурылин: «Прачка... прокричала грубым контролем Яворской на сцене театра Корша, и этот крик повторился всюду — на туалетном мыле, на духах, на бонбоньерках с карамелью»².

САПОГИ: обувь с голенищем различной длины, выполненная из кожи или ткани. Происхождение слова «сапоги» неясно. Существуют разные версии — славянская, тюркская и иранская, которые обсуждаются в работах по этимологии³. Все версии, однако, связаны с особой вытянутой формой — дымоход, трубка, стебель или сабля. В России допетровского времени сапоги имели загнутые вверх носки, что прилижало их к восточным образцам и делало удобными для верховой езды (форма носка не позволяла ноге застрять в стремени). Расширенные шелком, камнями или жемчугом бархатные или из цветной кожи сапоги были жестким социальным знаком и не имели широкого распространения. Иностранцев, посетивших Россию в XVI веке, сообщал: «Сапоги они носят красные и очень короткие, так что они не доходят до колен, а подошвы у них подбиты железными гвоздиками»⁴. Подбитые гвоздиками подошвы послужили одной из причин запрета выделки такой обуви при Петре I, когда интерьеры вновь возводимых зданий украшали по европейскому образцу паркетными полами⁵. В XVIII веке в российском быту получили распространение европейские башмаки и сапоги (см.: **БОТФОРТЫ**). В конце XVIII века с появлением фрка сапоги стали модной обувью. Из военного костюма были заимствованы сапоги «а ля Суворов» и гусарские, отличавшиеся формой верхней части голенища: с отворотом, закрывающим колено, у сапог «по-суворовски» и вырезом «сердечком», заканчивающимся кисточкой, у сапог «по-гусарски».

Если в XVIII веке сапоги были деталью специального мужского костюма — военного и охотничьего, то в первой половине XIX века сапоги различной длины были практически единственной мужской обувью. В живописи первой половины XIX века короткие голенища сапог часто закрыты панталонами или брюками и как

Появилась и шелковая материя «Сан-Жен» необычайной нестроты: основа красная, уток зеленый или основа синяя, уток желтый. Были модны дамские кофточки из атлас «двухцветок». Отец нагнал материя безукосной, смеялся над модой и, глядя на дочерей, иронически поддразнялся из: «Надела на себя личину с луком».

С. Н. Дурылин
В своем углу
1941

Прошлый раз по пути из Луги на какой-то станчик, несмотря на форменное переполнение, в вагон еще какой-то тип влазит. Нестарый еще. Сувенирами. Довольно фантатово одетый. В русских сапогах. И с ним — старуха. Такая обыкновенная старуха с двумя токами и корзинкой.

М. Зощенко
Грибная изпа
1927

¹ Московский телеграф. 1828. № 22. С. 263.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 359.

⁵ Полное собрание законов Российской Империи. Собрание первое. Т. 4. № 1999. С. 272.

² Дурылин С. Н. В своем углу. С. 185.

⁴ Герберштейн С. Записки о Московии. М., 1988. С. 117.

¹ Кабинет Астанин. 1815. Цит. по: Верещагин В. А. Памяти прошлого. С. 149.

² Рассказы бабушки. С. 62.

³ Московский телеграф. 1829. № 7. С. 357.

⁴ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 185.

немецкой гравюры XVI века, но ее одежда, безусловно, несет особенные черты, отличающие русскую красавицу от жительниц Сиены, Феррары, Нюрнберга или уроженки польских земель. Очевидно, что гравюра выполнена по описаниям, и художник с наибольшей достоверностью передал не подробности и детали головного убора, а общий силуэт и пропорции костюма. Очевидно также, что на женщине надет сарафан с душегреей. И это подтверждает предположение, что конструкция сарафана явилась результатом развития прежде существовавших на Руси форм национальной одежды¹. Таким образом, сарафан в старинных летописях не означает ни покрою, ни принадлежности к мужской или женской одежде, а означает лишь особо дорогую, нарядную ткань для одежды. Для Средневековья способность одежды обозначить национальную принадлежность была очень важна. Известно, что полученные в дар дорогие восточные кафтаны в России (Московии) всегда подвергались так называемому второму крою. Все предметы царского гардероба несли в себе национальные черты за счет отделки, ее композиционного размещения, традиционного сочетания цветов и фактур. Название «сарафан» закрепилось, вероятно, сначала за функцией (особо нарядная дорогая одежда), а потом уже за кроем (безрукавное платье).

Указы Петра I, запрещавшие ношение, производство и продажу русского платья, не распространились на податные сословия, которые составляли большую часть населения России того времени. Совсем исчезли из обихода в петровское время лишь те виды традиционного костюма, которые были привилегией высших сословий. Сарафан же, как основной элемент женского костюма, сохранился, а это означает, что к началу XVIII века он был устойчивой и развитой конструкцией.

В.И. Даль приводит более двух десятков названий сарафана как по крою (одно-рядные, двурядные, закрытые, круглые, прямые, клинчатые, растегаи и др.), так и по материалу (холщевники, крашенники, стамедники, ситцевники, суконники, кумачники, пестрядинники и др.)².

Примечательно постепенное возвращение сарафана в бытовую культуру русского дворянства. Первой обратила внимание на необходимость особого национального костюма, который бы отличался от модного европейского платья, Екатерина II, принимавшая в «русском» платье австрийского императора Иосифа II, а затем интересовавшаяся у своего парижского корреспондента Гримма, не стал ли Париж одеваться «по царице»³. Однако до 1812 ношение русского костюма не было частым явлением в российской действительности. Но вот с началом Отечественной войны 1812 года «дамы отказались от французского языка. Многие из них, почти все оделись в сарафаны, надели кокошник и повязки; поглядываясь

Неизвестный художник
Портрет девочки
в русском платье. Вторая четверть XIX века
Картон, масло, 35 × 26 (овал)
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Кудашин Е.А. Материальная культура русской шляхты. Ч. 1. Женская одежда: рубашка, панье, сарафан. М., 1928. С. 113–117.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 138.

³ Коршунова Т.Т. Костюм в России XVII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979. С. 11.

в зеркало, нашли, что наряд сей к ним очень пристал, и не скоро с ним расстались»⁴. Во времена правления Николая I появился «дамский мундир»: «В дни больших праздников и особых торжеств богослужение отправлялось в большой церкви Зимнего дворца; в таких случаях мужчины были в парадной форме, при орденках, а дамы в придворных костюмах, то есть в повойниках и сарафанах с треном, расшитым золотом, производивших очень величественное впечатление». Придворный наряд, по толку или серебряное шитье каждого платья соответствовало шитью на мундирах придворных чинов. Платье гофмейстерин — малиновое, а статс-дам и камер-фрейлин — зеленые; фрейлины — пунцовые. Фрейлины великих княгинь носили платье того же цвета, как и фрейлины царицы, но с серебряным шитьем. Фрейлинам великих княгинь полагалось носить платье светло-синего бархата. Головной убор замужних женщин — повойник или кокошник, а у девиц — повязка с белой вуалью. Из цветного бархата должно было быть шито верхнее распашное платье с откидными рукавами, которое трудно назвать «сарафаном». Сильно затянутое в талию по моде начала 1830-х, оно открывало нижнее, обязательно белое платье, относительно ткани которого никаких специальных распоряжений не было. В выборе белой материи для него дамы могли позволить себе проявить личный вкус (дамы из царской семьи носили серебряную парчу). Такой костюм появился все же раньше публикации правительственного указа. Вот что рассказывают очевидцы событий:

«В 26-м году был 1-го генваря бал с мужиками, в их числе, конечно, было более половины петербургских мешан. Государыня была в сарафане и в повойнике и все фрейлины тоже. Мужчины в полной форме, шляпа с перьями»⁵. Таким образом, становится ясным, что в 1834 было узаконено уже существовавшее правило. Следует только заметить, что всякая попытка мужчин уклониться от мундирного костюма и интерес к традиционной одежде, которую начали носить славянофилы, вызвали бурное раздражение двора.

Женщинам же платье в «русском стиле» было навязано. Придворное платье женщин «приписывало» их (согласно неписаным законам) к определенным чинам, должностям, в соответствии с которыми они и вели себя. Известно, что дамы, не имевшие придворных должностей, тоже стремились носить одежды в этом стиле на придворных балах и приемах, но прав на шитье и узаконенные цвета у них не было. Сохранилось описание платья Евдокии Ростопчиной, выбранное для посещения Зимнего дворца, дабы попытаться восстановить отношения с двором⁶.



Пимен Орлов
Портрет фрейлины
Анны Алексеевны Окуловой (?). 1837
Холст, масло, 79 × 64,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

⁴ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 2. С. 21.

⁵ Толочкова А.Ф. При дворе двух императоров. С. 99.

⁶ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. С. 173.

⁷ Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. Литературные сочинения. М., 1991. С. 408.

Интересны воспоминания современника о цвете парадных костюмов «малых дворов» конца XIX века: «Несколько более открыто жили „малые дворы“, то есть дворы великих князей и княгини. Каждый из них имел собственную свиту: управляющего двором — генерала, адъютантов из великосветских барышень и толпу лакеев и низших служащих. Как фрейлины, так и лакеи в парадных случаях носили цвета, присвоенные двору. У Владимира был малиновый цвет, у Константина — желтый, у Ксении — розовый и т.д. Этим же цветом бывали и сетки, покрывавшие рысаков в зимнее время»¹.

Если придворный головной убор позволяет определить семейное положение женщины, шитье и цвет сарафана — придворную должность, то можно использовать эти сведения для установления изображенного лица и ориентироваться во времени написания портрета. «Французенный сарафан», как его называли современники², сохранялся без изменений до 1917. В целом же в городской культуре XIX века сарафан существовал как поэтический образ, чем можно объяснить частое упоминание его в городских романах того времени. В крестьянском быту сарафан непрерывно менялся под влиянием распространения в деревне фабричных тканей, появления новых видов трудовой деятельности. К началу XX века сарафан становится экспонатом художественных выставок, что является верным признаком исчезновения традиционного костюма из повседневной жизни и стремления оценить его как художественное явление. Это обстоятельство незамедлительно было отмечено художниками: «Десяток костюмов, являющихся самым отпадным, что есть на выставке, взят из музеев, в народе их более нет. Нет праздничных одежд, нет, следовательно и праздника»³. Тема сарафана в модной одежде проявилась на первом «Вечере русских мод» состоявшемся в Петрограде 15 мая 1916 года. Политические события, происходившие после 1917, не способствовали сохранению и развитию традиционных художественных ремесел — сарафан исчез из бытового употребления и превратился в стилизованный сценический костюм. Попытки возрождения древнего искусства костюма в XX веке связаны с усилиями художников. С 1920-х название старинного женского костюма перешло на любое женское платье без рукавов.

САРПИНКА: плотная, но тонкая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, с тканым орнаментом в виде полосок или клеток из предварительно окрашенной пряжи. Название по месту производства — немецкому поселению Сарпта (современный Красноармейск) на реке Сарпа в Саратовской губернии. Изготовление сарпинки начали налаживать во второй половине XVIII века, когда хлопок для русских текстильных предприятий возился главным образом из южных штатов США. Во второй половине XIX века у России появились собственные источники хлопка — районы Средней Азии. Сарпинка отчасти напоминала ситец, но была более прочной. Эта ткань, обычно описываемая как одноцветная, всегда была орнаментированной клетками или полосками различной ширины. Из сарпинки шили платья, блузки, рубашки-косоворотки и даже мужские штаны. «Во время прогулки по горе с ним случилось маленькое несчастье: вероятно, споткнувшись, он порвал свои сарпинковые брюки и сбил с башмака подошву» (А.П. Чехов. Перекати-поле. 1887). Иногда по созвучию сарпинку путают с серпанкой, больше похожей на марлю, к тому же льняную или пеньковую. Сарпинка для женской одежды, обычно летней, была распространена во всех сословиях, хотя и считалась более дешевой, чем ткани с набойкой. Но для шитья мужской одежды к ней прибегали лишь очень бедные люди, как ищущий по свету своего угла персонаж из чеховского рассказа. Женщин же привлекали геометрические узоры нежных оттенков — голубые, сиреневые, розовые, светло-зеленые, серые и др., особенно модные в XIX веке. В XX веке сарпинка совершенно забылась, хотя некогда была столь распространена, что ее название служило общим именем для большой группы хлопчатобумажных тканей, в том числе и ситца.

Она была в легком платье из голубой сарпинки, с «пелечиками», с открытой шеей, — последней моды, — купленным на Кузнецком по настоянию Виктора Алексеевича: нельзя иначе, в провинции с этим очень считаются, и быть кое-как одетой вызовет только разговоры.

И.С. Шмелев
Пути небесные
1944–1947

¹ Ивашкин А. Воспоминания. 50 лет в строю. С. 92.

² Давид П.Г. Дневник // Русская старина. 1900. № 4. С. 136.

³ Бенуа А.Н. О кустарной выставке // Мир искусства. 1902. Т. 7. С. 48.

САТЕН-ТЮРК: плотный одноцветный двойной атлас. Название от французского *satén turgue* — атлас турецкий. Многие «восточные» ткани производились в Европе, в России во второй половине XIX века вырабатывала множество материй, предназначенных для экспорта на Восток, в чем соперничала с Англией. Сатен-тюрк, более плотный и жесткий, чем другие ткани, выполненные в атласной технике, применялся для изготовления шляп и дамской обуви. В газете «Молва» читаем: «Ботинки из сатен-тюрка, цвету майского жука, очень нарядны»¹. Несколько раньше в печати было дано разъяснение по поводу этого необыкновенного, вошедшего в моду цвета: «Темный цвет с золотым отливом называется цветом майского жука»². К моменту создания «рассказов» многие упомянутые «бабушкой» ткани и цвета действительно были забыты, но без них невозможно представить себе бытовую культуру второй половины XVIII — первой половины XIX века. Часть тканей сильно изменилась, хотя и сохранила за собой старинные названия.

К слову о цветах, скажу, кстати, о материях, о которых теперь нет понятия: обьярь или гро-муар, гро-де-тур, гро-гро, гро-д'юриан, леван-тин, марселин, сатен-тюрк, бомб — это все гладкие ткани.

Рассказы бабушки
Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком
Д. Благово
1877

САТИН: плотная хлопчатобумажная ткань атласного переплетения, с глянцевою лицевой поверхностью. Название от французского *satén* — атлас, восходящее к арабскому названию китайской гавани Зайтун (современный Цюаньчжоу). Французское *satén* испытало влияние итальянского слова *setino*, имеющего то же происхождение, но приобретшего форму *seta* — шелк в Средние века. Атласная техника (см.: АТЛАС) заимствована Европой из Китая еще в эпоху Средневековья. В России атласом (или отласом), хорошо известным еще с допетровского времени, называли только шелковые ткани. Это действительно важно только при переводах с иностранных языков на русский, когда фонетически совпадают русский сатин и иностранный *satén*. В этом смысле интересен фрагмент из мемуаров Феликса Юсупова, написанных по французски и полностью переведенных только в 2007 году: «Подвеченный Ириния наряд был великолепен: платье из белого сатина с серебряной вышивкой и длинным шлейфом, хрустальная диадема с алмазами и кружевная фата от самой Марии-Антуанетты»³. Если учесть, что свадьба состоялась 22 февраля 1914, то платье племянницы Николая II и невесты представительницы богатейшего титулованного российского семейства могло быть сшито только из высокосортного шелка атласного плетения. С заимствованием в XVIII веке французского названия сфера применения названия «атлас» сузилась до обозначения только высококачественных материй, а ткани в атласной технике из другой пряжи получили иные наименования. К таким тканям и относится сатин. Он может быть гладкокрашеным или набивным. Особой популярностью до конца 1950-х пользовался сорт сатин-либертин с мелким цветочным орнаментом. Сатин «высокой доброты» (как говорили в старину), отличавшийся четким орнаментом и высоким блеском, шел на дамские платья и мужские рубашки в традиционном стиле — косоворотки. Более дешевый одноцветный сатин был распространен главным образом в среде городской бедноты и крепостянского. В советское время из темного сатина шили мужское белье («семейные трусы») и спортивные шаровары.

Моя тетка Мария Афанасьевна, высокая седая женщина в бумажном переднике, в коричневой косынке из дешевого сатина, заворачивала в старую посуду.

В.П. Белые
Старая крепость
1935–1936

¹ Молва. 1833. № 21. С. 483.

² Московский телеграф. 1850. № 8.

³ Юсупов Ф. Мемуары. М., 2007. С. 152.

САТИНЕТ: тонкая хлопчатобумажная ткань атласного переплетения, с тканым орнаментом в виде тонких полосок. Название от французского *satINETte*. Сатинет, гораздо более тонкий, чем сатин, шел на изготовление кофточек, белья и т.д. Благодаря тканому орнаменту, дающему эффектную игру оттенков цвета при изменении освещения, сатинет чаще выпускался однотонным. Черный сатинет (до появления синтетических волокон) был излюбленным материалом для изготовления зонтов от солнца, предназначавшиеся исключительно для дам, выполнялись не из сатинета, а из ажюра, батиста, кружев и др. Широко распространенный в XIX веке сатинет впоследствии был надолго забыт модой и текстильной промышленностью. В 1990-х такие текстильные орнаменты вновь стали популярны, но слово оказалось утраченным.

На нем был сборный костюм... — клетчатые брюки, рубашка и черные, полосатый серый пиджак, синяя сатиновая косоворотка.

М. Горький
Жизнь Клима Самгина
1927—1936

СВИТКА (свита): верхняя мужская и женская одежда русских, украинцев и белорусов, главным образом в виде кафтана без воротника, с глубоким запахом, на крючках. Название известно в русском языке, но его происхождение остается неясным, хотя очевидна связь с другими славянскими языками. Свитки шили из сукон домашней выделки, обычно темных цветов; праздничная свитка могла быть из более нарядной ткани. Название «свитка» в России толковалось шире, чем в Белоруссии или на Украине: это могла быть и длиннополая одежда прямого покроя. Свиткой называли даже арестантский халат: «Мокрого и едва дышавшего Данилку переодели в сухую арестантскую свиту и стали серьезно допрашивать» (Н.С. Лесков. Соборные. 1872). Украинская свитка шилась со сборками и была несколько короче, ее часто носили подпоясанной. В XIX веке одновременно со славянофилами в России некоторая часть украинской интеллигенции отказалась от европейского платья и предпочла носить свитку по тем же причинам, что и русские писатели. На Украине и в Белоруссии мужская и женская свитки сохранились до 1990-х в праздничных комплексах одежды, но в России название «свитка» практически исчезло к началу XX века, хотя кафтаны такого кроя еще бытовали.

А он как получит деньги, тотчас ободит все: тому на свитку, тому на рубчик, а жене на хозяйство выдает.

Н.А. Некрасов
Психологическая задача
1849—1850



Василий Тропинин
Мальчик с жалейкой. 1823
Холст, масло. 60,2х45,8
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

СЕВИНЬЕ: типы броши, прически, детали платья (корсет, рукав), связанные с костюмом XIX века. Название по имени французской писательницы XVII века Мари де Рабютен-Шанталь маркизы де Севинье, портретное изображение которой послужило источником для модных деталей костюма XIX века в эпоху историзма. Все типы модных деталей «севинье» были распространены в России. Брошь севинье, упомянутая в романе Ф. Велътмана и воспроизводившаяся в периодических изданиях 1820—1830-х, имела форму овала с тремя подвесками. Причем такое украшение не всегда делалось из драгоценных материалов. «На переди корсажа были три *Sevigné* из стеклыруса, в одинаковом расстоянии, начиная сверху корсажа и доходя до мыска»¹. В описании прически «Корсаж с мыском а la Sevigné в большой моде»², — сообщалось в газете «Молва»³. Севинье назывались также очень пышный рукав, украшенный бантом, пелеринка, «у которой передний конец, срезаемый а la Marie Stuart или а la Sevigné, застегивается поясом платья»⁴. Начиная с XVII века мода часто обращалась к историческим событиям и знаменитостям предшествующих эпох; в России такого рода названия элементов костюма получили распространение одновременно с другими странами Европы со второй половины XVIII века — обращение к национальному историческому прошлому в сфере костюма, произошло гораздо позднее.



Платье с брошью «севинье»
Иллюстрация из модного журнала. 1829
Гравюра с подражкой акварелью

Он подумал наконец, не заключается ли каких-то грехов в его шинели. Рассмотрев ее хорошенько у себя дома, он открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сбилась точно серпанка; сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка разложилась.

Н.В. Гоголь
Шинель
1842

СЕРПЯНКА: льняная, рыхлая, с редким расположением нитей ткань, напоминающая современную марлю. Название, вероятно, от персидского *zarpanak* — женский головной убор, возможно, от *gar* — голова¹. Головной убор женщин мусульманского Востока включает покрывало из тонкой, неплотной ткани, своего рода вуаль, накидку, прикрывающую лицо, и поэтому вполне можно допустить, что название закрепилось в славянских языках за тканью, из которой сделано такое покрывало. В России серпянкой широко пользовались для самых разных целей. Для одежды, преимущественно рубах и белья: «Первый сбросил с себя свою простыню, через минуту он снял и второй свой покров, всю розовую серпянковую сорочку...» (Н.С. Лесков. Соборные. 1872). Для занавесок и чехлов: «Вся мебель в доме состояла из некрашенных скамеек с решетчатыми спинками, столов различной величины, шкафов и кровати с белыми занавесками из серпянки от комаров, которых в Карповке водилась тьма-тьмущая от близости воды и леса»². Н.В. Гоголь в вышеупомянутой повести прибег к образному сравнению, чтобы отчетливее передать степень изношенности шинели. Известно, что сукно от долгой носки лишается ворса и обнажаются нити утка и основы с просветами между ними (возникли ввиду ослабления переплетения в процессе валяния, ворсования, стрижки), что и определило гоголевскую аналогию. Серпянка производилась главным

¹ Молва, 1833.
№ 48. С. 192.

² Там же. 1832.
№ 89. С. 356.

³ Там же. 1833.
№ 34.

⁴ Московский телеграф. 1828.
№ 9. С. 151.

⁵ Фасмер М.
Этимологический словарь
русского языка. Т. 3. С. 610.

⁶ Паскер Т.П.
Из дальних лет.
Т. 1. С. 98.

образом в крестьянских хозяйствах, поэтому она служила знаком незавидного происхождения, материальной «недостаточности». Для одежды серпанку использовала только городская беднота, но в качестве летних драпировок, чехлов цветную серпанку охотно применяли в различных общественных слоях. К началу XX века эта ткань полностью вышла из употребления.

СЕРЬГИ: украшения в виде колец, подвесок, шариков и др., продающиеся в мочки ушей. Название встречается в древнерусских письменных источниках с XIV века. В духовной грамоте княгини Юлиании (1503) говорится: «Трои серги, двои ахонты,

а третьи дала; а тех серег камень с жемчуги на колпаки у сына моего у Ивана»¹. Как женское украшение серьги появились в обиходе в глубокой древности и не исчезали из него — менялись лишь их форма, длина, материал, сочетание камней, способ крепления отдельных частей и т. д. Распространенные в Древней Руси серьги имели вид кольца с подвесками; в XVIII–XIX веках эта форма сохранялась в крестьянском быту. Среди серег

XVI–XVII веков выделяются так называемые голубцы, своими очертаниями напоминающие птицу с распростертыми крыльями, а также «двойчатки» с двумя подвесками-стерженьками, на которые нанизывались камни или жемчуг. С XVIII века форма серег ориентирована, как правило, на ювелирные изделия Западной Европы, что представляется неизбежным при происхождении с этого времени заимствованного костюма западноевропейского образца. В XVIII веке было множество разновидностей серег — в виде каплевидных жемчужин или камней с «мочкой» (продаваемой в ухо дужкой), оформленной как бант, цветок или змейка. Любопытно, что в начале XIX века в России было модно носить одну серьгу, о чем свидетельствует английская путешественница: «Мне уже приходилось упоминать о русском обычае постоянно делать подарки — в некоторых случаях они обязательны. „Яйцо“, подаренное мне княгиней, это два бриллианта, которые я буду носить в серьге будущей зимой (по здешней моде, ходят с одной сережкой)»². В XIX веке, однако, молодые незамужние дамы в России, а именно такой была М. Вильмот, бриллиантовых серег не носили. Вот что по этому поводу сообщалось в печати: «В самом лучшем обществе к венцу не надевают бриллиантов, а предпочитают шегольское неглиже: наряд новобрачной выказывает на вечерах. Под венец же необходимо только бриллиантовые серьги, которые должны быть подарены будущим супругом»³. В первой половине XIX века серьги были довольно длинными: «Серьги все также необыкновенно длинны. Бриллиантовые или жемчужные — представляют виноградную или смородиновую ветку с цветами и плодами»⁴. К концу XIX века становится очень популярна цветная эмаль, которая в сочетании с камнями представляла собой изысканные растительные формы, вторившие орнаментам на тканях и контурам женских фигур в струящихся одеждах, характерных для рубежа XIX–XX веков. Примечательно, что мужчины носили серьги. Автор первой истории русского костюма А. Н. Оленин так пишет об этом: «...здесь должно отметить, что ношение в ушах серег долгое время оставалось в обычае у князей Русских. Мы видим, что в 1356 году Великий Князь Иоанн Васильевич [Иоаннович] завещает двум своим сыновьям: Дмитрию и Ивану по одной сережке с жемчугом»⁵. Художник В. М. Васнецов, внимательно изучавший российские древности, изображал своих сказочных царевичей в серьгах, что вполне соответствует реалиям древнерусского быта. В XVIII веке мужчины снова начинают носить серьги, и не только в России, но и в Англии и Франции. М. И. Пыляев рассказывает, как такая мода была запрещена в армии: «...обычай носить серьги в ушах у мужчин явился с Кавказа, от грузин и армян, нередко даже протыкали уши

В ушах были большие серьги, в которых блестело по бриллианту.

А. П. Чехов
Моя жизнь.
1896

мальчикам по суеверию, от некоторых болезней. Мода на серьги особенно процветала у военных в кавалерийских полках, и трудно поверить, что гусары прежних лет, „субульнички лихие“, все следовали этой женской моде, и не только офицеры, но и солдаты носили серьги. Первый восстал на эту моду генерал Кузьмин, командир Павлоградского полка; он издал приказ, чтобы все серьги из ушей были принесены к нему. Уверюют, что известная пословица — для милого дружка и сережка из уха — придумана в это время солдатами»¹. Имеются в виду события времени Павла I. Очевидно, что серьга в ухе никогда не была знаком мягкости или женственности характера, но знаком власти или принадлежности к определенному кругу людей, сформированному не только по сословному или профессиональному признаку (например, объединяющему кавалеристов всех чинов). Особый смысл в серьгах был у казаков. Ориентируясь на наличие одной или двух серег, командир берег в бою того, кто был обозначен этим украшением как последний в роду или единственный сын — кормилец или землепашец, продолжатель рода и защитник семьи. В XX веке серьги у молодых людей — способ отличить себя от других, иногда способ показать приверженность своему эстраднему миру или свою принадлежность к определенной субкультуре.



Неизвестный художник
Портрет неизвестной в голубом платье. 1840-е
Холст, масло. 81×67
Государственный исторический музей,
Москва

СИБИРКА: короткий кафтан на сборках у талии на спине, со стоячим воротником и меховой опушкой; в XIX веке также длиннополый сюртук европейского фасона. Название от русского Сибирь. Сибирки-кафтаны шли из сукна, чаще всего синего цвета; длиннополые сибирки-сюртуки — из сукна черного. Сибирка-сюртук был переходным типом мужского костюма от традиционного к модному европейскому платью. Этот процесс продолжался несколько десятилетий, и только к 1880-м богатое купечество, ставшее владельцем значительных состояний, окончательно перешло на самую современную европейскую одежду. Старинная сибирка или чуйка служили «миллионщикам» средством эпатжа, нарочито выражающим стремление подчеркнуть свою социальную принадлежность. А. Н. Островский отмечал, что этот переходный период был для купечества довольно болезненным: «Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума... и вот, они растерянные и испуганные висят между тем и другим, постоянно озираясь, чтобы не отстать одному от другого, а всем вместе —

Остались: один хмельной, но немного, сидевший за пивом, в виду мечаний; товарищ его, толстый, огромный, в сибирке и с себю бородой.

Ф. М. Достоевский
Преступление и наказание
1866

¹ Средневский И. И. Словарь древнерусского языка. Т. 3. Ч. 1. Стб. 340.

² Письма сестер М. и К. Вильмот из России. С. 258.

³ Молва. 1832. № 57. С. 226.

⁴ Там же. 1833. № 34. С. 136.

⁵ Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, играх, обычаях и степени просвещения Словян времени Травни и Русских до нашествия Татар. С. 16.

¹ Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. С. 163–164.



Иван Тарханов
Портрет неизвестного. Около 1837
Холст, масло
Государственный исторический музей,
Москва

СИНЕЛЬ: пушистый шнурок для вышивания, плетения отделки, изготовления бахромы.

Название от французского *la chenille* — гусеница. Особое распространение получил как материал для рукоделия в 1830-е. В народе синелью называли цветы сирени

Взглянула истомленно на зачатую по баргату работу-вышивание — на неоконченный васькал синелью, плат на козачеж с главкой великомученицы Анастасии-Узорешительницы, подумала не сестры ли за работу? — и не могла.

И.С. Шмелев
Пути небесные
1944–1947

по созвучию со словом «синий», что неоднократно отмечалось в различных словарях. И.С. Шмелев в вышеупомянутом романе употребляет слово «синель» и в смысле «сирень». Синель использовалась в монастырском рукоделии, горожанками, аристократками. Сложное фабричное производство синели ограничивало сферу ее применения — в крестьянском быту синель долгое время не была известна.

Для приготовления синели сначала ткали ленту шириной 8–15 см, в которую через 5–6 нитей хлопчатобумажной основы вводили льняную нить, вытягивающуюся по окончании работы. Уток применялся, как правило, только шелковый. Образовавшаяся пустота после вытягивания нити служила знаком для места резания ленты на узкие полоски. Разрезался при этом и уток; края шелковинок и образовывали бархатистый ворс. Для того

чтобы шелковинок хорошо удерживались основой, узенькие ленточки туго скручивались, и синель приобретала вид тугого пушистого очень длинного (до нескольких метров) шнурка или лохматой гусеницы. На российских фабриках выделялась и фасонная синель, у которой ворсинки были различной длины и шнурок казался фигурным. В XX веке синель почти не применяется; идет главным образом на изготовление детских игрушек.

¹ Островский А.И. Дневники // Островский А.И. Полное собр. соч.: в 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 133.

² Лейкин Н.А. Вред и польза коножелезки. 1879.

СИННИЙ (цвет): цветообозначение, занимающее в русской бытовой культуре особое место.

В русском фольклоре синий цвет наделялся магическими свойствами, означал дальние края и водные глубины, опасные для человека¹. Синий, который наряду с красным, мог быть цветом праздника, но одновременно и траурным цветом: «синюха» — женская траурная одежда. Возможно, с этим связано некоторое

Повалялись почти смитые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарицательными синими брюками и подписью какого-то Аришского портного.

Н.В. Гоголь
Мертвые души
Том первый
1842

ограничения упоминания синего цвета в модной лексике 1840–1890-х. Издатели предпочитали сохранять иноязычные написания различных оттенков этого цвета: *bleu mexico, bleu raymond, Lavalier, Lemon*. Сфера применения синего цвета в николаевской России была довольно ограничена. Чаще он встречался в форменной одежде: закон от 27 февраля 1834 устанавливал обязательное ношение мундирного платья чиновникам всех разрядов, однако сукно синего цвета полагалось лишь одному ведомству: «Большая часть гражданских мундиров темно-зеленого сукна, ибо темно-синий цвет присвоен только Министерству народного просвещения, местам в состав оного входящим, Академии художеств, горному ведомству, гражданским чиновникам ведомства путей сообщения и публичных зданий и Департамента духовных дел иностранных исповеданий»².

Синие брюки на вывеске означали в первой половине XIX века то, что этот портной шьет мундиры для некоторых ведомств. Обычно такой человек обладал и нужным «прикладом» — мундирными пуговицами и пряжками, подкладкой нужного цвета и пр. Официальные платья фрейлин великих княжон были светло-синими, и на балах, пожалуй, только они были в одежде синих оттенков. В модной периодике тех лет очень четко разграничивались мундирные цвета (синий и зеленый) и модные оттенки как для мужских, так и для женских нарядов.

СИНЬКА: минеральная синяя краска для подсинивания белья, бумаги, одежды с целью придания им особой белизны. Название от русского «синий». В старину холсты белили, раскладывая их на солнце, мыли золой. В XVIII веке был заимствован европейский

Вечером пришел Птибурдуков. Он долго не решался войти в комнаты Лозанкиных и мыкался по кухне среди длиннолапых примусов и протянутых накрест верев, на которых висело сухое липсовое белье с подтеками синьки.

И. Ильф, Е. Петров
Золотой теленок
1931

обычай использовать синюю краску, приготовленную в виде раствора для отбелики белья и любых белых тканей, кружев и др. Синька дает оптический эффект абсолютной белизны, «съедая» желтый оттенок ткани, появившийся от долгого употребления или свойственный пряже. Этот прием был изобретен в XVI веке в Англии, как принято считать, женой кучера королевы Елизаветы госпожой Гильен. Сама по себе идея вывить белизну оптическим способом не была нова. В ремарках к одной из мистерий, шедших на английской сцене в то время, предложен способ подчеркнуть белизну белых одежд контрастом с цветом кожи: «Отметить, что здесь Иисус входит внутри горы, чтобы надеть белое платье, какое можно будет найти, и руки покроет заггаром»³. Простота способа позволяла всем желающим иметь ослепительно белые отделики на одежде. Аристократия не могла позволить простолюдинам уподобиться себе, и поэтому в 1596 был издан указ, запрещающий

низшим сословиям синить белье и одежду. При производстве огромного количества белого полотна ни подсинивание, ни отбелка на солнце не могли удовлетворить промышленников, и уже в XVIII веке был найден способ химического отбеливания мате-
риалов при помощи хлора (свое название элемент приобрел только в 1810). Впервые его применил франц. химик Клод Луи Бертолле, который за заслуги перед Францией получил от Наполеона I титул графа, так как в период Великой французской революции 1789–1794 и Империи занимался вопросами национальной обороны и промышленности⁴. Качественное крашение и отбелка ткани и бумаги позволили Франции вновь выдвинуться в число крупнейших производителей текстиля. Появление химических отбеливателей со временем вытеснило синьку в разряд домашних средств.

¹ См.: Никулина Т.Е. Прилагательное синий в языке русских волшебных сказок (по сборникам и запискам XIX века) // История слова в текстах и словарях. Межвузовский сборник научных трудов. Ставрополь, 1988. С. 113–120.

³ Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. М., 1953. С. 118.

² Шенселев Л.П. Чиновный мир России XVIII — начала XX в. СПб., 2001. С. 225.

⁴ См.: Биографии великих химиков. М., 1981. С. 81.

СИТЕЦ: легкая хлопчатобумажная ткань, получаемая отделкой сурового миткаля; крашением, нанесением орнамента в технике набойки или «печатания». Название от голландского *sits*, восходящего к древнеиндийскому *sitras* — пестрый. Первые русские фабрики по производству ситца работали на привозном сырье — хлопке, закупленном в Америке. Знаменитая Трехгорная мануфактура в Москве возникла как ситцепечатное производство, с 1799 работавшее на покупном миткале¹. В XVIII века ситец стал модной тканью, ценившейся довольно высоко, так как нанесение разноцветного орнамента было достаточно трудоемким процессом. В 1830-е с широким распространением печатной машиной «перротины» удалось добиться высокого качества нанесения орнамента на ткань (цветные пятна не сдвигались за границы контура, чем отличалась и старинная русская набойка), что во многом определило такие

характерные черты русского ситца, как яркость цветового решения, четкость орнаментальных форм. Ситец стал применяться не только для одежды, но и для декоративных целей: «Ныне употребляют для мебели и драпировки ситец с крупными узорами; по белому полю огромные букеты роз и колокольчиков, перемешанные с широкими листьями. Также показались много ситцев, изображающих различные предметы, разделенные на круги, в которых виды пастушек, маленькие пейзажи, лилии, подходящих к дереву, на котором сидит ворона; барашков у источника, словом, весь Лафонтен ожил на мебельных ситцах, которые очень глянцевины; набивают эти узоры также по земле верблюжьего цвета»². Производство ситца в России достигло очень высокого уровня, так что перед Первой мировой войной его экспорт в Азию составлял свыше 40 млн. рублей, вытесняя с восточного рынка английских промышленников. В русском текстильном производстве, в особенности в хлопчатобумажном деле, практически не было иностранных капиталов. Производством хлопчатобумажных тканей занимались многие прославившиеся благотворительностью и участием во всевозможных культурных начинаниях купеческие семьи — Третьяковы, Морозовы, Прохоровы и др.

В Англии конца XVIII века были очень популярны бальные платья из ситца, и их популяризация была продиктована экономической политикой страны, направленной на поддержку производителей, вынужденных конкурировать с ввозимыми из индийских колоний тканями. Правительство принимало ограничительные меры на ввоз орнаментированных хлопковых тканей. Тогда английские производители начали ввозить миткаль в Россию для окончательной отделки ткани и превращения его в нарядные ситцы, поскольку ограничительных установлений относительно России в те годы не было. Русские купцы, а часто и недавние крепостные, основатели российского текстильного производства, учитывали особенности производства в отсутствие собственного хлопкового сырья. Забота о качественной отделке ткани, ее окраске и орнаментальной печати привела к созданию художественных школ при фабриках раньше, чем в других европейских странах. Высокое качество отделки привлекало иностранных партнеров к сотрудничеству и позволяло не останавливать производство даже в случае отсутствия поставок сырья.

В России ситцевые балы были популярны в 1950-е, когда в СССР добились не только восстановления довоенных объемов производства, но и перепроизводства ситца. Разнообразие цвета, орнамента, как и качество ткани было очень высоким.

СКУФЬЯ: островерхая шапочка православного священнослужителя; любая шапочка без полей, напоминающая по форме скуфью в ее первом значении. Название восходит к греческому *skuphia* и известно на Руси со времен Средневековья. Сигизмунд Герберштейн, посетивший Московское государство в начале XVI века, так описал наряд священников: «Одеание у них почти такое же, как и у мирян, за исключением небольшой круглой шапочки, которой они прикрывают выбритое место, надевая поверх большую шляпу против солнца и дождя; или

«Какой веселенький ситец!» — воскликнула во всег отношении приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы.

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842

«Какой веселенький ситец!» — воскликнула во всег отношении приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы.

Д. Н. Толстой
Война и мир
1863–1869

¹ Бурьякин П. А. Москва купеческая. С. 144.

² Молва. 1833. № 118. С. 471–472.

они носят продолговатую шляпу из бобрового меха серого цвета»¹. Комментарий последнего издания «Записок» обращает внимание на работу Е. Е. Голубинского, сообщающего, что обычай выстригать большую часть головы сохранялся у православных священников вплоть до начала XVIII века. Выстриженная часть называлась «гуменцо» или «попова плешь» и прикрывалась скуфьей². Герберштейн точно заметил, что скуфью носили и под другим головным убором. В XVIII–XIX веках скуфью надевали для совершения треб на открытом воздухе, в сырую погоду. Обычно этот головной убор был из ткани черного цвета, но в качестве награды священникам разрешалась скуфья из фиолетового бархата. Герой Н. С. Лескова записывает: «1-го февраля. По изволению владыки, я представлен к скуфье» (Соборные, 1872). Островерхие шапочки, которые мужчины в XIX веке носили дома в сочетании с халатом, могли быть любого, иногда самого неожиданного цвета. «Перед самым ужином выходил он из своей комнаты и являлся в столовую с красной скуфейкой на голове»³. Для домашней скуфьи использовался любой материал — разноцветный шелк, яркая шерсть, узорчатый бархат или пестрый хлопок. В таком случае, разумеется, речь может идти о скуфье только в ироническом смысле.



Людвиг Герман Пич
Портрет священника с крестом
на Владимирской ленте. 1854
Картон, карандаш акварель. 26 × 32,5
Государственный исторический музей,
Москва

СМУРЫЙ (цвет): темный или коричневатый оттенок серого цвета. Термин от слова славянского происхождения в значении темный, мрачный. В смурый цвет обычно окрашивалась дмотканая материя из натуральной шерсти, использовавшаяся для шитья крестьянской одежды. В фабричном производстве все серые оттенки имели иные названия, восходящие к историческим собитиям, литературным образам или к рекомендациям модных журналов. Среди них только дикий цвет имел хождение и в крестьянской, и в городской среде. Остальные — маренго, гридеперлевый цвет, гриделавадный, розовый пепел и наваринский пепел, цвета «паука, замышляющего преступление» или испуганной мыши и т. д. — имели хождение только в среде распространения французского языка, из которого большинство из них было заимствовано.

У крыльца управительского
флигеля дожидались трое:
староста Илалей, сивобородый
мушкетер в кафтане из смурого
крестьянского сукна.

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

¹ Герберштейн С. Записки о Московии. С. 91.

² Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. I. М., 1900. С. 578.

³ Вяземский П. А. Дюпонтская или дюпонтская. Москва. 1866 // Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Т. 7. СПб., 1882.

СОЛЬФЕРИНО: яркий оттенок красного цвета; вошел в моду после битвы при селении Сольферино в Северной Италии в 1859, во время австро-итало-французской войны. В середине XIX века в мужской одежде с характерными для этого времени строгими, глухими цветами (черным, темно-коричневым) одежды, яркие цвета — сольферино, «аделаида», массака и др. — допускались только в аксессуарах (галстуках и др.); в женских туалетах яркие оттенки использовались более свободно. В произведениях Ф. М. Достоевского частое упоминание таких редких оттенков цвета, как сольферино, «аделаида» или массака, не случайно. Исследователи его творчества отмечают, что цвет — «великолепное, целостное живописное дополнение к драматическим переживаниям героев»¹; при этом в описании одежды персонажей строго учитывались установления моды в использовании цвета (сольферино и «аделаида» упоминаются как цвет галстука).

Вы были в это утро в темном бархатном пиджаке, в шейном шарфе, цвета сольферино, в великолепной рубашке с алансонскими кружевами, стояли перед зеркалом с тетрадкой в руке и выработывали, декламируя, последний монолог Чацкого и особенно последний крик: «Карету мне, карету!»

Ф. М. Достоевский
Подrostок
1875

СОРТИ-ДЕ-БАЛЬ: накидка без рукавов, иногда с очень широкими рукавами, предназначенная для особого нарядного вычурного фасона платья (преимущественно бального), на которое нельзя надеть мантию или накидку обычного покроя, чтобы его не измять. Название от французского *sortie de bal*, буквально — для выхода (выезда) на бал. Слово «сорт-де-баль» оказалось столь прочно забыто в современной России, что при публикации произведений русских писателей, работавших в эмиграции, комментаторы текстов, объясняя точное значение этого дамского туалета, руководствуются дословным переводом с французского, опуская функциональное предназначение сорт-де-баль, а значит, его конструктивные отличия от других накидок. При первом издании в России романа И. С. Шмелева «Пути небесные» (М., 1991. С. 378) в цитируемом выше фрагменте сорт-де-баль объясняется как «выходное платье для бала (франц.)». При издании романа «Третий Рим» Георгия Иванова сорт-де-баль толковалось как мантия: «В груди шуб, развешанных и разложенных по всем углам сияющей люстры и олеандрами швейцарской, — знакомого *sortie de bal* на белой, расшитой золотом подкладке не было видно»². Значение слова «сорт-де-баль» не приобрело никаких русских черт, так как подобная одежда была принадлежностью довольно узкого круга лиц, в котором владение французским языком оставалось признаком хорошего воспитания. Отделка сорт-де-баль подчинялась моде, но, как правило, предназначалась для нескольких особо нарядных платьев. Это заставляло женщин тщательно выбирать ткань, рисунок

Это вот для прогулки, для манежа... для концертов, вот — бальное... вот — просто для вечеров... А сорт-де-баль?

И. С. Шмелев
Пути небесные
1936

Григорий Гагарин
Портрет Екатерины Петровны
Гагарин с сыновьями Львом,
Феофилом и Александром. 1830-е
Картина, акварель, хол. 36,5 × 30,5
Государственный исторический музей,
Москва



² Иван Г. Спасский.
Третий Рим. М., 1989. С. 183.

вышивки или накладных украшений для сорт-де-баль, чтобы иметь возможность сочетать его с большим числом нарядов. Сорт-де-баль шили из шелка, бархата или атласа, отделывали мехом, кружевом, драгоценностями или тончайшим шитьем. Как особый вид одежды сорт-де-баль распространился в России с начала XIX века.

«Белая, расшитая золотом подкладка» — свидетельство увлечения европейской, а значит и российской, моды японскими мотивами, проявившимися во всех видах искусства и ставших одним из элементов стиля модерна. В современном моделировании лишь одна художница Татьяна Парфенова (Санкт-Петербург) обратилась к этому типу женской одежды в коллекции 2008 года.

В 1860-е сорт-де-баль имело еще одно значение — кастет. В очередной публикации «Отечественных записок» читаем: «Чудной гость бил рукою, вооруженную стальным инструментом, известным под поэтическим названием *sortie de bal*, который постоянно хранился в его кармане, и в этом же кармане постоянно обреталась правая рука чудного гостя, при входе и выходе из трущоб Сенной площади» (В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. 1864–1867). В русской живописи сорт-де-баль встречается достаточно часто — от К. П. Брюллова, до П. А. Федотова.

СПЕНСЕР

СПЕНСЕР (СПЕНЗЕР, ШПЕНЗЕЛЬ): коротенькая курточка с длинными рукавами, закрывающими кисти рук и надевавшаяся поверх фрака. Название по имени лорда Спенсера, считающегося автором этого вида одежды. История создания спенсера породила множество легенд — по одной из них, лорд Спенсер оторвал фалды внезапно загоревшегося фрака (возможно, на нем был знаменитый *demi-converti* coat с очень длинными фалдами, попавшими в камин), в результате чего и возникла подобная форма, а по другой — Спенсер создал эту модель на спор, состязаясь с другими денди своего времени. Мужчины носили спенсер очень недолго, между 1799 и 1804. Позже он остался лишь в женском гардеробе, связанном с «античной» модой, при которой без спенсера или шали нельзя было обходиться даже летом, особенно в петербургском климате. Спенсер должен был быть обязательно контрастного цвета по отношению к платью, на которое его надевали, что подчеркивало модный в начале XIX века силуэт с завышенной («античной») талией. К середине XIX века с изменением пропорций в одежде спенсер почти исчез из обихода, и увидеть его можно

Она была одета в белое простое платьице и в бархатный лиловый спенсер, который (пошла фраза) живописно обрисовывал ее талию.

Н. А. Некрасов
Жизнь и приключения
Тихона Тростникова
1843



Спенсер
Иллюстрация из модного журнала. 1808
Гравюра с подложкой акварелью

Спенсер
Иллюстрация из модного журнала. 1811
Гравюра с подложкой акварелью

¹ Словарь С. М. Колетер произведений Достоевского // Достоевский в русском писателе. М., 1971. С. 437.

только на женских портретах и на картинах с изображением жанровых сцен первой трети XIX века. Куртка, представляющая собой фрак, лишившийся фалда, не только спенсер, но и смокинг.

СТАМЕД (стамет): шерстяная ткань саржевого переплетения, обычно красного цвета. Название восходит к латинскому *stamen* — ткацкая основа, от *sto* — стою. М. Фасмер указывает на несколько возможных посредников при усвоении этого названия

в русском языке: немецкий — *Stamet*, итальянский — *stametto*, французский — *estamet*, польский — *stamet*¹. Саржевое переплетение, которым выполнен стамед, известно многим народам очень давно, поэтому в ряде европейских языков название «стамед» восходит к одному и тому же источнику. На Руси стамед появился не позднее второй половины XVI века. Вот что рассказывает английский путешественник Джером Горсей, бывший очевидцем коронации Федора Ивановича в 1584: «По возвращении царя из церквей, под ноги ему клали золотую парчу, паперти церквей были покрыты бархатом, а подмостки между церквями — алым стаметом»². Н. М. Карамзин, хорошо знавший «Записки» Горсея, именно их имел в виду при описании коронации в «Истории государства Российского»: «Амвон, где сидел

Государь с Митрополитом, — налож, где лежала утварь Царская и места для Духовенства были устланы бархатами, а помост церкви коврами Персидскими и красными сукнами Английскими. Одежды Вельмож, в особенности Годунова и князя Ивана Михайловича Глинского, сияли алмазами, яхонтами, жемчугом удивительной величины, так что иноземные писатели ценят их в миллионы»³. Ясно, что «алый стамет» у Горсея и «красные сукна Английские» у Карамзина — одна и та же ткань, покрывавшая помосты во время коронации. Нет сомнений, что Карамзин хорошо знал ткань под названием «стамед», поскольку упоминает ее при описании, относящемся к 1790-м, костюма жителя Берна в своих «Письмах русского путешественника»: «Женщины носят желтые соломенные шляпы, красные стамедные корсеты с крючками и юбки темного цвета»⁴. Знал русский историк и о том, что в XVI–XVII веках тонко выделанные шерстяные ткани и сукна были только привозными — «аглицкими» из Англии, «ипрскими» из Фландрии и т. д. В России самостоятельное производство стамеда началось в XVIII веке. В первой половине XIX века оно еще не было забыто, о чем свидетельствует И. И. Панаев в своих «Литературных воспоминаниях»: «Кетчер явился ко мне в черном плаще без воротника, подбитом красным стаметом, как дьявол в „Роберте“, и с корзинкою, из которой торчала солома»⁵. Панаев вряд ли мог ошибиться в определении сорта ткани, так как не только слыл шеголем, но и вел раздел моды в журнале «Современник», в котором работал с 1847. Чуть позже, в годы создания повести «Старые годы» о событиях XVIII века, П. И. Мельников-Печерский упоминает стамед, подчеркивая достоверность исторических описаний. И действительно, во второй половине XIX века ткань перестала производиться и так же, как и кармазин, сделалась в литературных произведениях своеобразным символом ушедшей эпохи.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 744.

² Записки о России. XVI — начало XVII в. М., 1990. С. 144.

³ Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 10. Гл. 1. М., 1989. С. 12.

⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1980. С. 191.

⁵ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 200.

СТЕКЛЯРУС: трубочки из цветного стекла, употребляющиеся для украшения тканей как при отделке одежды, так и в оформлении интерьеров (драпировки, скатерти, абажуры и др.). Название образовано от соединения двух русских слов — «стекло» и «ярус». Учено словарями только в 1847¹, хотя в России стеклярус был известен еще в середине века, его собственное производство началось с 1748

Варваре сшили коричневое
платье с черными кружевами
и его стеклярусом.

А. П. Чесов
В опраге
1900

в химической лаборатории М. В. Ломоносова, а с 1753 — на его же стекольной фабрике в Усть-Рудне Копорского уезда Санкт-Петербургской губернии. Основой для изготовления стекляруса, как и для бисера, служат стеклянные палочки небольшого диаметра, которые резким точным ударом щипцов рубятся на небольшие отрезки (отсюда второе название стекляруса — рубленое стекло). Длина отрезков зависела от их назначения (отделка одежды или декоративных тканей). После отбора неповрежденных трубочек стеклярус считался пригодным к продаже. Стеклярус менее трудоемок в производстве, чем бисер, для его наанизывания не нужны специальные иглы, поэтому он был распространен гораздо шире, причем не только в городском, но и в крестьянском быту. Хотя производство стекляруса и бисера значительно расширилось только после 1860, в художественной литературе и ранее известны многочисленные описания украшенных стеклярусом костюмов или головных уборов: «Попадаются красивые девки, осанистые, сытые, с стеклярусными на лбу поднизями» (Д. В. Григорович. Антон Горемыка. 1847). В отличие от бисера, стеклярус более пригоден для геометрических орнаментов, поэтому на накидках, платьях, шалях и др. можно видеть ромбы, пирамидки, сочетания различных по размеру квадратов и криволинейных узоров в виде крупных завитков, кругов и т. д. При отделке городского костюма чаще выбирался одноцветный стеклярус в тон ткани — гранатовый по гранатовому, серый по серому, коричневый по коричневому, обыгрывая его блеск и укладывая его в сложные композиции по матовому фону сукна или бархата. В традиционном костюме предпочитали разноцветные стеклянные трубочки или бисер из «молочного» стекла, имитирующие жемчуг, или с особым покрытием из перламутра речных раковин.

Стеклярус считался незаменимым материалом для отделки траурных платьев и украшений, допустимых во время соблюдения траура. По старинному обычаю нельзя было носить украшения из драгоценных камней и золота в первый год траура («В жаях серег не носят»), допускались лишь изделия из серебра, темных непрозрачных поделочных камней и стекляруса. Иногда стеклярус называли камнем: «Жэ (стеклярус), дешевый черный камень, единственная допускаемая модой отделка полутраурных костюмов. Жэ в виде бус, смешанных со стальным бисером, составляет красивую отделку шляп и пелерин, образуя настоящий дождь темного огня»². В отделке интерьеров предпочитали разноцветный стеклярус, особенно в виде бахромы на абажурах, занавесках, скатертях. Современная мода использует стеклярус в сочетании с другими видами стеклянных или металлических отделок.

СТИХАРЬ: литургическое облачение, нижнее (подризник) — с широкими рукавами у священников и верхнее — с узкими рукавами у диаконов. Название от среднегреческого *sticharion* с тем же значением. Белый цвет стихаря (ранее был только льняным)

обозначает чистоту помыслов священнослужителя. Цветные оплечья символизируют следы побоев, полученных Христом. Цветные ленты на рукавах и боках — напоминание о Его узах. Форма стихаря была заимствована христианской церковью «с ветхозаветного хитона или подира (у первосвященников)»³. У священника на запястьях, под широкими рукавами стихаря, надевались поручи из бархата или парчи.

Разбойники, надев на себя
женские платья, поповские
стихари, с криком бежали по
улицам, грабя и зажигая
дома.

А. С. Пушкин
История Пугачева
1834

¹ Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. Т. 1–4. СПб., 1847.

² Прево Г. Искусство одеваться. СПб., 1892. С. 98.

³ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Стб. 2119.

СТОЛБУНЕЦ (БОЛВАНЕЦ, БОЛВАН): деревянная подставка для головных уборов в допетровской Руси. Слова, часто встречающиеся в исторических романах XIX века, тем не менее не упоминаются в словарях. Единодушного мнения о происхождении таких названий у этимологов нет. По форме шляпные подставки напоминали обтесанные обрубки, обрезки бревен. Столбунцы или болванцы расписывались яркими цветами и травами и служили не только подставками, но и украшением комнат, в которых их размещали. Бояре держали на них свои горлатные шапки, сшитые из горлышек самых дорогих пушных зверьков, а знатные москвитянки меховые каптуры и треухи.

*Взглянула, кстати, царица
и в кладовую, или, по-нынеш-
нему, в гардеробную, где ле-
жали разные принадлежно-
сти ее туалета. Там на
«столбунцах», или болванках,
были надеты зимние и летние
шляпы царицы.*

Евгений Карнович
На высоте и на доле
Царица Софья Алексеевна
1879

Современные шляпные болванки ничего общего не имеют с болванцами и столбунцами прошлого, потому что представляют собой разнотипные конструкции для создания и закрепления формы шляпы. Любительницы шляп хранят их в шляпных коробках, как и модницы XIX века,

СТРАЗ: имитация драгоценного камня, изготавливаемая из свинцового стекла с добавлением борной кислоты, придающей ему блеск. Наибольшую известность получили из бесцветного стекла — под «бриллианты». «Изумруды» создавались путем включения во время плавления окиси хрома, «топазы» — окиси железа, «аметисты» — окиси кобальта. Следует сказать, что имитация драгоценных камней стеклом восходит к глубокой древности и совершенствовалась одновременно с развитием стеклоделия. В первые века новой эры были широко известны индийские подделки из стекла под камни, затем — китайские и итальянские. Успех стразов был вызван высоким качеством стекла. Назван по имени создателя — французского ювелира Страсса (или Штрасса). Различные источники весьма противоречивы как в написании имени, так и в датах жизни ювелира, а также времени изобретения им стразов. По наиболее распро-

*У них появились рысаки, эки-
пажи и на всех пальцах брил-
лиантовые перстни, которые
они носили немного, заменяли
очень хорошими стразовыми.*

М. Е. Салтыков-Шчепин
Господа ташкентцы
1872

страненным сведением, изобретение было осуществлено в середине 1760-х (по М. Фасмеру — в 1810)¹ и получило известность уже в конце XVIII века, что, в частности, подтверждается фактом, сообщаемым в книге «Что мне к лицу»: «Известно, что из множества драгоценных украшений, найденных после одного бала у Наполеона I, половина оказалась фальшивыми»². Количество поддельных драгоценностей свидетельствует о том, что их производство было уже налажено к 1804, когда Наполеон I стал французским императором, а возможность устраивать балы в этом качестве появилась у него между 1804 и 1812.

В России производство стразов не было налажено одновременно с европейскими странами, хотя опыты по изготовлению цветного стекла (не для создания имитации драгоценных камней, а для получения цветных масс для мозаик) стали проводиться в открытой М. В. Ломоносовым в 1748 химической лаборатории. Добиваясь сочности и яркости цветов стекла, Ломоносов сравнивал их с драгоценными камнями: «превосходное зеленое, травяного цвета, весьма похожий на настоящий изумруд», «зеленое, приближающееся по цвету к аквамарину», «красивое берилловое», «очень похожее на бирюзу», «золотой рубин»³. Созданная на основе этой лаборатории в 1753 фабрика в Усть-Руднице Копорского уезда Санкт-Петербургской губернии выпускала и «галантерейный товар» — бусы, запонки, пуговицы, бисер, стеклярус и др., но никакие имитации драгоценных украшений в этом перечне не фигурировали, хотя ясно, что в процессе опытов в лаборатории и на фабрике приближение к рецептуре было возможно еще во второй половине XVIII века. Отечественное производство стразов началось только в XIX веке, когда они рассматривались наряду с подлинными драгоценностями в правилах хорошего тона и в советах по искусству одеваться со вкусом. Вот что можно прочесть в уже упомянутой книге «Что мне к лицу»:

«Во всяком случае алмазному украшению должен соответствовать не только остальная туалет, но даже и обстановка... Напротив того, ненатурально и некрасиво, когда надевают бриллианты при туалете для прогулки или домашнем платье; тогда нельзя даже употреблять часто поразительно похожие на них стразы. Эти поддельные бриллианты должны носить такие дамы, которые по своему положению могут быть в настоящих и имеют туалет и обстановку, подходящую к алмазам!»

СТРЕМЕШКА (СТРЕМЁШКА): узкая полоска из ткани или тесьмы, прикрепляемая к низу панталон или брюк для сохранения их формы натанутой, продевалась под каблук обуви или под пятку ноги: то же, что штрипка. Название «стремешка» от «стрема» —

*Ни один раз в жизни не обра-
тил он внимания на то, что
делается и происходит вся-
кий день на улице, на что,
как известно, всегда посмот-
рит его же брат, молодой чи-
новник, простирающий до то-
го проницательность своего
бойкого взгляда, что заметит
даже, у кого на другой стороне
протуара отпоролась внизу
панталон стремешка, — что
вызывает всегда лукавую ус-
мешку на лице его.*

Н. В. Гоголь
Шинель
1842

в значении «тугой»; штрипка от немецкого *Strippe* — петля. Появилась в 1820-е в связи с модой на длинные панталоны или брюки. Этой моде следовал и А. С. Пушкин, о чем свидетельствуют воспоминания Я. К. Грота, относящиеся к 1828: «Пушкин был в черном сюртуке и белых летних панталонах. На лестнице оборвалась у него штрипка; он остановился, отстегнул ее и бросил на пол»². Если стремешки делали из ткани брюк, то она пришивалась лишь с одной стороны, а с другой — крепилась крючками или пуговицами: «Да ступай ты вперед. Я только на минуту: оправлюсь, расстегнулась стремешка» (Н. В. Гоголь. Женитьба. 1842). Можно предположить, что стремешка могла быть и из эластичной ткани, поскольку такие материи были известны с начала XIX века (так, «Московский Меркурий» за 1803 неоднократно оповещал об эластичных полукорсетах). Стремешки или штрипки невозможно было скрыть из-за тогдашнего покроя брюк, поэтому их отсутствие рассматривалось как свидетельство небрежности или бедности: «Одет он был в темно-зеленый поношенный сюртук, застегнутый доверху, и в панталоны такого же цвета, без штрипок; на ногах его были смазные немецкие сапоги, потускневшие от ненастной погоды» (Н. А. Некрасов. Жизнь Александры Ивановны. 1841). В первой

половине XIX века слова «стремешки» и «штрипки» бытовали в речи одновременно, но во второй половине XIX века предпочтение стали отдавать названию «штрипка»: «Ноги Федора Ивановича втиснуты были в узейшие на штрипках панталоны, и он выступал, выворачивая носок, точно собираясь встать в пятую позицию» (П. Д. Боборыкин. В путь-дорогу. 1862–1864). Стремешка сохранялась как необходимая деталь мужского туалета до середины 1890-х, пока на мужских штанах не появились манжеты, а позже заглаженные складки.



Стремешка
Иллюстрация из модного журнала. 1891
Гравюра с подражательской акварелью

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. С. 770.

² Что мне к лицу. СПб., 1891. С. 102.

³ Ломоносов М. В. Полное собр. соч. Т. 2. М.; Л., 1952. С. 371–438.

¹ Что мне к лицу. С. 96.

² Грот Я. К. Автобиографические заметки. СПб., 1895. С. 20.

СУКНО: шерстяная или полушерстяная ткань полотняного переплетения с последующей обработкой, в результате которой соединение нитей скрывается ворсом (его длина зависит от сорта сукна). Название, известное еще в древнерусском языке, восходит к общеславянскому корню. Со времени петровских реформ в русском быту

*«Могут сказать, что получили
первейшего сукна, лучше ко-
торого только в просвещенных
столицах можно найти. Ма-
лень! подай сукно сверху, что
за тридцать четвертым но-
мером. Да не то, братец! Что
ты вечно выше сферы, точно
пролетарий какой! Бросай его
сюда. Вот суконцо!» И, разво-
ротивши его с другого конца,
купец поднес его Чичикову
к самому носу, так что тот
мог не только послать ру-
кой шелковистый лоск, но да-
же и понюхать.*

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842

к общеславянскому корню. Со времени петровских реформ в русском быту появилось множество сортов тканей, подобных сукну, и сфера применения старинного слова сузилась. Сукно стали называть только высококачественные материи в этой технике, а более тяжелые или более легкие (относительно ткани такого сорта) имели хождение под замаскированными, чаще французскими, названиями (см.: **ДРАП, ДРА-ДЕ-ДАМ**). Сукуновальное до сих пор является основной отраслью в производстве шерстяных тканей, и изготовление сукна включает множество операций. Шерсть промывается и обесцвечивается, затем треплется и прочесывается и, наконец, прядется. Если эжиривается, затем треплется и прочесывается и, наконец, прядется. Если предполагается получение темных или ярких по цвету сукон, то подготовленная таким образом пряжа окрашивается для того, чтобы впоследствии, ленная таким образом пряжа окрашивается для того, чтобы впоследствии, при раскрое ткани, на срезах не был замечен первоначальный цвет исходной шерсти. Светлые сукна окрашиваются в готовой материи, а белые сукна после тщательной чистки придают ей особую белизну. Подготовленная пряжа поступает на ткацкий станок. Причем основа натягивается почти в два раза шире того, что будет шириной окончательно отделанного сукна, так как при последующей операции — валянии (обработка в машинах с шариками сукуновальной глины, впитывающей жир ткани и уплотняющей ее до войлока) материя садится — то есть уменьшается в размерах. Только после этих операций сукно ворсят и стригут. Ворсование производится при помощи ворсовых шпек, колючки которых вытягивают из войлока отдельные нити. Ворсование и стрижка у тонких тканей производятся до шести раз, а у более грубых сортов сукон — дважды. Лишние ворсинки (так называемый мертвый волос) выбиваются, ткань прессуется; окончательно отделанное таким образом сукно поступает в продажу. Нарушение технологии хотя бы в одной операции сказывается на качестве сукна. При покупке сукна его оглаживали руками, нюхали, растягивали, рассматривали на свету и т. д. не случайно, потому что «хорошее сукно, по наружному виду, должно быть на ощупь мягко, плотно, крепко, издавать при отрывистом протягивании между пальцами и на разрыв, звонкий звук и треск; не издавать сального запаха (признак худо промытого сукна); чтобы при поглаживании сукна рукою не ощущалось бы чего колючего и грубого на ощупь»¹. Так что приказчик, давший гоголевскому Чичикову понюхать сукно, соблюдал все подробности ритуала, совершаемого при выборе сукна в лавочке или большом магазине. Сукно домашней выработки было колючим на ощупь, издавало сальный запах, изготавливалось лишь черного, белого или серого цвета. С XVI века основным европейским центром производства высших сортов сукна была Англия, ввозившая его в Россию, но со временем российское сукно уже не уступало английским образцам. Сукуновальными глины Вольны могли спорить по качеству с английскими и немецкими. Расширились отечественное производство качественной шерсти и способы ее обработки. «Какого рода сукон-с? английских мануфактур, или отечественной фабрикации предпочитаете?» «Отечественной фабрикации, — сказал Чичиков, — но только лучшего сорта, который называется агличким» (Н. В. Гоголь. Мертвые души. Т. 2). Различные сорта сукон были самыми употребимыми для мужской и женской одежды в XVIII—XIX веках. Лишь в XX веке с появлением новых типов тканей и нового сырья распространение сукна несколько уменьшилось, став в большей степени зависеть от моды. Среди сукон XIX века, которые могут характеризовать степень распространения сукна, особо примечательно «лодзинское» сукно. Его делали из шерстяного тряпья, отходов прядения и часто единственным признаком шерсти служил «кноп» — шерстяная пыль. Вот что писали об этом сукне московские старожилы: «В Лодзи всегда было большое производство дешевых тканей, наружный вид которых напоминал дорогие английские. Выбатывались они из бумаги с незначительной примесью оческов шерсти и добротного тряпья. Высылали их поштучно „в костюм на любую мерку“, без задатка, почтовой посылкой — всего за одиннадцать рублей восемнадцать копеек

с почтовыми расходами. Все бросались на соблазнительную дешевку, получали, пробовали эти костюмы носить. Вначале все шло благополучно, но благополучие это тянулось только до первой сырой погоды или дождя. Материал обладал способностью от влаги садиться, сжываться, стянаться едва ли не вполногу. Выйдет, острили портные, франт летом в Петровский парк погулять, тучка накроет, дождичком спрыснуло, и начнет костюм весь „сползаться“, из себя хозяина выжимать. Брюки до колен делаются, рукава — по локоть, плечи и швы уходят, и нет на тебе ничего. Весь человек из костюма вылезает. Другой сядет, от срама на извозчика, велит верх поднять и — айда домой. Смею что у нас над такими. Как анекдот рассказывали, что лодзинские поставщики шили костюмы из этих удивительных материалов особым приемом — „с молотком“. Горячим молотком „выбивали“ грубую ткань, придавая ей на время фасон»¹. Вполне возможно, что название шерстяной пыли «кноп», шедшей на изготовление столь дешевых и некачественных сукон, связано в России с именем фабриканта Л. И. Кнопа, представлявшего в России интересы английской компании «Де Джерси». Он взял на себя оснащение английским оборудованием российских фабрик, что было довольно непростым делом, так как английские промышленники не были заинтересованы в потере монополии на совершенное по тем временам производство ткацких, прядильных, чесальных и других машин. Кноп сумел найти способ обойтись без английских кредитов и много сделал для переоборудования фабрик Т. С. Морозова, а потом и других. Впоследствии Кноп принял русское подданство и получил титул барона. Участие Кнопа во всех российских текстильных производствах было так велико, что по Москве ходила поговорка: «Где церковь — там и поп, а где фабрика — там Кноп»².

Фрак из сукна
Иллюстрация из модного журнала. 1813
Гравюра с подкраской акварелью



СУЛТАН: в данном случае украшение на шляпе, вертикально расположенный пучок из перьев или конского волоса. Цвет султана был связан с военным чином. Цветными султанами украшали головы лошадей.

*Подойдя к кордоку, Вейль
предъявил свой военный про-
пуск. Солдат не обратил
на него никакого внимания.
Он не понимал по-француз-
ски, не умел читать и смо-
трел на черный султан и на
лицо Вейля с недоверием, да-
же с некоторым презрением.*

А. К. Виноградов
Три цвета времени
1931

¹ Иванова Е. П. Меткое московское сло-
во. Быт и речь старой Москвы. С. 251–
252

² Виноградов П. А. Москва купеческая.
С. 61.

¹ Андреев П. Русский товарищ
словарь. С. 187.

СУТАНА: ряса католического священника, верхняя длинная одежда, которая носится вне богослужения. Название от французского *soutane*, восходящего к итальянскому *sottana* — ряса (от французского *sous* и итальянского *sotto* — под, внизу; первоначально — нижняя одежда). В отличие от рясы православного священника, сутана подпоясывается. Ее цвет зависит от иерархического положения священника. Низшие клирики носят сутаны черного цвета, высокие священнослужители. Низшие клирики носят сутаны фиолетовую, а Папа римский — белую. Католических клириков знали в России еще в XVI веке, когда папский нунций Антонио Поссевино прибыл в Россию в качестве посла ко двору Ивана Грозного. Поссевино принял участие в религиозном диспуте. Название сутана с намерением принять участие в религиозном диспуте. Название сутана с намерением принять участие в религиозном диспуте. Название сутана с намерением принять участие в религиозном диспуте.

Так, Шура Кочнев, о котором пели: В двенадцать часов по ночам / Из спальни выходит Кочнев, — оделся ксендзом. И очень удачно. Сутана и широкополая шляпа шли к его длинному росту. Он расхаживал с грозным видом и всему ужасался. Это было смешно, потому что он хорошо играл. Другие ребята просто волочили свои рясы по полу и хохотали.

В. А. Каверин
Два капитана
1938–1940

СЮРТУК (сюртук): мужская верхняя приталенная одежда с полами до колен, с воротником, со сквозной застежкой на пуговицах. Название от французского *surtout*, буквально — поверх всего (термин был известен во Франции до XVIII века и означал верхнюю накидку, просторную одежду). О сюртуке, первоначально распространенном в Англии, в России было известно еще в первой половине XVIII века, но носить его стали только на рубеже XVIII–XIX веков, одновременно с фраком. Форма рукава сюртука, его воротник, длина пол, количество пуговиц, цвет, материал целиком зависели от моды. Широкое распространение сюртук получил в 1810–1820-е, тогда же появились некоторые правила, время от времени менявшиеся, о приемлемости сюртука в тех или иных ситуациях. В начале XIX века, когда фрак считался официальной мундирной одеждой, в гости ходили в сюртуках: «Выходя в часу третьем из канцелярии, я заехал домой, чтобы надеть сюртук (на службе бывали мы всегда во фраках)»¹. В первой половине XIX века было принято застегивать сюртук на все пуговицы, но во второй половине XIX века это считалось старомодным. Актер Н. И. Музиль, исполняя роль Нарокова в пьесе А. Н. Островского «Таланты и поклонники», подчеркивал такой манерой достоинство своего героя: «Одет он был в опрятный, но уже поношенный сюртук, застегнутый по старинному обычаю на все пуговицы. Дер-жался с достоинством, независимо»². После 1834 вышел ряд указов, определявших место расположения шитья, цвет ткани, отделок на мундирных сюртуках и фраках: а в 1855 мундирные фраки были заменены однобортным полукафтаном, чиновникам всех ведомств полагалось иметь двубортный сюртук, застегивавшийся на шесть пуговиц. Пуговицы мундирного сюртука должны были быть со знаками того ведомства или губернии, где чиновник проходил службу. При мундирном сюртуке полагались брюки из сукна того же цвета, что и сюртук, фуражка и белые замшевые перчатки. Единственный орден, который можно было носить на сюртуке, — Св. Георгия всех степеней, а также знаки академических учреждений. Сюртук Академии художеств был темно-синего цвета. «Серебряный» или «золотой» цвет пуговиц зависел от шитья на воротнике и обшлагах — соответственно золотого или серебряного. Указами оговаривалось, что форменные сюртуки не должны следовать за модой, а только за предписанным образом. Сюртуки не служащих людей отличались большим разнообразием по цвету и отделке. Избегали только тех оттенков цвета,

На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами; розовый галстучек, до половины скрытый отложенным воротничком белой рубашки, свободно обхватывал его шею; на ногах у него красовались штиблеты, приятно пестрели клеткой его шотландский панталон, и вообще он произвел впечатление приятное.

И. С. Тургенев
Затишье
1854

которые хоть чем-то напоминали форменные цвета. Поэтому в литературе чаще встречаются упоминания о черных, коричневых или темно-серых сюртуках и очень редко — синих (темно-синих) и особенно темно-зеленых, так как большее число ведомств должны были носить сукна таких цветов. То же можно сказать и о пуговицах: «На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами». Напомнив приведенную в начале статьи цитату из повести И. С. Тургенева, следует обратить внимание и на то, что штатские носили брюки или панталоны, часто не совпадавшие по ткани или цвету с сюртуком, чего нельзя было допустить в форменной одежде. Это обстоятельство позволяет определить в живописном произведении социальный статус изображенного персонажа. Во второй половине XIX века сюртук стал постепенно вытесняться пиджаком, и как повседневную одежду в конце столетия сюртук сохраняли только пожилые люди. Сюртук оставался только черным, так как мужская одежда перестала быть цветной. «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие и некрасивые черные фраки и сюртуки, и царствуют до сих пор»¹. После 1917 из обихода исчезли и мундирные сюртуки. Если мода XX века обращается к фраку и в мужской, и в женской одежде, то сюртук казался забытым ею окончательно. Но со второй половины 1990-х до сегодняшнего дня сюртук вновь стал предпочтительнее пиджака у мужчин. Его можно встретить в университетской, артистической и художественной среде на мужчинах различных возрастов. Но поскольку длина сюртука не позволяет сочетать его с курткой, неудобна в автомобиле, то сюртук может снова исчезнуть из обихода так же внезапно, как и появился.

которые хоть чем-то напоминали форменные цвета. Поэтому в литературе чаще встречаются упоминания о черных, коричневых или темно-серых сюртуках и очень редко — синих (темно-синих) и особенно темно-зеленых, так как большее число ведомств должны были носить сукна таких цветов. То же можно сказать и о пуговицах: «На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами». Напомнив приведенную в начале статьи цитату из повести И. С. Тургенева, следует обратить внимание и на то, что штатские носили брюки или панталоны, часто не совпадавшие по ткани или цвету с сюртуком, чего нельзя было допустить в форменной одежде. Это обстоятельство позволяет определить в живописном произведении социальный статус изображенного персонажа. Во второй половине XIX века сюртук стал постепенно вытесняться пиджаком, и как повседневную одежду в конце столетия сюртук сохраняли только пожилые люди. Сюртук оставался только черным, так как мужская одежда перестала быть цветной. «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие и некрасивые черные фраки и сюртуки, и царствуют до сих пор»¹. После 1917 из обихода исчезли и мундирные сюртуки. Если мода XX века обращается к фраку и в мужской, и в женской одежде, то сюртук казался забытым ею окончательно. Но со второй половины 1990-х до сегодняшнего дня сюртук вновь стал предпочтительнее пиджака у мужчин. Его можно встретить в университетской, артистической и художественной среде на мужчинах различных возрастов. Но поскольку длина сюртука не позволяет сочетать его с курткой, неудобна в автомобиле, то сюртук может снова исчезнуть из обихода так же внезапно, как и появился.

которые хоть чем-то напоминали форменные цвета. Поэтому в литературе чаще встречаются упоминания о черных, коричневых или темно-серых сюртуках и очень редко — синих (темно-синих) и особенно темно-зеленых, так как большее число ведомств должны были носить сукна таких цветов. То же можно сказать и о пуговицах: «На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами». Напомнив приведенную в начале статьи цитату из повести И. С. Тургенева, следует обратить внимание и на то, что штатские носили брюки или панталоны, часто не совпадавшие по ткани или цвету с сюртуком, чего нельзя было допустить в форменной одежде. Это обстоятельство позволяет определить в живописном произведении социальный статус изображенного персонажа. Во второй половине XIX века сюртук стал постепенно вытесняться пиджаком, и как повседневную одежду в конце столетия сюртук сохраняли только пожилые люди. Сюртук оставался только черным, так как мужская одежда перестала быть цветной. «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие и некрасивые черные фраки и сюртуки, и царствуют до сих пор»¹. После 1917 из обихода исчезли и мундирные сюртуки. Если мода XX века обращается к фраку и в мужской, и в женской одежде, то сюртук казался забытым ею окончательно. Но со второй половины 1990-х до сегодняшнего дня сюртук вновь стал предпочтительнее пиджака у мужчин. Его можно встретить в университетской, артистической и художественной среде на мужчинах различных возрастов. Но поскольку длина сюртука не позволяет сочетать его с курткой, неудобна в автомобиле, то сюртук может снова исчезнуть из обихода так же внезапно, как и появился.

которые хоть чем-то напоминали форменные цвета. Поэтому в литературе чаще встречаются упоминания о черных, коричневых или темно-серых сюртуках и очень редко — синих (темно-синих) и особенно темно-зеленых, так как большее число ведомств должны были носить сукна таких цветов. То же можно сказать и о пуговицах: «На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами». Напомнив приведенную в начале статьи цитату из повести И. С. Тургенева, следует обратить внимание и на то, что штатские носили брюки или панталоны, часто не совпадавшие по ткани или цвету с сюртуком, чего нельзя было допустить в форменной одежде. Это обстоятельство позволяет определить в живописном произведении социальный статус изображенного персонажа. Во второй половине XIX века сюртук стал постепенно вытесняться пиджаком, и как повседневную одежду в конце столетия сюртук сохраняли только пожилые люди. Сюртук оставался только черным, так как мужская одежда перестала быть цветной. «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие и некрасивые черные фраки и сюртуки, и царствуют до сих пор»¹. После 1917 из обихода исчезли и мундирные сюртуки. Если мода XX века обращается к фраку и в мужской, и в женской одежде, то сюртук казался забытым ею окончательно. Но со второй половины 1990-х до сегодняшнего дня сюртук вновь стал предпочтительнее пиджака у мужчин. Его можно встретить в университетской, артистической и художественной среде на мужчинах различных возрастов. Но поскольку длина сюртука не позволяет сочетать его с курткой, неудобна в автомобиле, то сюртук может снова исчезнуть из обихода так же внезапно, как и появился.



Сюртук
Московский портрет. 1820
Гравюра с подражкой акварели

¹ Сербин Д. Н. Затишье. Т. 1. С. 231.

² Крюков Ю. М. Затишье. Т. 1. С. 170.

¹ Дамские моды XIX века. СПб., 1899. С. 159.

в шляпке?»¹ Из пьесы мы знаем, что Нина предпочитала остаться неузнанной и поэтому актриса выбрала для этого не шляпу с густой вуалью и тальму, которые могли бы полностью скрыть ее лицо и фигуру, а платок, оставляющий лицо открытым. Можно предположить, что отказ от чеховской ремарки был не только сознательным, но и по-своему мотивированным тем, что платок и тальма со шляпкой — два различных социальных знака. На открытое лицо женщины в платке те, от кого скрывается Нина — Комиссаржевская, смотреть не станут, а дама в тальме привлечет их внимание. Но и Чехов выбрал тальму в последнем действии для своей героини не случайно — для писателя это знак иного свойства. Для Чехова тальма была определенным психологической характеристикой, отражающей внутреннее состояние героини, ее изменившийся после пережитого характер. Чехову принадлежит высказывание: «Для того чтобы подчеркнуть бедность протестантницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме»². В иерархии моды чеховского времени тальма считалась более престижной, значительной, нежели близкие ей по крою другие дамские наряды. Ставшая рыжей, то есть изменившая свой цвет от времени, тальма вырастает в деталь, обозначающую сложный спектр переживаний — бедность, но и стремление сохранить достоинство, внутренние связи с той средой, к которой героиня принадлежала раньше. Писатель или драматург может передать свое ощущение и характеризовать сценический образ не только словами персонажа или его поступками, но и упоминанием различных деталей его пластического облика, которые способствуют пониманию авторского замысла. Для Чехова эти детали всегда были важны.

ТАРЛАТАН: хлопчатобумажная полупрозрачная ткань полотняного переплетения, однотонная, с тканым орнаментом в клетку. Название от французского *tarlatan* — сорт кисеи. Возможно, французское слово образовано из двух других: *firetaine*, из пуздиатинского *tyrus* — тирский (город Тир в Финикии) и *futaine* — бумага. Тарлатан, вероятно, ткань индийского происхождения; в России известна со второй половины XVIII века и упоминается в сатирической «Переписке моды содержащей письма безруких Мод, размышления неодоушественных нарядов, бессловесных щепов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр.» (1791). Для продажи материя сильно крахмалилась, что определило ее широкое использование во времена моды на пышные юбки. В первой половине XIX века тарлатан считался довольно дорогой тканью, так как вырабатывался из привозного хлопка, но во второй половине XIX века бытовал как «простенькая» материя, которая больше подходила юным девицам, а не элегантным дамам.

ТАРМАЛАМА (ТЕРМАЛАМА): очень плотная ткань характерного золотистого цвета из шелка-сырца, нити которого скручены из нескольких прядей. Происхождение названия неясно, но если исходить из того, что в XIX веке тармаламу ввозили в Россию с Востока (из Ирана, Турции), то предположение о его тюркских корнях вполне правдоподобно. Чисто шелковая тармалама была одной из самых дорогих тканей в мужском гардеробе и предназначалась только для шитья халатов. «В то самое время, как Чичиков в персидском халате из золотистой тармаламы, развалился на диване, торговался с заезжим контрабандистом-купцом жидовского происхождения и немецкого выговора... раздался гром подымавшей кареты...» (Н.В. Гоголь. Мертвые души. Т. 2). Из частых описаний этой ткани в литературных произведениях одно заслуживает особого внимания: «Блистая тысячью цветистых разводов, завиделся столь знакомый тармаламовый халат окружного» (А.И. Левитов. Деревенские картинки.

1870). Очевидно, речь идет об узорчатой несодетной ткани: «Плотная, легкая шелковая ткань с крупными узорами, идущая на халаты»¹. Это позволяет думать, что источником для возникновения названия тармаламы могло послужить персидское слово *тарма* — кашмирская шаль, а узоры на тармаламе могли ее напоминать. Тармалама выпускалась не только чисто шелковой, но и полушелковой — с бумажеширокому круту попутелей. «Один из лакеев был для чего-то в красных туфлях без задников и в простом халате из дешевой тармаламы» (Н.А. Лейкин. Наши женщины. 1890). М.Ю. Лермонтов упоминает тармаламу в необычных обстоятельствах, при которых в России было принято заказывать платки или бархат: «У меня был кусок тармаламы, и я обил его гроб и украсил его чересками серебряными галунами, которые Григорий Александрович накупил для нее же» (Герой нашего времени. 1840). В целом же тармаламу предпочитали для халатов восточного покроя: «На нем был халат из персидской материи, настоящей восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что Обломов мог дважды завернуться в него» (И.А. Гончаров. Обломов. 1859). И.Т. Корев, в одном из очерков сороковых годов, обыгрывает искажения, которым подвергалось это слово в торговле «термолама, гулишамма и проч. и проч.» (Фомин понедельник).

ТАФТА: шелковая или хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из очень туго скрученных нитей основы и утка. Название восходит к периодскому *tafta* — сотканное. Распространение этой ткани во многих странах Европы связано с материей восточного происхождения, что объясняет фонетическое сходство русского названия «тафта» с ее названиями в других европейских языках. Тафта неоднократно упомянута в «Домострое» как широко известная ткань наряду с камкой, сукном, золототкаными материями, что свидетельствует о давнем ее распространении. Благодаря тугой закрутке исходных нитей тафта отличалась тонкостью и при этом была жесткой, топорщащейся или, как говорили в старину, «хрусткой». Тафта ткалась одноцветной двухсторонней или узорчатой односторонней. Применялась очень широко в интерьере — для занавесок, пологов. «В нижней части окна зашвыривались голубыми тафтными занавесками для предохранения детского зрения от излишнего света» (Д.В. Григорович. Гуттаперчевый мальчик. 1883). Наибольшее применение тафта

имела в качестве материи для мужской и женской одежды. Тафтой крыли шубы: «Он обещал ей двойное жалованье и данно желанную русскую тафту на покрышку вытертого зачяевого салона» (А.И. Герцен. Елена. 1838). Тафта использовалась также в качестве подкладки, при этом употреблялся самый тонкий сорт ткани — армоазен. Из ярких алых, бирюзовых, зеленых тканей такого переплетения шили нарядные сарафаны, платки. В XVIII веке предпочитали расшитую тафту, шелковую на женские рубы и мужские кафтаны. В XIX веке наибольшее увлечение тафтой приходится на время распространения кринолина — то есть после 1850, а в XX веке — на конец 1950-х — начало 1960-х, когда в моде были женские платья на пышных нижних юбках. Получить форму «колокола», очень модного в те годы, легче всего было с помощью ткани, обладавшей



Платье из тафты
иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подраской акварелью

ФАМУСОВ:
Умеют же себя принарядить
Тафтицей, барзатцем
и фымкой,
Словечка в простоте
не скажут, все с ужимкой.
А.С. Грибоедов
Горе от ума
1822—1824

Сестрица заранее обдумала
свой туалет. Она будет одета
просто, как будто никто ни
о чем ее не предупредил, и она
всегда дома так ходит. Розовое
тарлатановое платье
с высоким лифом, пережаченное
на талии пунцового ленточ-
кой, — вот и все.

М.Е. Салтыков-Щедрин
Похотонская старина
1887

Если вы только не заняты,
я вас попрошу сшить мне за-
лат... из тармаламы; я, зна-
ете, люблю хорошие вещи.

Н.А. Некрасов
Три страны света
1848

¹ Гринуэй А. Страницы прошлого. М., 1956. С. 190.

² Лазарев-Грушинский А.С. Воспоминания // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 122.

¹ Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык.

такими пластическими свойствами, как тафта. Широкое и давнее распространение тафты во всем мире послужило основанием для того, что самое простое и наиболее часто используемое переплетение нитей в ткачестве — имеет еще одно название — тафтинное. Туго скрученные нити одинаковой толщины, чередующиеся в соотношении 1:1, сделали тафту образцом классического полотна.

ТВИН: низкосортная шерстяная или хлопчатобумажная одноцветная ткань саржевого переплетения из туго скрученной пряжи. Название от английского *twine* — бечевка, нить, скрученная из двух прядей. Также возможно, что русское название образовалось за счет искажения другого английского слова — *twill* — саржа, ткань киперного (саржевого) переплетения. В русском быту твин известен с первой половины XIX века и упоминается в повести Д.В. Григоровича «Капельмейстер Сусликов» (1848): «На нем было жиденькое порванное твиновое пальто». Твин, обычно различных оттенков серого цвета, применялся только для мужской одежды. Еще в начале XX века название «твин» воспринималось как иностранное слово и в таком качестве вошло в «Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык», составленный Е. Ефремовым, под редакцией И.А. Бодуэна-де-Куртене. Позже эта ткань была забыта.

Душлин: *Ведь же ходить по Москве пешком в узеньких, коротеньких брючках: да в твиновом пальто с разноцветными рукавами — это хуже смерти.*

А.Н. Островский
Последняя жертва
1878

ТЕРЛИК: короткий приталенный мужской кафтан с короткими рукавами. Название от тюркского *terlik* — куртка без рукавов. Появился на Руси не позднее второй половины XV века (письменное упоминание в 1486). По свидетельству очевидцев, в XVI веке терлик был необычайно распространен: «Раньше столтники одевались в далматики наподобие дыконов, прислуживающих при богослужениях, но только были подпоясаны; ныне же на них различные платья, называемые терлик, обильно украшенные драгоценными камнями и жемчугом»¹. Этот же автор отмечает, что, несмотря на сходство покрой одежды русских и татар, заметны и существенные различия: «...при этом христиане носят узелки, которыми застегивают грудь, на правой стороне, а татары, одежда которых очень похожа, — на левой»². Терлик имел на груди застежку и, возможно, надевался через голову³. Из всех видов старинной русской одежды терлик наиболее часто упоминается в художественной литературе XIX века, причем не только в исторических романах, но и в литературной полемике: «Что ни говори, а даже и фрак с сюртуком — предметы, кажется, совершенно внешние, не мало действуют на внутреннее благообразие человека. Петр Великий это понимал, и отсюда его гонение на бороды, охабни, терлики, шапки-мурмолки все другие заветные принадлежности московского туалета» (В.Г. Белинский. Петербург и Москва, 1844). В комментариях к работам Белинского отмечается: «Курсивом выделены слова, представляющие обычный в журналистике 1840-х гг. и, в частности, у Белинского, насмешливый намек на некоторых московских славянофилов»⁴. Терлик упомянут Белинским и в статье «Русская литература в 1845 году»: «Некоторые, говорят, не шутя надели на себя терлик, охабень и мурмолку».

Явление переодевания в старинные русские костюмы в первой половине XIX века — очень интересный факт общественной и культурной жизни, вызывавший противоречивые суждения в печати того времени. Основной упрек славянофилам состоял в том, что их одежда была лишь стилизацией на русские темы, имевшей мало общего с подлинным крестьянским костюмом. Ф.М. Достоевский писал: «Слышал я недавно, что какой-то современный помещик, чтобы слиться с народом, тоже стал носить русский костюм и повадился было в нем на сходки ходить; так крестьяне

как завидят его, так говорят промеж себя: «Что к нам этот режениный таскается!» Да так ведь и не слыхая с народом помещик-то» (Зимин заметки о летних впечатлениях, 1863).

В XIX веке осталось незамеченным то обстоятельство, что в условиях господства установленной форменной одежды для сословий (в том числе дворянского) всякое отступление от официальных требований было знаком оппозиции властям и воспринималось ими как анакомислие — будь то борода и усы в николаевское время или традиционный кафтан вместо сюртука и фрака, и требовало личного мужества ото всех, решившихся противостоять существующим правилам. Среди тех, кто «переодевался» первыми, несмотря на ироническое отношение А.И. Герцена, В.Г. Белинского, П.Я. Чаадаева к самой идее, называют А.С. Хомякова, С.П. Шевырева, К.С. Аксакова и др. В то же время И.С. Аксаков писал: «Мне собственно эти товары не нужны, я не люблю халатов и архаику и предпочитаю европейское платье азиатскому, даже терлику» (Письмо родителям от 7 апреля 1844).

ТЕРНО: шерстяная ткань саржевого переплетения из высококачественной пряжи. Известна с конца XVIII века и названа по имени первого производителя, владельца текстильной фабрики в Париже Гийома Луи Терно. Эта ткань предназначалась главным образом для шалей и платков, без которых невозможно представить себе моду стиля ампир. Журнал «Северная пчела» сообщает: «Так как в Париже уже тепло, то шалей почти не видно, но зато повсюду шальные платки фабрики Терно (*cachemir Teriaux*)»¹. Ко времени написания «Помехонской старинки» терно уже делали из «неблагородных» материалов, причем техника обработки была столь совершенна, что определить «настоящее терно» можно было только в процессе носки. Это способствовало тому, что престижность тканей такого типа уменьшилась.

Севастьянова уходит; следом за ней посылается Мутуки-на. Она гордо представляет своей предшественнице; одета в платье из настоящего терно, на голове тюлевый чепчик с жемчужными шелковыми лентами.

М.Е. Салтыков-Щедрин
Помехонская старина
1887

ТИБЕТ: мягкая двусторонняя ткань саржевого переплетения из шерсти тибетских коз (отсюда название) с орнаментом, напоминающим восточные, главным образом кашмирские, ткани, подчас включающим атласные полосы. Нередко стороны этой ткани были окрашены в разные цвета или покрывались разным орнаментом, что определило название такого рода ткани — «хамелеон». Распространению тибета (наряду с технологически близким кашемиром, терно и мериносом) в первой половине XIX века способствовала мода на восточные шали. В России производство тибета было налажено в 1800-х годах. Сорта тканей различались по технологическим особенностям, так, характерные для ткани *tibet satine* полосы выполнялись в атласной технике по саржевому плетению. Упоминание об этом виде тибета находим в «Дамском журнале»: «Атласные двулентные полосы на шерстяной

Вместо единообразия пестрота, вместо длины ширина, вместо мериноса тибет и терно.

А.Ф. Вельямин
Сердце и дума
1838



Панталоны из тибета
Московский телеграф, 1829
Гравюра и подражание акварелью

¹ Герберштейн С. Записки о Московии. С. 218.

² Там же. С. 117.

³ Савваитов П. Описание старинных русских утвари, одежды, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в алфавитном порядке изложенное. С. 52.

⁴ Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М., 1981. С. 679.

¹ Северная пчела. 1832. № 70.

ткани тибета вытканы таким образом, что можно носить сию матерью на лицо и на изнанку»¹. В первой половине XIX века тибет был довольно дорогой тканью, особенно французского производства. Как часто случается и ныне, публика отдавала предпочтение иностранным товарам, и продавцы пользовались этим с большой выгодой для себя. Иностранцы, бывавшие в России в XVIII—XIX веках, обращали внимание на то, что русские товары часто распродавались под видом английских или французских по очень высоким ценам, так как публика была готова тратить ради возможности пощеголять в привозных тканях. «Несколько сот лавочников распродают остатки... по непомерно высоким ценам, объясняя это тем, что они только что прибыли из Парижа, хотя известно, что половина этих товаров поступает из русских лавок с другого конца города»².

ТИК: очень плотная льняная или хлопчатобумажная ткань. Название от голландского *tick* — плотная ткань. Известна в России с первой четверти XVIII века. В XIX веке использовалась «простым народом на одежду»³. Именно это обстоятельство заставило обратить внимание на одежду Н. В. Гоголя. Писатель хорошо знал

Когда Гоголь был в Гамбурге, то заказал себе все платье из тика, и когда ему указывали, что он делает себя смешным, Гоголь возражал: «Что же тут смешного? Дешево, уютно и удобно».

И. Ф. Золотарев, по записи К. Ободовского // Исторический вестник 1893, № 1

сферу применения тканей, бытовавших в его время, следил за модными новинками по периодике, расспрашивал знакомых, но не из щегольства или желания позлить окружающих, а из чрезвычайно внимательного отношения к художественной детали в своих произведениях. Вот что он писал своей матери 2 февраля 1830: «...какие платья были в их время у сотников, их жен, у тысячников, у них самих, какие материи были известны в их время, и все с подробнейшею подробностью... Не пренебрегайте ничем, все имеет для меня цену. В столице нельзя пропасть с голоду, имеющему хоть скудный от Бога талант». Ныне льняной тик в широкую синюю или красную полосу применяется для тентов (так называемые маркизы над окнами больших магазинов, торговых лотков), более тонкий одноцветный хлопчатобумажный — для наперников.

ТОК: женский головной убор, обычно без полей, плотно охватывающий голову. Появился в России на рубеже XVIII—XIX веков (в истории костюма известен с XVI века), когда европейская мода, пережив два века ношения париков, вновь обратилась к головным уборам такого типа. Название от французского *toque* — шапочка с узкими полями. В первой половине XIX века токи обильно украшались перьями, цветами, пряжками и аграфами с драгоценными камнями. Об украшении токов, как тогда говорили «гарнире», можно судить по описаниям, публиковавшимся в периодике того времени. Русский ток — «...из булавчатого бархата, убранный шелковыми снурками...»⁴. Турецкие токи «гарнировались» более пышно: «...турецкими токами называют такие, у которых на переди видны два полумесяца, сделанные из гадунов. Эти полумесяцы поддерживают эгреты, расположенные в виде буквы У. Турецкие токи делают из материи с золотыми и серебряными сеточками или бархатными квадратами». Испанские токи — «...у которых сверху золотая испанская сеточка, а украшение составляет торсада, наклоненная вправо»; индийские токи — «из крепа или морелевого гротенала»⁵. Примечателен ток, о котором писали, что «он очень похож на русский кокошник и по краям сверху обшивается шнурками в виде диадемы — сии шнурки большой плетущею с кистями свешиваются на правую сторону»⁶. Токи всегда были головным убором замужней женщины. В первой половине XX века их носили пожилые дамы; как правило, это были самодельные или оставшиеся у владелиц от «лучших времен» шляпки черного цвета, нередко с вуалью. Отношение к мужским



Ток
Московский телеграф. 1829
Гравюра с подкраской акварелью

и женским шляпам в России после Октябрьской революции 1917 было столь отрицательным, что ношение их могло иметь самые непредсказуемые последствия (см.: **БОЛИВАР**). В конце 1940-х — начале 1950-х в моде был ток под названием «тамбури», который ввиду кратковременности бытования не нашел отражения в специальных справочных изданиях. Его название происходит от формы, напоминающей одноименный музыкальный инструмент; дополнявшая его небольшая вуаль с мушками усиливала это сходство, напоминая о бубенчиках, размещенных по окружности инструмента. Иногда, шляпку ток называют еще таблеткой, ориентируясь на форму, как и в случае с тамбурином. Со временем ток перестал иметь возрастные ограничения; в 1980-е в моду вошли токи из вельюра, фетра, бархата ярких цветов. В России токи всегда были только женским головным убором. Во Франции, по обычаю, восходящему к Средневековью, «ток» — название и мужских шляп. Например, ток судейский с расширяющейся кверху тульей; ток охотничий, с козырьком и т. д.

ТРЕН (трэн): то же, что шлейф, хвост. Название от французского *traine* — шлейф, производного от латинского *trahere* — тянуть, тащить, волочить. Смысловых отличий в использовании терминов «трэн» и «шлейф», видимо, не существовало, так как они

Ранним утром приехала она в Головаево и тотчас же уединилась в особенную комнату, откуда злилась в столовую к чаю в великолепном шелковом платье, шума треном и очень искусно маневрируя из среды стульев.

М. Н. Салтыков-Щедрин
Господа Головаевы
Плещинушка
1875—1880

оба встречаются в мемуарной литературе как при описании придворного быта, так и нарядных туалетов дам, не принятых при дворе, или горожанок, когда требовалось обратить внимание на их костюм. Появившись во время правления императрицы Елизаветы Петровны (1741—1761/62), отмеченного переориентацией на французскую культуру, трэн, однако, не вытеснил укоренившийся термин немецкого происхождения «шлейф» (с XVIII века процесс европеизации русского быта начался через активное взаимодействие с теми странами, которые находились в длительном культурном контакте с немецкими землями), и только лишь с середины XIX века слову «трэн» стали отдавать предпочтение в обыденной и поэтической речи. Так, в записи от 25 октября 1853 в дневнике фрейлины императрицы Александры Федоровны сообщается: «Сегодня состоялось крещение великой княжны Марии Александровны. Все было обставлено с величайшей помпой и торжественностью. На императрице был трэн, ослепленный бриллиантами и драгоценными камнями»¹. Правила пользования треном гласили: «Платья остаются по-прежнему длинные и полные; все те, которые назначены для больших вечеров и для торжественных случаев образуют заметный трэн. Эта мода так же хороша и прилична в салонах, как смешна и неуместна в других случаях — все в своем месте»². Термин «трэн» продолжал использоваться и в начале XX века, в том числе в поэтических текстах: «А в дверях шуршит уж треном / Грин-де-перлевым жена» (Андрей Белый. Маскарад. 1908).

¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания, дневник. С. 54.

² Молдый магазин. 1863, № 7, С. 88.

¹ Дамский журнал. 1832, № 2, С. 32.

² Письма сестер М. и К. Вильямов России. С. 339.

³ Вильямов И. С. Справочный коммерческий словарь. С. 316.

⁴ Московский телеграф. 1826, № 19, С. 144.

⁵ Там же. С. 143—144.

⁶ Там же. 1825, № 3, С. 54.

ТРЕУГОЛКА (шляпа **О ТРЕХ УГЛАХ**, **ТРЕУГОЛЬНАЯ ШЛЯПА**, **ТРЕУГОЛ**): все варианты названия представляют один и тот же головной убор, вошедший в моду и в форменную мужскую одежду с самого начала XVIII века. Это был общепринятый в Европе тип головного убора, развившегося из обычной шляпы с круглыми полями.

«Треуголка» встречается в официальных документах только с середины XIX столетия. В XVIII веке название такого головного убора еще не было столь устойчиво.

Если сравнить упоминания о такой шляпе у писателей первой половины XIX века и второй, то заметим очень четкое различие. Н. В. Гоголь писал: «Портреты каких-то генералов в треугольных шляпах» или: «Сказавши это, он надел свою треугольную шляпу и вышел в сени, а за ним хозяин» (Портрет. 1835). А. П. Чехов же, описывая наряд факельщика, замечает: «Когда он появился в треуголке, во фраке с галунами и с лампасами, то она полюбила его» (Записные книжки I. 1891–1904).

Название важно только для музейной практики. Носители старинной речевой культуры, судя по музейным описям и инвентарным книгам, четко различали треугольную шляпу и треуголку.

Два века тому назад дамы носили крошечные треуголки как украшение для причесок, если не переодевались в мужской костюм для маскарада — Елизавета Петровна любила «превращенные маскарады», на которых женщины были в мужском костюме, а мужчины в женском. Современные художники-шляпники предлагают треугольные шляпы как паравоз на давно ушедшую эпоху, декорируя их пуговицами, сутажем, бахромой или цветами.

Интересна манера ношения треуголки «полем», что означало, что один из углов оказывался сзади, а спереди шляпа казалась гладкой. Обычно такая манера

Нащупав под мышкой треуголку, граф дрожащей рукой оправил прическу и фалды кафтана, бодро и лихо выпрямился, молча вышел, сел под проливным дождем в карету и крикнул кучеру: «К генерала-прокурору!»

Г. П. Давыдовский
Княжна Тараканова
1883



Карл Людвиг Христианек
Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского. 1779
Холст, масло. 103,5 × 80,4
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ношения связана с чином или должностью человека. Вот что вспоминал Сергей Маковский: «Четко вспоминаю придворный выезд — английская упряжка, тонконогие вороные в шорах, кучер и выездной в красных дивях и треуголках (у кучера надета „полем“, концами в стороны)»¹.

Карл Людвиг Христианек
Портрет неизвестного мальчика
в зеленом кафтане. 1780
Холст, масло. 79 × 55
Собрание С. и Т. Подстанских,
Москва



ТРИКО: шерстяная или смешанная ткань разнообразного мелкоузорчатого переплетения, хорошо заметного на поверхности ткани; сценическая или спортивная одежда, плотно обтягивающая тело; деталь дамского белья. Название от французского

tricot, производного от *tricoter* — вязать. Ткань трико имеет нити основы обычно довольно тонкие и всегда шерстяные, а утка — более грубые, которые могут быть как шерстяными, так и хлопчатобумажными или шелковыми. Трико подвергается таким видам обработки, которые делают его похожим на сукно: ворсованию, стрижке и воздействию пресса. Однако, в отличие от сукна, все эти операции совершаются над почти сухой материей, поэтому и ворсование получается более слабым, не скрывающим узоров переплетения. Ткань производилась летней (легкой, часто пестротканой) и зимней (более плотной и тяжелой). Как правило, в XIX веке трико — только мужская ткань, имевшая очень широкое распространение. «Сегодня вечером принесут мне от портного суконный шюрток и триковый шюрток-пальто» (Письмо В. Г. Белинского М. В. Белинской от 28 июня 1846). Когда в литературных произведениях XIX века упоминается триковый костюм, то имеется

в виду темная одноцветная ткань. «На другой день вечером, надевши свою новую триковую пару и волнуясь, я отправился к Должиковой» (А. П. Чехов. Моя жизнь. 1896). Брючное трико было более плотным и пестротканым материалом за счет введения нитей утка из другой пряжи. «Он нарочно носил всегда панталоны из самого толстого трико, чтобы хоть сколько-нибудь скрыть худобу ног» (Д. В. Григоревич. Гуттаперчевый мальчик. 1883). В XX веке трико остается распространенной тканью, чаще чисто шерстяной; предпочтение отдается различным оттенкам серого цвета, в то время как еще в начале XX века костюм такого оттенка в России считался недостойным даже для дневных визитов. В Англии и Франции их начали носить уже в 1880-е. Одежда трико — узкая, плотно облегающая тело, появилась сначала на сцене, а с конца XIX века стала входить в повседневную жизнь с открытыми руками и ногами: «Одеваются все они там в легкое трико на голое тело, с открытыми руками и ногами; тело вольно дышит воздухом и светом», — рассказывает героиня, занимающаяся ритмической гимнастикой по системе Жак-Далькроза (В. В. Вересаев. Дедушка. 1915). Наиболее подходящим материалом для такого вида одежды служил трикотаж — ткань, связанная вручную или на вязальной машине. Это название также

Его товарищ, напротив, возбуждал в зрителе чувство менее выгодное; на нем был черный старый фрак, застегнутый наглухо; штаны его, из толстого зимнего трико, подходили под цвет его фрака; ни около шеи, ни у кистей рук не виднелось белья.

И. С. Тургенев
Затишье
1854

¹ Маковский С. Портреты современников. С. 52.

связано с французским *tricoter*. Дамское трико — белое из трикотажа, филднерса или филдекоса, плотно облегающее тело, получило распространение в 1920-е, когда платья сильно укоротились и стали узкими.

ТРИП: шерстяной пестчатый бархат. Название от французского *tripe*. Мебельный трип был обычно однотонным, ярко окрашенным в малиновый, алый, зеленый и другие цвета. Трип, используемый для обивки мебели, стен, карет и экипажей, изготовлялся, как правило, не разрезным и продавался под названием брюссельский ковер. Трип, применявшийся для шитья одежды, головных уборов или обуви, выпускался разрезным и был известен как турнейский ковер. Трип появился в России уже в начале XVIII века; его упоминание можно встретить в рассказе о событиях 1766, подробно описывающем четырехместную раззолоченную карету, которая была «обитая внутри алым трипом» (Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1871–1873). Однако трип был столь же распространен и сто лет спустя: «Стулья и огромный диван красного дерева крыты малиновым трипом» (П.И. Мельников-Печерский. В лесах. 1871–1874). Разрезной трип, отличавшийся более сдержанными расцветками (преобладала коричневая гамма), использовался главным образом для изготовления картузов. В таком качестве можно встретить трип у Н.В. Гоголя в «Мертвых душах» при описании помещика Костанжого: «На нем был триповый картуз». Картуз из трипа был и у кучера Вахромея из рассказа Д.Н. Мамина-Сибиряка «Золотая ночь» (1889). Трип, как и все ткани фабричного производства, считался в деревне дорогим материалом, но в городе, где «настоящий» бархат не являлся редкостью, он не был достаточно престижен. Поэтому пруссакий адвокат, приемную которого описал Л.Н. Толстой в «Анне Карениной», требовал в ее отделке замены трипа на бархат, «как у Сигонины». Трип в России в XX веке не производится, так как появилось много материалов из искусственных волокон, вполне заменяющих все виды бархатных тканей, при этом выгодно отличающихся большей стойкостью на износ.

ТРОСТЬ: палка для опоры при ходьбе, происхождение слова общеславянское. Предшественник трости — посох — был атрибутом древней магии и силы. Таким образом, посох стал символом власти, обязательным у царей и патриархов.

Трость, тросточка относят событие к частной и светской жизни. Таковой трость стала в XVII веке, но к русской бытовой культуре это отношение еще не имело. Трость становится обязательным модным аксессуаром во второй половине XVIII столетия, причем не только у мужчин, но и у женщин. Для женщин той эпохи тросточка служила действительно опорой, потому что популярная обувь без задников на изогнутых французских каблучках, колеблющиеся юбки на каркасах, а потом и высокие прически времен Марии-Антуанетты делали походку неустойчивой. Из-за этого, как свидетельствует в своих мемуарах Казанова, дамы в Версале передвигались прыжками и предпочитали сидеть или прилечь на услужливые канapé (частый сюжет в живописи, обращающейся к этому столетию). В следующем столетии роль тросточки выполнял изящный дамский зонтик.

В конце XVIII столетия трость в России начала вызывать раздражение. У парижских модников революционной поры она получила название — палка «права человека» (*les droits de l'homme*) и, действительно, полагала отбиваться от недовольных костюмом и прической «невероятных» (*incroyable*) — шеголей той эпохи.

В XIX веке трость для мужчины превратилась в весьма важную деталь. Она могла стать спортивным снарядом (такую трость была у А.С. Пушкина и до сих пор хранится в музее на Мойке. Ее вес позволял тренировать руки);

— Держи палку-то!.. Василий Кириллыч, где ты, родной!.. Вернись!.. — услышал он будто издали.
В руку ему тыкалось что-то твердое. Он почувствовал гладкое теплое дерево, затем прохладно-шершавый металл — полисандровка трость с серебряным набалдашником, привезенная им из Франции. Василий Кириллович взял трость и с шумливой напыщенностью изрек на библейский лад:

— И даде в руку ему посох!..

Юрий Нагибин
Остров любви
1972–1979

тайником для стилета, оптического прибора в виде зорнета, луны или монокла; в рукояти мог помещаться сосуд с крепким напитком; наконец, трость могла препаляндор (очень прочная ценная древесина из Южной Америки имеющая разную окраску), самшит, кизил, клен. Менее твердые породы требовали обзательного наконечника, иногда металлического, а иногда каучукового, чтобы сделать трость бесшумной.

Рукоять может быть истинным произведением ювелирного искусства из серебра или золота, слоновой кости и других материалов с инкрустациями из драгоценных камней. При этом рукоятка трости должна быть удобной для руки. Так называемая «клюка», рукоять, которую можно не держать в руке, а повесить на согнутую руку служила тем, кто не умел пользоваться ею с должным изяществом. Из описаний тростей и их набалдашников в русской литературе можно составить целую книгу. Здесь мы найдем рассказ «Трость Бирона» Георгия Иванова: «... трость коричнево-золотистого дерева с резной рукояткой» или у него же «вычурнейшая рукоятка» в рассказе «Человек в рединготе». У И.С. Тургенева («Три портрета»): «На третьем портрете, писанном другою, более искусной рукой, был представлен человек лет тридцати, в зеленом мундире екатерининского времени, с красными отворотами, в белом камзоле, тонком батистовом галстуке. Одной рукой он опирался на трость с золотым набалдашником, другую заложил за камзол». Из этого описания ясно, что в XVIII столетии трость была обязательным атрибутом офицера.

В.В. Набоков обратил внимание на трость Н.В. Гоголя: «В Швейцарии он провел целый день, убивая ящериц, выплывавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно разглядеть на дагеротипе, снятом в Риме в 1845 году. Весьма элегантная вещь».

На этом снимке он изображен в три четверти и держит в тонких пальцах правой руки изящную трость с костяным набалдашником (словно трость — писчее перо)»!



Трость
Московский телеграф. 1826
Гравюра с подраской акварелью

ТУЖУРКА: название от французского *toujours* (всегда, постоянно), куртка, обычно двубортная, которую носили в качестве домашней одежды или повседневного форменного одеяния студенчество, чиновники некоторых ведомств. Получила распространение только во второй половине XIX века, точнее после смерти Николая I, который выражал недовольство всяким отступлением от установленной формы. В официальном среди тужурки проникла еще позднее.

Как форменная одежда тужурки дома носили состоятельные люди. В этом случае речь шла только о длине, а застежка была любой. В начале XX века домашние тужурки отделялись шурами, подпоясывались. Со временем тужурками стали называть морские бушлаты.

Шинели с несколькими укороченными полками выдавались гимназистам для ежедневного употребления под именем тужурок, или «дежурок», как их называла Четуца.

А.И. Куркин
На переломе (Кадеты)
1900

ТУЛУП: просторная, как правило, очень длинная верхняя одежда мехом внутрь (обычно не крытая), с большим меховым воротником; домашняя меховая одежда, крытая тканью. Мнения о происхождении названия противоречивы. Более распространено

«А как он одет, пан пусарь?» — «В черном вывороченном тулупе, собачий сын, пан голова».

Н. В. Гоголь
Майская ночь, или
Утопленница
1831

толкование, считающее тулуп заимствованием из тюркского *tulup* — кожаный мешок без швов, сшитый из звериной шкуры¹. Это заимствование относится к XVIII веку, так, название «тулуп» зафиксировано в словаре «Российский целлариус»². Однако одежда такого типа была известна в России гораздо раньше, с середины XIII века, под названием «кожух». М. Фасмер предлагает рассматривать тулуп в связи с древнерусским «тулово» — туловище³. Строго говоря, тулуп — это нагольная, то есть мехом внутрь и ничем не крытая, шуба, для которой основным материалом служит овчина. Но еще в допетровскую эпоху в городах зажиточные люди крыли любую меховую одежду тканями различного качества — сукном, шелком или простой крашеной, а знать расшивала камнями и металлическими бляшками, расшивалась цветными и металлизированными нитями. Это было связано с тем, что простые люди носили меховую одежду только в холодное время года, богатые же — как признак своего имущественного и социального положения — даже летом.

Тулуп надевали поверх другой верхней одежды, например армяка. Без тулупа не отправлялись в дорогу, и просторный, не отрезной по талии тулуп просуществовал до начала XX века, не вытесненный из деревни заимствованной у северных народов дохой. Это естественно, так как одежда мехом наружу в деревенском быту оставалась табуированной гораздо дольше, чем в среде горожан. Простые крестьянские тулупы окрашивались редко, и преобладающим цветом были различные оттенки желтого. При покраске предпочитали коричневый, черный или синий цвет. В XX веке название «тулуп» перешло на меховую приталенную одежду, тоже нагольную, но по длине достигающую лишь колен. Тулуп, род домашнего теплого халата, мог быть сделан из любого, доступного владельцу меха — например, заячий тулуп, козий тулуп и др.

Крестьяне не имели права носить меховую одежду из шкур лесных зверей потому, что их можно было поймать только на чужих, хозяйских угодьях. Заячий тулупчик Гриневы, перешедший к Пугачеву в пушкинской «Капитанской дочке», таким образом, был нарушением давнего обычая. Крестьяне шили меховую одежду только из шкур домашних животных, чаще всего овец. После 1861 года такого запрета уже не было.

ТУНИКА (тюника): накладная, позднее кроеная длинная белая шерстяная или льняная нижняя одежда с рукавами или без них, носившаяся только подпоясанной (так как без пояса воспринималась как белье), распространенная в Древнем Риме; женское платье, по покрою приближавшееся к античной тунике, но надевавшееся сверху, на другую одежду; военный мундир (в этом значении употребляется крайне редко). Название от французского *tunique*, восходящего к латинскому *tunica* — рубаха. Во французском языке им обозначали широкий круг предметов — подряник, хитон, военный мундир, поэтому русские писатели XIX века использовали слово «тюника» в самых различных значениях. Например, у И. С. Тургенева можно встретить употребление в значении «мундир»: «...австрийский офицер, в короткой серой тюнике и зеленом картузе, проскакал мимо их...» (Накануне. 1859). Древнеримская туника, украшенная одной широкой полосой от ворота к подолу, была одеждой сенатора, а с двумя узкими полосами — всадника, обозначая тем самым представителей двух высших сословий. Кроеная туника считалась модой, принесенной варварами⁴.

Тюника появилась в европейской одежде Нового времени в связи с распространением так называемого античного костюма, ставшего своеобразным отраже-

нием общего интереса к античности, возникшего в середине XVIII века (особенно в связи с исследованиями И. И. Винкельмана), попыткой реализовать увлечение древностью в сфере бытовой культуры. В России, например, в 1771 уроженец острова Митилены Антоний Палладоклис опубликовал «Стихи на платье Греческое, в коем Императорское Величество соизволил одеваться в маскараде». Правда, платье по-гречески Екатерины II весьма отдаленно напоминало одеяния античных статуй, которым стремились подражать в 1770–1780-е. Принято считать, что появление «античного» костюма в европейской моде совпадает по времени с эпохой Великой французской революции, но на самом деле оно было подготовлено культурой всей второй половины XVIII века: «Ведь и в Париже революционный костюм, костюм подражавший греческому, появился не сразу готовым, как Минерва из головы Юпитера, а существовал задолго до революции, в продолжение всего того времени, когда буржуазные идеи революции подтачивали старый общественный строй. Даже настоящий революционный костюм, греческая одежда встречается уже задолго до революции — правда, не как всеобщая мода, а только у некоторых лиц, предвосхищавших ее»¹. Фукс там же приводит выдержку из письма молодой дамы, описывающей костюм 1785: «Вместо платья она носила длинную белую туннику, подвязанную под грудью розовой лентой. Весь головной убор состоял из цветка в волосах»². В конце XVIII века в России были женщины, отказавшиеся в узком кругу от париков и фижм и предпочитавшие легкие светлые одежды «античного» образца. Но по-настоящему «античная» мода приходит в Россию лишь в годы правления императора Александра I, когда исчезают неписаные (при Екатерине II) и писанные (при Павле I) ограничения на подражание всем французским нововведениям, каждое из которых воспринималось как революционная крамола. Камерный характер некоторых портретов В. Л. Боровиковского 1790-х, где дамы изображены в тунике, связан с особой доверительностью модели по отношению к художнику, так как тогда этот костюм еще не стал официальной модой. Признаком «подлинной» античности в тунике наряду с кроем стали легкие полупрозрачные ткани, чаще всего белого цвета. Они дали название возникшей во Франции после 1789 «нагой» моде, которой не замедлили

Госпожа Пришпицекая собрала бумаги свои, накинута платок на голову, схватила со стола кусок пунцового гротенпаппа, купленного Порфирием на тюнику для обожасмой Анастасии, и — бросилась в дверь.

А. Ф. Вельямин
Сердце и думка
1838



Тюника
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подражской акварелью



Тюника
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подражской акварелью

¹ Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанский Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. С. 454.

² Российский целлариус, или Этимологический словарь русской лексики, изданный Ф. Геллергофом. М., 1771.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 118.

⁴ Кнабе Г. С. Древний Рим — история и повседневность. М., 1886. С. 87.

¹ Фукс Э. Иллюстрированная история 2 Там же, нравов. Т. 3. С. 131–132.

Шлейф при этом красиво располагался вокруг ног, а при ходьбе, особенно на улице, подбирался, чтобы не волочиться по земле. Турниор был в моде почти двадцать лет, а в 1889 г. ним началась борьба, как некогда с кринолином. Вот как это комментировала печать того времени: «В настоящее время наши модницы разделились на два лагеря и ведут между собой жестокою борьбу относительно турниоров. Одни совсем перестали носить турниор, а другие все еще не могут решиться бросить его. Самые элегантнейшие женщины, следующие в точности за модой, и те, которые любят все оригинальное, а также многие женщины небольшого роста носят совершенно прямые юбки безо всяких турниоров. Но другие, которые не любят слишком резких переходов, остаются пока верны маленьким турниорам и некоторым драпировкам»¹. Силуэт костюма стиля модерн, хорошо известный, в частности, по портретам работы В. А. Серова (М. Н. Ермоловой, 1905, ГТГ; Н. П. Ламановой, 1911, частное собрание Г. Л. Гиришман, 1907, ГТГ), свидетельствует о том, что специфический изгиб женской фигуры с сильно прогнутой вперед спиной, создаваемой корсетом, являлся отголоском времени распространения турниора. В быту широко употребляемым названием для нижней юбки с турниором и шуршащей сборкой стало «фру-фру».

Неким подобием возвращения турниора можно считать огромный бант, которым крепился к талии шлейф вечерних, обычно коротких, платьев конца 1980-х, введенный в моду французскими модельерами (Ив Сен-Лоран). В России такой фасон получил распространение только на эстраде.

ТЮРБАН: головной убор из большого куска замысловато задранированной ткани. Пришел в Европу с мусульманского Востока, где цвет ткани, характер драпировок, количество складок имели свои региональные и религиозные особенности. Сначала турбан стал элементом театрального костюма, когда герою, одетому в европейское платье, с его помощью придавали восточный облик. Турбан стал модной деталью западноевропейского костюма после Египетских походов Наполеона 1798–1801. Русское название от французского *turban*, восходящее к турецкому *tulbend*, или персидскому *dulbend* — ткань из крапивы. Заимствование слова «турбан» из французского языка легко объяснимо — распространению моды на этот головной убор, ставший в Европе исключительно женским, способствовала французская писательница Жермена де Сталь, побывавшая в России (что отражено в повести А. С. Пушкина «Рославлев»). Турбан де Сталь повсюду в Европе нашел своих подражателей, а в России особенно, так как писательница бежала из Франции из-за преследований наполеоновского правительства, что воспринималось публикой с большим сочувствием, особенно накануне войны 1812. А. О. Смирнова-Россет отмечала в своих мемуарах, что Ж. де Сталь «всегда носила красный турбан»². Известен портрет работы В. Л. Боровиковского, условно называемый портретом де Сталь (ГТГ), хотя турбан и платье голубого цвета изображенной на нем дамы противоречат воспоминаниям очевидцев, видевших писательницу в ее костюме с турбаном в России. Турбан вообще столь часто встречается на портретах первой половины XIX века, что может сложиться не совсем правильное впечатление, будто он являлся главным повседневным головным убором замужней дамы. В действительности, дамы в первой половине дня носили только чепцы, иногда очень нарядные, а турбан, берет или ток использовали только для выездов. Существовали особые правила: «Турбаны и токи, приготовляемые в модных лавках, надевают только в театр и в обыкновенные выезды. Но головной убор (турбаны, цветы, перья и проч.), когда едут на бал или в концерт, должны быть расположены артистом, убирающим головы при самом туалете»³. Форма турбана подчинялась диктату моды, и это позволяет ориентироваться в датировках живописных портретов. В 1832 о турбанах писали: «Носят также береты и турбаны. Последние изменились по своей форме:

Кругом всего тарантаса наизаны кульки и картонны. В одном из них чепчик и пунцовый турбан с Кузнецкого моста от мадам Лебур для супруги Василия Ивановича.

В. А. Соллогуб
Тарантас
1840

¹ Вестник моды. 1889. № 23. С. 216.

² Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 149.

³ Московский телеграф. 1825. № 3. С. 57.

прежде главная ширина их была по обеим сторонам головы, а ныне с боков турбаны узки, но зато весьма широки в передней и задней частях»¹. Возраст женщины тоже имел значение, хотя до появления бальзаковских романов женщины в возрасте свыше 30 лет уже считались старой: «Турбаны à la Moabite более приличны для молодых дам, коих лета позволяют носить волосы приглаженными на лбу: оригинальность сей уборы необходимо предполагает сии условия. Турбаны сии почти всегда белые, с золотом и серебром»². В начале XX века турбан возвращается в модную европейскую одежду благодаря театральной деятельности русских художников. Успех русского балета в Париже породил моду на ткани с восточным рисунком, темный цвет пудры, бытовой грим «под Восток» и др. Восхищение парижских модниц костюмами по эскизам Л. С. Бакста было так велико, что фирма Пакен заказала ему разработку вечерних туалетов. Современный турбан, чаще под названием «чалма», — головной убор женщины, осознающей себя дамой, носили во время войны из платков или шарфов, так как не могли приобрести обычную шляпку. С конца 1940-х появились турбаны-шляпки, просуществовавшие, однако, не долго. Появляясь на подиумах, турбаны в повседневную жизнь горожан больше не вернулись.



Турбан
Иллюстрация из модного журнала. 1803
Гравюра с подражской акварелью

ТЮРЛЮЛЮ: накидка из шуршащей шелковой ткани. Название применительно к детали костюма встречается у А. С. Грибоедова и ставит перед исследователями интересную проблему. У М. Фасмера читаем: «Тюрлюлю — «мантилья, накидка» (Грибоедов). Неясно»³. Из поэтического текста Грибоедова, действительно, можно понять только то, что речь идет об одежде из шелковой ткани, которую в России называли именно атласом, а материя собственно атласного переплетения из хлопчатой или шерсти имела другие названия (см.: сатин). Шелковые материи обладали способностью «звучать», издавать характерный шелест, по которому узнавали хорошо одетую женщину. Так, например, описано О. Л. Книппер-Чехова: «Вся в светлом, шла стройная женщина с двумя муж-чинами, державшими ее под руки. Смеешь, они прошли мимо, точнее, она прошлепала, держащими так не шедестя — другие ткани, другие походки, что ли), стела (теперь женщины так не шедестя — другие ткани, другие походки, что ли), меня обдало душой волной»⁴. Шумящие платья были в моде уже в XVIII веке: «...употреблялось проклеенное полотно, называемое „Lacridre“». Эта ткань шумела страшнейшим образом при малейшем движении»⁵. Шуршание платья в лексиконе моды передавалось звукоподражанием. В начале XIX века, во времена Грибоедова, оно совпадало с французским звукоподражанием *turlurette, turlututu* — припевом

НАТАЛЬЯ ДМИТРИЕВНА:
Нет, если б видели
мой тюрлюлю атласный!

А. С. Грибоедов
Горе от ума
1822–1824

¹ Северная пчела. 1832. № 70.

² Молва. 1832. № 17. С. 57.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 137.

⁴ Гиацинтюва С. В. Памятник нации. М., 1989.

⁵ Писков М. Н. Старое житье. С. 102.

без слов некоторых модных песенок. Транскрибировали его, опуская грассирующее «р», — тюлюлю! В словаре В. И. Даля находим: «„тюлюлюкать“ — петь птичкой»¹. Фасмер также не указывает на совпадение этого звукоподражания с французским М. Фасмер также не указывает на совпадение этого звукоподражания с французским М. Фасмер также не указывает на совпадение этого звукоподражания с французским звуко-звуко-сочетанием. В литературных произведениях XIX века можно встретить звуко-звуко-сочетание, полностью совпадающее с грибоедовским, например, у Ф. М. Достоевского в романе «Подросток» (1875) один из второстепенных персонажей «производил какой-то звук, вроде „тюр-люр-лю“». Что касается покроя тюрлюрю грибоедовской Натальи Дмитриевны, то его можно восстановить, ориентируясь на бытовую и культурный контекст эпохи. Это должна быть длинная накидка без рукавов — род верхней одежды, так как короткие накидки надевали только к платью для бала («мы в трауре, так балу дать нельзя»), нарядные же плащи-накидки с рукавами можно было не снимать в помещении. Нельзя не заметить, что в разговорах дам на вечер у Фамусова ощущается авторская ирония, имеющая отношение к незабываемому еще в обществе спору о «старом и новом» слоге, который вовсе не был только лингвистической дискуссией, а имел более широкий смысл, относящийся к определению дальнейшего пути развития России. В условиях строгой регламентации и государственных установлений, касающихся одежды, манера одеваться являлась способом самовыражения личности, демонстрацией политических симпатий и антипатий, эстетических предпочтений, способом тем более действенным, чем строже были запреты властей. К следствию по делу декабристов привлекался и Грибоедов, которому, в частности, был задан вопрос, свидетельствующий о том, что отношение к одежде и отношение к свободе книгопечатания было одинаково важным для определения степени бунтарства или благонадежности: «В каком смысле и с какой целью вы, между прочим, в беседах с Бестужевым, неравнодушно желали русского платья и свободы книгопечатания?»².

УБРУС: часть женского головного убора в виде белого нарядно расшитого и украшенного полотенца. Его укладывали поверх подбрусника (мягкой шапочки, закрывающей волосы). Другое название убруса — шлык! Убрус закрепляли поверх шапочки специальными булавками, но, к сожалению, воспроизведения последних автором не обнаружено. Все этнографы сходятся во мнениях о форме убруса — полотенца. Но в современной языковой практике убрусом называют платок, застегнутый под подбородком. Особенно часто в искусствоведческих работах при описании картин В. Сурикова или М. Нестерова.

— Не губи меня, грешную, отступным маслом! — неистово редела она. — Неужели ты хочешь одним часом погубить весь мой труд? Отступишь, а не то опростоволосуюсь, сорву с головы убрус! Ограблю и тебя и себя, — угрожала Морозова, так как, по тогдашнему обычаю, женщины позорно было показаться, а мужчине видеть её с непокрытой головой.

Евгений Карнович
На высоте и на доле
1879

УТРЕХТСКИЙ ВАРХАТ: шерстяная ткань, выработанная в бархатной технике; один из сортов трипа. Термин по названию провинции Утрехт в Нидерландах, месту первоначального производства ткани. Название «утретский бархат», в отличие от термина «трип», широко известного и часто встречающегося в литературных произведениях многих писателей, трудно обнаружить даже в справочных изданиях. То обстоятельство, что оно упоминается в прозаическом произведении В. В. Набокова, свидетельствует не только об удивительно тонком восприятии предметного мира писателем, но и о достоверности рассказанного им эпизода — попытки бегства французской королевской семьи. Утрехтский бархат был слишком большой редкостью в XIX веке, поэтому описание события с такими подробностями подтверждает несомненность существования этого семейного предания. Заметим, что это неудавшееся бегство и роковая роль в нем слишком новой, яркой и неповоротливой кареты баронессы Корф описаны также Томасом Карлейлем в его книге «Французская революция. История» в главе «Новая берлина» («берлина» — тип экипажа, названный по месту его первоначального производства — город Берлин). Там же отмечается, что под именем баронессы Корф скрывалась «госпожа де Турзель — гувернантка королевских детей»³.

Две баронессы Корф оставили след в судебных летописях Парижа: одна, кузина моего прапрадеда, женатого на дочке Грауна, была та русская дама, которая, находясь в Париже в 1791 году, одолжила и паспорт свой, и дорожную карету (только что сделанный на заказ, великолепный, на высоких колесах, обитый внутри белым утрехтским бархатом, с зелеными шторами и всякими удобствами, шестиместный берлин) королевскому семейству для знаменитого бегства в Варен.

В. В. Набоков
Другие берега
1954

¹ Махоров Н. П. Полный французско-русский словарь. С. 1073.

² Даль В. И. Толковый словарь великорусского языка. Т. IV. С. 451.

³ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 281.

¹ См.: Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 80.

² Карлейль Т. Французская революция. История. М., 1991. С. 283; 280.

ФАЙ: тонкая плотная шелковая ткань в репсовой технике, при которой нить утка, более толстая, чем нить основы, образует на поверхности заметные рубчики. Термин от французского *faïlle*. Иногда фаем называли пу-де-суа; такое сравнение с этой очень

*Я никогда не мог отличить
креп-сатена от фэй-де-шина.*

В.А. Казарин
Два капитана
1944

дорогой тканью свидетельствовало о дороговизне и престижности фая. Обычно фай выделялся однотонным и имел различные оттенки, характерные для того или иного места первоначального производства. Популярностью пользовались фэй-де-шин («китайский фэй») желто-коричневых оттенков и особенно фэй-франсе («французский фэй») преимущественно различных оттенков синего цвета. Вот что в связи с этим можно прочесть у С.Н. Дурылина: «Отец подходит к прилавку, смотрит на дорогой „фай-франсе“, отобранный в сторону, внутренне одобряет выбор, прочность — на четверть века, — и обращается приветливо к покупателю: „Супруге на платье?“»¹. После Великой Отечественной войны 1941–1945 производство фая, как и многих других тканей, популярных в первой половине XX века, не было возобновлено (в числе причин — появление синтетических волокон, требования моды); в обиходе остался только репс, преимущественно обивочных сортов.

Фай известен в текстильном искусстве с XIII века, но в России название ткани получило распространение во второй половине XIX столетия.

ФАЛБАЛА (ФАЛБОЛА, ФАЛБАРА): оборка, которой отделялись юбки, чепцы, белье. Название от французского *falbala* — оборка, волан. В России фалбала на юбках появились в 1700, когда для женской моды была характерна широкая оборка снизу.

*Та же история повторилась;
мальчик уже начал приходить
в отчаяние, когда вдруг
скрипнула дверь, высунулось
женское лицо в чепчике с длин-
ной фалбалой и жалобно про-
шептало: «Петрушка!»*

Н.А. Некрасов
Три стороны света
1848–1849

К середине XVIII века фалбала вышла из моды и вновь появилась в XIX веке. В середине XIX столетия юбка часто состояла из трех и более очень широких фалбал, которые вскоре вновь исчезли вместе с кринулином. Название «фалбала» было распространено в русском языке до середины XIX века, хотя чаще относилось к отделке чепцов, белья и т.д. Названием «фалбала» пользовались писатели — авторы книг на исторические темы, такие, как И.И. Лажечников, Г.П. Данилевский, чтобы подчеркнуть достоверность описываемых событий.

ФАРТУК (ТО ЖЕ, ЧТО И ПЕРЕДНИК): деталь одежды, предназначенная для защиты переды платья от загрязнения (отсюда передник) во время работы. Название происходит от немецкого *Vortuch* (через польский язык с таким же значением в XVIII веке). Фар-

туки из кожи или плотной ткани носили кузнецы, столяры, плотники и ювелиры; из разнообразных тканей от батиста до грубого холста — женщины различных сословий. Фартук (передник) означал для женщин высших сословий деятельную жизнь. Кокетливые фартуки с кружевами и кармашками в 1820-х и 1830-х носили в первой половине дня, хотя никаких особых занятий кроме вышивания, чтения или раздачи указаний прислуге светская дама не имела. Разве что уроки рисования из-за возни с красками требовали обязательного ношения фартука.

Такой предмет входил в гардероб воспитанниц Императорского Воспитательного общества благородных девиц, учрежденного Екатериной Великой в 1764 году. Вот что об этом сообщает Н.П. Черепнин: «Три младших возраста носили белые передники, старший — зеленые шелковые»².

В традиционной женской одежде фартук, передник, запон — занавеска — передник, имеет гораздо больше значений. «По всей видимости, в комплексе праздничного и обрядового костюма передник выступал как дополнительный покров, имеющий не утилитарную, а магическую защитную функцию... следует упомянуть о довольно широком использовании передника в земледельческой ритуальной практике как



Фартук «помпадур»
Иллюстрация из модного журнала. 1830
Гравюра с подкраской акварелью

предмета, наделенного женской символикой и, соответственно, продуцирующей семантикой. Так, например, у русских в Бривской области во время сева льна, мужчина надевал женский фартук, что, согласно традиционным представлениям, способствовало хорошему урожаю»¹.

Традиционный передник, даже поменяв название на фартук, сохранял свой покрой и орнаментацию вплоть до современных сценических костюмов фольклорных ансамблей. Горожанки же следовали за модой, изменяя форму «груди» и лямок — последние меняли ширину и форму, украшались оборками из ткани и кружев, снабжались кармашками.

ФЕЛОНЬ: литургическое облачение православного священнослужителя высокого ранга в виде широкого одеяния без рукавов, с круглым вырезом для головы, передним полотнищем, часто спереди плавно вырезанным от середины груди до низа. Название от древнегреческого *phailonion*. Первое упоминание фелони относится к 1200. Фелонь символизирует во время литургии хламиду Христа; облачение в фелонь означает, что священник изображает Спасителя, приносящего себя в жертву. Материалом для фелони всегда служили драгоценные парчовые и бархатные ткани, украшенные вышивкой, шитьем шелком и жемчугом или отделанные кружевом. Для литургического облачения были необходимы жесткие тяжелые ткани, хорошо сохранявшие форму, поэтому димы предпочтительно всегда отдавались акамиты или алтабасу, мерцающая поверхность которых органично вписывалась в единую декоративную систему внутреннего убранства православного храма с резными иконостасами, росписями на стенах, околами икон и др. Торжественность богослужения дополнялась светом и песнопениями. Единство цвета, звука, света, движения, слияние всех элементов литургии заставляло, как повествует летописец, князя Владимира при «выборе вер» отдать предпочтение «греческой вере», то есть православию, красочный обряд которого поразили его посланцы. Фелонь, как и другие литургические облачения, присутствует в современном религиозном обряде с теми же символическими значениями. Драгоценные старинные ризы, изготовленные в XVI–XVII веках из привозных, а в XVIII–XIX веках из отечественных тканей (см.: **ПАРЧА**), большей частью хранятся в музейных собраниях, но торжественность литургии не уменьшилась, так как полностью сохранился обряд облачения в священные одежды. Замечу, что проскомидия, о которой идет речь в цитированном выше отрывке из романа С.И. Гусева-Оренбургского, является первой частью литургии, во время которой готовятся необходимые для таинства причастия предметы, что требует пере-

*Благочинный кончил про-
скомидию и торопливо надел
фелонь. Батюшки тоже обла-
чились и стали по бокам пре-
стола.*

С.И. Гусев-Оренбургский
Страна отцов
1905

облачения.

¹ Мадлевская Е.Д. Передник в традиционном русском быту XIX — начала XX веков // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. СПб., 2009. С. 201–202.

¹ Дурылин С.Н. В своем углу. ² Черепнин Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. СПб., 1914. С. 127.

ФЕРМУАР: застежка из драгоценных камней на ювелирных изделиях (ожерелье, браслет); короткое ожерелье с такой застежкой. Название от французского *fermoire* — застежка. Фермуар появился в русском быту в начале XVIII века, особенно широко распространился в середине XVIII века при императрице Елизавете Петровне. Хотя в словарных изданиях фермуар фигурирует лишь с середины XIX века, мемуарные источники дают основание считать, что этот термин был известен гораздо раньше. А.Я. Панаева, рассказывая о 1830-х и своей ранней юности, пишет: «На другой день бенедикта от государя присылался подарок на дом: первым артистам бриллиантовый перстень, а артисткам — серьги или фермуар»¹. Трудно сказать, о самой застежке или об ожерелье идет речь у Панаевой, так как это слово одинаково могло использоваться и в том, и в другом значении. Ценность фермуара-застежки могла намного превосходить стоимость самого ожерелья, поэтому замочек никогда не скрывали

Нарядный изумрудный фермуар, как бы подчеркивая ее благодушное настроение, празднично блестел на жемчужном ожерелье.

В.Я. Шишков
Емельян Путачев
1938—1945

и носили ожерелье-фермуар застежкой спереди, что часто можно видеть на портретах второй половины XVIII — первой половины XIX века. Об особой ценности фермуара свидетельствует рассказ Марты Вильмот, относящийся к самому началу XIX века: «Устала от описания больше, чем от самого бала, но не смогу успокоиться, пока не расскажу напоследок о том ожерелье, которое было на мне. У шведской королевы Кристины когда-то было кольцо с опалом, оправленным в темно-вишневого цвета рубины. Она подарила это кольцо одному из своих придворных, а тот передал его своему сыну. Граф Панин, русский посланник в Стокгольме, был любителем редкостей. Он увидел кольцо и, найдя камень очень красивым, выменял его на соли-тер той же величины. Когда граф вернулся в Россию, кольцом восхитилась его племянница, княгиня Дашкова, и граф подарил ей его. Год назад княгиня приказала вставить опал в виде застежки в бриллиантовое ожерелье и подарила это ожерелье мне»². Фермуар-застежка, о которой пишет Вильмот, ценна не только цветом и величиной камней; она уже в начале XIX века представляла собой историческую редкость — ведь речь идет о шведской королеве Кристине (правила в 1632—1654), странности которой так любят описывать романисты. Форма, размер, цвет и качество фермуары могли служить своего рода модулем для изготовления всего набора парадных украшений (парюры). В литературе встречаются описания застежек из различных драгоценных камней, например: «Вера! посмотри, как переделали твой бриллиантовый фермуар!» (М.Ю. Лермонтов. Два брата. 1834—1836). В XX веке от драгоценных застежек-украшений не отказались. В 1905 году Наталья Труханова встретила в Париже со знаменитой актрисой Сесиль Сорель: «На нее переливались несколько ниток жемчуга, одна из них замыкалась чудесным изумрудным фермуаром, другие петлями спускались вдоль спины»³.

ФЕРОНЬЕРКА (ФЕРОНЬЕРА): обруч или цепочка с драгоценным камнем, жемчужиной, розеткой из камней различного цвета, спускающимися на лоб. Название от французского *ferro-nière*; в середине XIX века встречается и в более точном воспроизведении французского слова — фероньера. Во французском языке это слово связано с приписываемым Леонардо да Винчи портретом дамы, известном как «La belle Ferro-nière» (Лувр, Париж) из-за ее налобного украшения. Предполагаемый автор этой картины — художник школы Леонардо Джованни Антонио Больтраффио (ум. в 1516). Скорее всего, название картины — «Прекрасная скобяница», так как *ferro-nière* означало как украшение-фероньерку, так и женщину — жену скобящика или торговца скобяными изделиями. Фероньерка, известная с эпохи Возрождения, вновь вошла в моду в начале XIX века после художественной выставки в Париже.

В печати сообщалось: «Фероньерки сделались необходимостью»⁴. Увлечение налобным украшением в 1830-е подтверждают портреты того времени в произведениях литературы: «Природные локоны показались ей жидки — приколола накладные: опутала всеми бусами, какие только случились; к челу привесила фероньерку» (А.Ф. Вельтман. Сердце и думка. 1838); «Надень фероньерку, и дело с концом» —

сказала она, — как раз звездочка по середине лба придется». И точно: надела сестрица фероньерку, и вместо прыща на лбу вырос довольно крупный бриллиант» (М.Е. Салтыков-Штедлин. Пошехонская старина. 1887). Фероньерка считалась особо нарядным украшением, и ее носили только на балах, больших вечерах, раутах. Она была частью большой парюры, состав которой постоянно менялся, но ее значение в ней сохранялось долго. Носить фероньерку днем считалось неприличным — избыток украшений в неподходящей ситуации был прямым указанием на выскочку, провинциалку — разбогатевшую купчиху или мелкопоместную дворянку, претендующую на причастность к большому свету. Форма подвески менялась в зависимости от моды — это мог быть либо один камень значительной ценности или жемчужина, либо звездочка, розетка из нескольких камней различного цвета (алмазы с рубинами, жемчуг с сапфирами или изумрудами). Руководствуясь по «хорошему тону» советовали подчеркивать в туалете только действительно ценные и незаурядные украшения. Особенно ценились фермуары-жемчужины редких форм и цвета (грушевидные, розовые и даже черные). Крепились они на цепочке или обруче, концы которых скрывались в прическе. Иногда функции налобного украшения могли выполнять ривьера или фермуар. Вновь очень модной фероньерка стала в 1900-е, и А.Блок упомянул ее в стихотворении «В северном море» (1908) как поэтический образ: «На тонкой мачте — маленький фонарь, / Что камень драгоценной фероньеры, / Горит над матовым челом небес». И в том же стихотворении: «На драгоценный камень фероньеры, / Горющий в смуглых сумраках чела». В начале XX века фероньеры подвешивали не только на цепочке, но и на тонкой бархатной ленточке, используя для этого драгоценную серьгу или аграф подходящей формы. В современном российском быту фероньерки в старинном значении не встречаются, хотя с 1980-х носят налобные украшения из кожи, дерева, кости, бисера.



Павел Орлов
Портрет графини Натальи Павловны Паниной. 1836
Холст, масло, 40 × 45
Государственный исторический музей,
Москва

¹ Панаева А.Я. Воспоминания. С. 32.

² Труханова Н. На сцене и за кулисами. М., 2003. С. 311—312.

³ Письма сестер М. и К. Вильмот из России. С. 407—408.

⁴ Северная пчела. 1832. № 49.

ФЕРЯЗЬ (ФЕРЕЗЬ): мужской кафтан из сукна, длинный, свободного покроя, без воротника, с узкими длинными рукавами; женская верхняя одежда, длинная, прямая, застегивающаяся до низу. Такие расхождения в понимании слова «ферязь» могут быть связаны с его происхождением от греческого *photesia* — одежда. М. Фасмер считал слово «ферязь» заимствованным из греческого через турецкое *fetredze* тем же значением¹. По мнению некоторых исследователей, в том числе В. О. Ключевского, под этим названием понимали верхнюю одежду, предназначавшуюся для улицы и надеваемую поверх другого кафтана². Вместе с тем П. Савваитов считал, что ферязь могли носить под кафтаном³. А. Н. Толстой же, скорее всего, в приведенном выше фрагменте имел в виду не ферязь, а ферезю — особую парадную верхнюю одежду, шитую драгоценными камнями и шелком, с длинными откидными рукавами — ее носили самые знатные люди. Между ферязью и ферезей, несомненно, существовала

разница, и в письменных источниках они упоминаются в различном контексте (как одежда людей разного социального происхождения и как своеобразный символ власти). Ферезья могла иметь воротник — козырь.

ФЕСКА: жесткая, без полей шапочка в форме усеченного конуса с плоским дном, нередко украшенная кистью. Название от города Фес (Марокко), крупнейшего центра производства лучших фесок на Ближнем Востоке. Марокканская феска обычно красного цвета, с золотой кистью. В России этот тип головного убора получил распространение в домашнем быту с первых десятилетий XIX века вместе с другими атрибутами «восточного стиля» — полосатыми просторными халатами, софой и обязательным ковром над ней, на котором размещались сабли, кинжалы и ружья, отделанные серебром. Фески темного цвета, без кисти называли также зриванкой — по названию города Зривань (Ереван) в Армении. Экзотический наряд Н. С. Гумилева, описанный выше, был связан с его интересом к Востоку, который прослеживается не только по типу его головного убора, но и по избранному цветовому сочетанию — лимонного с лиловым. Мемуаристка встретила с Гумилевым и Ахматовой в 1910, после их поездки в Париж, в котором переживали тогда увлечение восточным костюмом в связи с успехом балета «Шехерезада», оформленного Л. С. Бакстом. Сам художник писал об этом: «То что казалось сделанным исключительно для сцены: горячий южный грим, которым я снабдил всех артистов и артисток «Шехерезады», заразил современный Париж, и мы знаем, что парижане разгуливают всюду с лицами, покрашенными в шафраний, коричневый и желтый цвета днем»⁴.

ФЕСТОН: и уменьшительное фестончики — от французского *feston* — гирлянда, венок, горшок. Последнее название — собственно русское. Слово «фестон» впервые было зафиксировано в «Новом словотолкователе, расположенном по алфавиту»

Н. Яновского (1803–1806), где толкуется как отделка наряда или его детали. Обычно в виде острых (чаще) или округлых (реже) выступов из ткани или кружев контрастного или точно такого же цвета, что и отделяемое платье. Горodkaми в кружевом производстве называют край мерного кружева в виде одинарных, двойных или тройных выступов. В конце 1830-х фестоны сменили собой юши и мелкие бордюры в отделке дамских нарядов.

Я как сейчас помню свое первое впечатление от встречи с Гумилевым и Ахматовой в их Спелневе. На веранду, где мы пили чай, Гумилев вошел из сада; на голове — феска лимонного цвета, на ногах — лиловые носки и сандалии, и к этому русская рубашка. Впоследствии я поняла, что Гумилев вообще любил гротеск и в жизни, и в костюме.

Вера Невдомская
Воспоминания о Гумилеве
и Ахматовой
1954

Фестончики, все фестончики: пелеринки из фестончиков, на рукавах фестончики, апологички из фестончиков, низу фестончики, веде фестончики.

Н. В. Гоголь
Мертвые души
1842

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 190.

² Кирьяков П. История общественного и частного быта. Дошедшие В. Ключевский. Ч. 1. М., 1869. С. 72.

³ Савваитов П. Описание старинных русских утварей, одежды, оружия, ретей, доспехов и конского прибора, в алфавитном порядке расположения. С. 157.

⁴ Бакст Л. О современных модах // Утро России. 1914. 9 февраля.

ФЕТР: войлок лучшего качества, наиболее тонкий и плотный. Название от французского *feutre* с тем же значением. Изготовление войлока — одно из древнейших ремесел у всех народов, занимающихся овцеводством, поэтому установить время начала производства фетра в России трудно. Самые ранние образцы войлочных изделий из Пазырыкских курганов на Алтае относятся к V–III векам до н. э. С течением времени процессы сбиивания и валяния (прокатывания) шерсти совершенствовались, и уже в античное время в Европе в этих целях использовались деревянными вальцами. Для получения высококачественного фетра важен был выбор шерсти. В России лучшим фетром считался сделанный из шерсти зайца-русака. Фетр применяется для изготовления шапок, шляп, обуви, сумок, потников под седла, в качестве технического материала (фильтры в химической промышленности, прокладки для труб). Для шляп используются куски высококачественного фетра, которые обрабатываются на болванках отпариванием и выбиванием нужной формы. Особенно активно стали применять фетр в производстве шляп в XIX веке, видимо, тогда и распространился этот термин. Из фетра путем специальной обработки получают велюр.

Лидия Антоновна купила модельную шляпу, представляющую собой кусок хорошего фетра, изрезанный ножницами во всех направлениях.

В. Ф. Павлова
Времена года
1953

ФИЖИМЫ (ФИЖИМЕНЫ): устройство из ивовых прутьев или китового уса в виде перевернутых вверх дном корзиночек (часто овальной формы), крепящихся к талии и бокам для придания пышности юбкам дамских платьев; то же, что фишбейн, панье. Название от немецкого *Fischbein*, буквально — рыба кость (то есть китовый ус). Фижмы наибольшее распространение получили в XVIII веке. Юбка с фижмами настолько резко расширялась от талии, что дама вынуждена была всегда держать руки согнутыми в локтях. Такие юбки являлись словесным знаком, и их не разрешалось носить никому в европейских странах, кроме аристократов. В России такая проблема, особенно в XVIII веке, не вставала, так как платья европейского образца носила только знать. В середине XIX века, когда вновь вернулась мода на необычайно пышные юбки, фижмы не возвратились, сохранившись только в театральном костюме. Вот что писала балерина М. Ф. Кшесинская о фижмах и кринолинах: «Фижмы не следует путать с кринолинами», которые представляли из себя обручи, поддерживающие кругом юбку, расширяясь к низу. «Фижмы» — это маленькие плетенные корзиночки, которые прикреплялись с двух боков, чтобы немного приподнять юбку на боках»¹. Потребность рассказать о фижмах возникла у Кшесинской в связи с со- бытиями 1901, когда она должна была исполнять русский танец в балете «Камарго», поставленном Мариусом Петипа. Традиционно «Русская» (так называлась эта постановка) исполнялась в стилизованных костюмах эпохи Людовика XV, требующих фижм. «Этот костюм был воспроизведен с того, который императрица Екатерина II носила на костюмированном балу, данном в честь императора Иосифа II»². Об этом эпизоде рассказывал и князь Волконский, бывший тогда директором императорских театров и поплатившийся за требование к фижмам в балете: «Вы с трудом поверите, что могло стать причиной ухода директора императорских театров. Вы с трудом поверите, что причиной были фижмы. Впрочем, вы, может быть, не знаете, что такое фижмы? Фижмы — это из проволоки плетенные корзины, которые надеваются на бедра под юбки, для того чтобы юбки стояли пышнее. В XVIII столетии иначе как в фижмах не танцевали; в фижмах поэтому был задуман мною и русский костюм балерины по портрету Екатерины Великой»³. Редко встречающаяся форма «фижм», употреблена Г. П. Данилевским: «— Готово ли всё? — Спросил Вяземский, оглядываясь. — Готово», — ответила, несмело приседа, в шуршащих фижмах, обер-команданша» (Княжна Тараканова. 1853).

Приехав домой, бабушка, отлепливая мужики с лица и отвязывая фижмы, объявила дедушке о своем прогрыше и приказала платить.

А. С. Пушкин
Пиковая дама
1833

¹ Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М., 1992. С. 81.

² Там же.

³ Волконский С. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1998. С. 164.

ФИЛЬДЕКОС: туго скрученная хлопчатобумажная нить из лучших сортов хлопчатника, имеющая шелковистый блеск; ткань из этой нити (так называемый английский ба- тист); трикотажное полотно из той же нити для изготовления чулок, перчаток. На- звание от французского *fil d'Ecosse* — шотландская нить. Появление

Из большого изогнутого маль- чика с длинными ногами и фильдекосовых чулок он, надев форму, превратился в маленького, выстриженного под нуль, лопухового приго- товишку.

В. П. Катев
Белеет парус одинокий
1936

фильдекоса было связано с проблемой социальных привилегий. Так как шелковые чулки считались позволительными только у аристократии (шер- стяные ручной и машинной вязки имели широкое хождение у многих сос- ловий); то у тех, кто не принадлежал к высородной знати, возникла по- требность в ином материале, который был бы тоньше и эластичней шерсти. Таким материалом оказался хлопок, подвергнутый сильной крутке. В Рос- сии чулки в мужском гардеробе стали особенно важны с введением евро- пейского костюма, в котором вместо привычных длинных штанов начали носить юклеты (до распространения трикотажных чулок носились шитые из бархата или шелка, вязанные на спицах из шерстяной пряжи, обычно не-

заметные в сапогах; крестьяне пользовались обмотками). Термин «фильдекос» в значении трикотажного полотна был хорошо известен в первой половине XIX ве- ка, хотя в словарные издания он включен лишь в конце этого столетия. Вероятно, выражения «нитяные чулки» или «нитяные перчатки» обозначали изделия из фильдекоса. В 1830-е чулки из фильдекоса уже были хорошо известны и считались довольно скромными из-за материала. «За первым моим одеванием на бал тетка Аграфена Федоровна следила сама, и все ей казалось недостаточно хорошо, и из-за всего, что ей не понравится, делала целые сцены. Когда я, обуваясь, при ней надела на ногу чулок *fil d'ecosse*, она тотчас же раскричалась на свою камер-юнкеру англи- чанку: „Что это такое, Луиза? Что ты немотришь, что графиня Марья Федоровна надевает? Разве она горничная, чтоб ей носить такую гадость! Поддай сюда дюжину чулок из моего приданого“. И тотчас англичанка принесла мне дюжину новых шел- ковых чулок, перевязанных розовой ленточкой»¹. В 1830-е для людей, принятых при дворе, фильдекос был дешевым материалом, но в среде разночинцев десятилетием позже он был уже вполне привычен. Дочь содержателя университетской типогра- фии в Москве и книгопродавца Е. И. Попова записала в своем дневнике за 1849: «Бы- ло послано от меня в Воронеж пять пар носков и две пары перчаток *fil d'Ecosse*»². В XX веке «фильдекос» уже писали по-русски, но сфера применения оставалась прежней — мужские носки, женские и детские чулки, перчатки. «Одни носки ядови- ты и злы. Стрелки посажены, / И в ногу сучки, задоринки и узлы / Впиваются из фильдекоса» (В. В. Маяковский. Поиски носков. 1929).

Фильдекос производили в России еще в 1940–1950-х. В современной ли- тературе упоминают Асаром Эппелем: «...все они в резинку, однако попадаютс еди- ницы хранения фильдекосовые и даже фильдеперсовые» (Бутерброды с красной икрой. 1979).

ФИЛЬДЕПЕРС: очень тонкая, туго скрученная хлопчатобумажная нить; шелковистое мяг- кое трикотажное полотно из нитей такого рода, идущее на изготовление чулок, носков, перчаток, белья. Название от французского *fil de Perse* — персидская нить. Фильде- перс несколько тоньше фильдекоса и ценился выше. Перчатки из фильдекоса стоили 65 коп., а точно такого же фасона из фильдепера — 94 коп. (цены при- водятся по Прейскуранту универсального магазина «Мюр и Мерилиз» за 1913). Шелковистый блеск фильдеперсового полотна довольно долго сохра- нял его в моде, но тонкость и тем более прозрачностью новых материалов (капрона и др.), вошедших в моду в начале 1950-х, он не обладал, почему и стал исчезать из производства (в первую очередь чулочного). Примечатель- но, что перчатки, изготавливаемые из синтетического сырья, и в конце XX века нередко подражали натуральному хлопчатобумажному фильдеперсу.

Она ... обтерла ладошками
розовые ступни и надела
фильдеперсовые чулки телес- ного цвета.

А. А. Фадеев
Молодая гвардия
1951

¹ Каменская М. Ф.
Воспоминания. С. 246–247.

² Попова Е. И. Дневник. Из московской
жизни сороковых годов. С. 155.

ФИШБЕЙН: каркас из китового уса, использовавшийся для придания пышной формы женской юбке, то же, что фижмы, панье. Название от немецкого *Fischbein*, букв- ально — рыба кость (то есть китовый ус). Так как реформы Петра I в области ко- стюма были ориентированы на немецкую одежду, то название каркала без которого была невозможна женская мода XVIII века, было усвоено через немецкий язык сначала в форме «фишбейн», а позже — «фижмы». Фран- цузское название «панье» для такой же конструкции в XVIII веке распро- странения не получило, поскольку не смогло вытеснить уже привычные слов фишбейн, фижмы; чаще встречаются в литературе XIX века — либо в произведениях исторического жанра, либо в тех случаях, когда ав- тор хотел подчеркнуть ветхозаветность бытового уклада своих персонажей.

Между тем кой-кто из гостей,
особенно дамы и огромные
своих фишбейнах, как цветки
«корзинах», из-под вееров, сло-
но из-за ширм, подсмеивались
над неровненью.

А. А. Бестужев-Марлинский
Замок Эйзен
1825

ФЛАНЕЛЬ (Флонель): первоначально ткань из шерстяной камвольной пряжи, иногда с примесью шелка, саржевого переплетения, с низким ворсом, позже — из хлопка, иногда полотняного переплетения. Характерные для фланели гладкость и мягкость

В прошедшем году, — заметил
Василий Иванович, — я купил
себе на Кузнецком мосту фла-
нелевый стюртук. Как бы вы
думали? Никуда не годился:
француз-мошенник обманул.

В. А. Соллогуб
Тарантас
1845

во многом определяются использованием для камвольной пряжи малоиз- вистых нитей. Название от французского *flanelle*, возможно, восходяще- го к английскому *flannel*, от латинского *guelan* — шерсть, родственного латинскому *lana* — шерсть. Известна в России не позднее чем с XVIII века. Шерстяная фланель была модной тканью для мужской и жен- ской одежды различных, но чаще светлых тонов (оттенки серого, белого, песочного, розового); орнаментировалась редко. Шерстяная фланель счи- талась дорогой, престижной тканью: «Сегодня он был особенно великоле- пен, потому что надел самый модный летний костюм из белой фланели с тоненькими голубыми полосками» (Д. Н. Мамин-Сибиряк. Падающие звезды. 1899). Хлопчатобумажные фланели обычно бываю разнообразных расще- ток с цветочным или геометрическим орнаментом. Тонко выделанная фланель, пре- имущественно в клетку, широко применяется для мужских спортивных рубашек, с цветочным орнаментом — главным образом для детской одежды. Благодаря своей особой мягкости фланель так долго сохраняется в быту. Одно из современных на- званий фланели — зимний хлопок. Фланелевойки называли в царской армии куртку из фланели будущих морских офи- церов. «Я ходил еще в русской рубашке, а он уже являлся на воскресные обеды к ба- бушке стройным гардемаринем в синей фланелевке с белыми погонами и краси- выми золотыми якорями — отличие гардемарина морского корпуса», — рассказывал о своем кузене А. А. Игнатев¹.

ФОНТАНЖ (Фантанж, Фантаж, Фанташ и др.): конструкция из лент и кружев, использовавшаяся в Европе как украшение, а в России в качестве головного убора. Названа по имени

Повелел он бороды брить, от-
менил старинные, русские
одеяния и вместо длинных
платьев заставил мужчин не-
мецкие кафтаны носить,
а женщин вместо телогрей,
бостроги, юбки, шалафоров
и самары, вместо подкалок,
Фонтанжами и корнетами го-
лову украшать.

Князь М. Шербаков
О повреждении нравов
в России
1790

фаворитки Людовика XIV герцогини Марии-Ан- желики де Фонтанж (1661–1681). Согласно преда- нию, во время прогулки верхом с королем, крас- ница зацепилась волосами за ветку дерева и ее при- вница рассыпалась. Она сняла с ноги кружевную подвязку и скрепила ею волосы на темени. Король восхитился — придворные дамы повторили. В Рос- сию эта прическа, или головное украшение, при- шло в самом начале XVIII столетия и сохранялась даже после ее исчезновения в Европе (1714).

Роман Никитин
Портрет баронессы Марии
Яковлевны Строгоновой. 1721–1724
Холст, масло. 111 х 90 см
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



¹ Игнатев А. А. 50 лет в строю.
Воспоминания. М., 2002. С. 204–205.

В текстах сохраняются самые различные формы огласовки французской фамилии. В работу Н. А. Смирнова «Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху»¹ вошли различные тексты той эпохи, в том числе «Лексикон вокабулам новым» — словарь иностранных слов с пометами Петра I, который не был издан, но включен в публикацию Смирнова. Там приводится форма «фантаж». После 1740 упоминание о такой «уборке» головы исчезает, и появляется только у исторических романистов второй половины XIX века в самых разнообразных лексических формах.

С этой точки зрения интересна подборка цитат, сделанная Н. И. Епишкиным в его работе «Краткий исторический словарь галлицизмов русского языка («амур, бонжур, тужур» и другие французские слова и выражения в русском языке и речи)». Она позволяет проследить бытование фонтанжа в российском быту вплоть до 1736 года: «Да платья: шапка соболья верх пунцовой бархатной, да соболи на шею двести руб., фонтанжа тридцать два р.» — как сказано в рядной (свадебный договор, включающий роспись приданого) В. В. Лопухиной² (цит. из «Русский Архив», 1905, № 2, с. 246).

В России замужние женщины не должны были показывать волосы, и фонтанж замещал собой старинные головные уборы, тем более, что каркасом нового украшения могла служить береста, как в старинных головных уборах.

Робер Боннар
Дамы за туалетом. Конец XVII века
Гравюра



ФРАК: мужская одежда, не имеющая передних пол, а только фалды сзади, внутри которых размещались потайные карманы. Название от французского *frac*, восходящего к английскому *frac* или *frock-coat*, которое, в свою очередь, заимствовано из старо-

французского *froc* — раса. Бытует мнение, что в русский язык пришло через немецкое *frock*³. Сомнение в немецком происхождении названия вызвано тем, что в России сначала появились фраки французского образца, заметно отличающиеся от английских. Считается, что фрак широко распространился в Англии к середине XVIII века как одежда для верховой езды, полы которой отгибались, а затем совсем исчезли. Английский *frac* шили из сукна, и название *frock-coat* в Англии относили к одежде из узорчатых тканей, у которой под влиянием английской моды передние полы были так сильно скошены от талии к спине, что напоминали английский *frac*. При Екатерине II появились сначала французские узорчатые фраки, что после революционных событий во Франции 1789 стало рассматриваться как покушение на государственные устои России, но меры, предпринятые Екатериной II, были довольно мягкими и своеобразными: «Императрице Екатерине такие франты очень не нравились. Она приказала Чижевину нарядить всех будочников в их наряд и дать им в руки лорнеты. Франты после того быстро исчезли»⁴. В отличие от Екатерины II, ее сын Павел I действовал очень жестко, подвергая осужденных наказанию вплоть до лишения чина

¹ Смирнов Н. А. Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху (1726—1761).

² Епишкин Н. И. Краткий исторический словарь галлицизмов русского языка («амур, бонжур, тужур» и другие французские слова и выражения в русском языке и речи). М.: СПб, 1999. С. 678.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 208.

⁴ Буксин М. И. Старый Петербург. С. 410.

и ссылке, но сразу же после его смерти вновь появились фраки вместо кафтанов, круглые французские шляпы вместо треуголок, сапоги с отворотами вместо ботфортов. В XIX веке покроя фраков унифицировался, и речь шла только об одежде из сукна — все изменения в длине, покрое воротника, отделках, пуговицах подчинялись моде. Начиная с XIX века мужская мода находилась под английским влиянием. В России образцом для подражания стал служить английский «дэнди лондонский». Фрак 1810-х был коротким (то есть его фалды были заметно выше колен), имел стояче-отложной высокий воротник. В 1820-е воротник оставался высоким, талия по-прежнему не достигала естественной линии, но фалды опускались ниже колен, а на руках начали появляться буфы.

Фрак 1830-х сохранял пышный у плеча рукав, способствовавший сохранению в качестве уличной одежды многочисленных накидок, плащей без рукавов, но талия опустилась на естественную линию и была туго обтянута (широкие плечи и тонкая талия у мужчины считались идеалом красоты, причем ноги и руки должны были быть небольших размеров). Этого добивались постоянным ношением перчаток и узкой обуви.

В 1840-е талия фрака опустилась ниже естественной линии, рукав обузился и появилась возможность носить одежду для улицы с рукавами — распространилось пальто (см. также: **СЮРТУК**). Фраки первой половины XIX века шили из разноцветных сукон — серых, красных, зеленых, синих и т. д. различных оттенков, от очень светлых до темных. «Цветность» пушкинского времени хорошо помнили еще на рубеже XIX—XX веков. «Известный своими живописными нарядами И. Я. Билибин шил себе ярко-синий «онегинский» сюртук — с длинными полами и огромным воротником (в этом костюме Билибин был изображен Б. М. Кустодиевым)»¹. Черный фрак стал обычным явлением только во второй половине XIX века, хотя попытки предложить его в качестве модного одеяния предпринимались неоднократно. Но в России с черным цветом был связан ряд предрассудков и суеверий, к тому же черным фрак указывал на то, что мужчина нигде не служит. Во время правления Николая I имели мундиры не только военные или чиновники, но и сословия: «Вы могли бы сказать Пушкину, что неприлично ему одному быть во фраке, когда мы все были в мундирах, и что он мог бы завести себе по крайней мере дворянский мундир; впоследствии, в подобном случае пусть так и сделает» (из пометки на письме Бенкендорфа, сделанной Николаем I)². Описывая события 1822, мемуарист сообщает: «Но черных фраков и жилетов тогда еще нигде не носили, кроме придворного и семейного траура. Черный цвет, как для мужчин, так и для дам, считался дурным предзнаменованием, фраки носили коричневые или зеленые и синие со светлыми пуговицами — последние были в большом употреблении»³.

Отцы и матери семейств с дочерьми на выданье считались с тем, что черный фрак свидетельствует об отсутствии государственной должности у молодого человека и его «неблагонадежности». Еще в середине 1850-х можно было встретить в печати такое сообщение: «Замечательной особенностью праздника будет то, что на нем явятся только мундиры и официальные костюмы, блестящие золотом и серебром; черный же фрак будет низложен положительно»⁴. Экономически таким образом, что черная тупация в России второй половины XIX века изменилась таким образом, что черная фрачная пара стала в это время символом преуспевания и значительного материального положения, а цветные фраки — знаком экстравагантности, неуместным у «положительного» человека.

Фрак оставался особо нарядной одеждой у мужчин вплоть до 1917, а позже сохранялся лишь как концертный костюм, предназначенный только для сцены. Так как покрой фрака и качество ткани уже не были отличительными сословными знаком, «истинную светскость» определяли по манере ношения, сочетания отдельных деталей и т. д. (Богатое купечество имело большую свободу в средствах и приобретало одежду из лучших тканей и от лучших портных). В ресторанах официанты обязательно носили фраки и отличались от мужской части публики нитяными (а не

¹ Давыденко Ю. Е. Костюм в стиле классицизма. Образ русского купечества начала XIX века // Панорама искусств. 1990. № 15. С. 81—82.

² Сторожица Н. В. С. 7.

³ Сторожица Н. В. С. 3.

⁴ Мельник И. И. № 1. С. 93.

лайковыми) перчатками и галстуком «бантиком» (в конце XIX века обычно черными, а не белым, как полагалось по правилам хорошего тона). Мужчины, привыкшие носить фрак, умели в нем двигаться и, прежде всего, садиться, не раздвигая фалды. Для этого следовало слегка наклониться вперед, задвинуть одну ногу под сиденье и только тогда усаживаться. Однако плохо сшитый фрак не позволял этого сделать. Лучшими мужскими портными первой половины XIX века считались Флорио, Оливье, Сарра, в конце века Анри. Наибольшую славу приобрел петербургский портной Руч, упоминаемый во многих литературных произведениях и мемуарах. Фрак очень много значил в жизни мужчины. «Можно сказать, что для него вступление в свет начинается с того дня, когда он надевает фрак или офицерские эполеты»¹. Количество и качество украшений, покроя жилета, носимого с фракком, тоже не позволяли ошибиться в истинном положении мужчины. В среде портных искусство «франчика» ценилось очень высоко. Лучшие специалисты по шитью фраков работали в фирме «Сиж» (владелец А. А. Маффе), располагавшейся в Москве по Малому Гнездиновскому переулку. В современной Англии мужская одежда, которую в других странах называют «фрак», имеет совсем иное название: *dress-coat* — нарядная одежда; *evening-dress* — вечерний наряд и даже *tail-coat* — хвостатое одеяние, а *frac* означает повседневное облачение священнослужителя — рясу.

Фрак с тройными отворотами и платье с воротником фрез
Иллюстрация из модного журнала. 1818
Гравюра с подкрашенной акварелью



ФРЕЗ (ФРЕЗА): воротник из ткани или кружев, уложенных в мелкую складку и очень туго накрахмаленных для сохранения формы (иногда использовался проволоочный каркас). Название от французского *fraise* — брыжи. Вошел в европейскую моду в самом начале XVI века, сменив стояче-отложной воротник. Старинный фрез туго обхватывал шею, достигнув к XVI веку таких больших размеров, что голова казалась лежащей на блюде (вышел из моды к началу XVII века). В России XVI–XVII веков представление о фрезе имели, поскольку его носили иностранцы, посещавшие Россию и какое-то время жившие здесь, в частности сэр Джером Баус — английский посол в Москве в 1583–1584. Вошел в обиход только в 1810 с начавшимся увлечением историческим костюмом как источником для создания модной одежды. В costume проявление «историзма» дало о себе знать раньше, чем в других сферах культуры, что объясняется большим динамизмом этого вида прикладного искусства, мгновенной реализацией творческих идей по сравнению, например, с архитектурой или живописью. Из европейского Средневековья были вызваны к жизни прически, украшения, покроя платьев и фрез. Теперь он был значительно меньше по размеру и представлял собой несколько туго присборенных полосок кружева. Самый модный фрез назывался «бетси» в честь английской королевы Елизаветы I, хотя он заметно отличался от воротника на ее портрете работы Уильяма Сегара (1585). В 1900-е воротнички дамских блузок стали отделять узенькой полоской собранных кружев на стойке, полностью закрывавшей шею, что напоминало фрез на мужских костюмах XVI века.

Мина, слыша зов отца своего,
отправила волосы и, подняв
фрез, чтобы скрыть в нем пы-
лающие щеки свои, вышла в залу.
А. А. Бестужев-Марлинский
Ревельский турнир
1825

¹ Хороший тон в общественной
и семейной жизни. СПб., 1885. С. 223.

ФРИЗ: один из грубых сортов сукна со слегка завитым ворсом. В суконном деле даже существовал термин «фризование» — придание ворсу легкой волнистости. Все эти названия восходят к французскому *friser* — завивать. Фриз был весьма распространен в русском быту; выражение «фризовая шинель» можно рассматривать как знак незначительного социального положения литературного персонажа. Фриз использовался в форменной одежде, но строго определенного, уставного цвета — темного серо-голубого оттенка. Городская беднота носила фриз других цветов.

Наряду с определением «фризовый», то есть сшитый или сделанный из фриза, существует определение «фризурный» («фризурная литература»). Детальное исследование происхождения этого термина в русской критике первой половины XIX века было сделано И. Г. Добродомовым, обратившим внимание на «парикмахерское» определение! Уничтожительный оттенок, содержащийся в выражении «фризурная литература», ясно демонстрирует авторское отношение критика к литературному произведению — такому, которое можно безжалостно извести на «папилютки» — бумажки для завивки волос. Не случайно французское *friseur* сопровождалось в старинных словарях пометой как просторечие, вульгарный синоним слову *coiffeur* — парикмахер². «Фризловая шинель» как обозначение незначительного человека, мелкого чиновника не было единственным в быту того времени. Известны также «злое сукно», обозначающее квартального надзирателя; «пеньковая гвардия» — будочник и др.

ФРУ-ФРУ: широкая оборка из сильно шуршащей шелковой ткани, пришивавшаяся к турнюру; собственно нижняя юбка с такого рода деталью и турнюром. Эффект шелеста оборки при движении, считавшийся женственным и элегантным, вероятно, и определил название, основанное на звукоподражании, заимствованном из французского языка *frou-frou*, в котором оно означает шорох листьев или шуршание шелка. Термин получил широкое распространение после 1870. «И трудно устоять перед выставленным в окна магазинов, при виде этих воздушных юбочек, с зубчатыми или плиссированными воланами всевозможных цветов, как-то: светло-розовых, зеленых, голубых, белых, lilовых, черных и всевозможных составных цветов; с ними соединены всегда „фру-фру“ шумящего шелка, звучащего для элегантной дамы как музыка»³.

«Рядом с 2-й Зей вы — про-
сто счастье, но что у вас
за смешное платье!» — «Оно
очень модно в Берлине, это
фру-фру».

А. О. Смирнова-Россет
Автобиографические
записки
1870–1881

Возникновению портновского термина, вероятно, также способствовало название пьесы Л. Галеви и А. Мельяка «Фру-фру», поставленной в Париже в 1869 с Сарой Бернар в главной роли. В 1871 ее перевели на русский язык, и она пользовалась большим успехом в России и долгие годы не сходила со сцены. В Петербурге главную роль в этом спектакле исполняла М. Г. Савина, покорившая публику не только игрой, но и туалетами. В то время костюмы для спектаклей современного репертуара актеры придумывали и заказывали сами, без участия художника или костюмера. Известно, что Савина заказывала свои сценические наряды доверенной портнихе, которая сама и привозила туалеты прямо за кулисы, что исключало их копирование до премьеры. Одеваясь в повседневной жизни как аристократка, то есть несколько старомодно, на сцене знаменитая русская актриса, если того требовала роль, поражала самым модным покроем — в начале 1870-х такой новинкой и был фру-фру.

Фру-фру — объект внимания современных исследователей, поскольку неоднократно упоминается в русской художественной литературе — и как пьеса в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского, и как кличка лошади в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, и как модная новинка в дамском туалете в «Подроске» Ф. М. Достоевского. В научной литературе фру-фру уже рассматривался как художественная деталь в литературном произведении⁴.

¹ Добродомов И. Г. Об одном прилагательном в языке В. Г. Белинского и его современных интерпретациях // Вопросы истории русского литературного языка 19–20 в. М., 1985. С. 12–14.

² Хороший тон — сборник правил, наставлений и советов как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. С. 115.

³ Макаров Н. П. Полный французско-русский словарь. С. 511.

⁴ См.: Карсанова Р. М. Розовая канарейка и драдемамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. С. 257–260.

В «Автобиографических записках» А. О. Смирновой-Россет, или, как их называли первые публикаторы, «Баденском романе» упоминание о платье с фру-фру выглядит по меньшей мере странным. Бал, описанный Смирновой, мог состояться в 1853, когда мода не содержала ничего, что могло бы предвещать появление фру-фру (турнюра). Это произошло лишь после 1870, когда и были начаты «Автобиографические записки». Но вполне возможно, что речь могла идти о платье из шуршащего шелка, обычно жесткого.

ФУЛЯР: ткань из некрученых нитей самого различного переплетения с разнообразным (геометрическим, растительным и др.) орнаментом, первоначально только шелковая, позднее шерстяная и хлопчатобумажная. Название от французского *foulard*, производного от *fouler* — валять, топтать. Фуляр из шерстяной пряжи появился в конце 1820-х: «Запросто дамы употребляют на платье чрезвычайно тонкую шерстяную материю, называемую мумия. Такая материя цветная на подобие фуляров (ост-индской мозаичной материи) называется шерстяной фуляр (*foulard de laine*) и употребляется на ночные чепчики и колпаки для дам и мужчин!». Выражение «запросто» в журналах того времени означало, что ткань или покрывало рекомендуют для приемов в очень узком кругу хорошо знакомых людей, а под «мозаичной» подразумевали обычно пеструю расцветку с обилием оттенков и орнаментов. Сорт фуляров было много — от очень тонких шелковых тканей типа «луизин» или «алатолоза», предназначавшихся для шейных платков и легких женских платьев, до более плотных, которые шли на изготовление носовых платков. По прямому назначению носовые платки стали применять публично только с конца

1830-х, тогда-то и вошли в моду большие мужские носовые платки, которые носили таким образом, чтобы они были хорошо заметны — обычно они торчали из кармана, поскольку ткань и орнамент были предметом щегольства. Такую деталь подметил П. А. Федотов в картине «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ) — платок торчит из заднего кармана фрака коленопреклоненного жениха-горбуна, одетого по последней моде. После 1856 платками перестали щеголять и признаком изысканности стал не фуляр, а белый батист или тонкое полотно.

ФУРАЖКА: мужской головной убор с козырьком и околышем (ободком, к которому прикрепляется тулья). Название от французского *fouirage* — корм, фураж, преобразованного в России в фуражку (во французском языке этот тип головного убора называется *casquette*, а в английском — *peak-cap*, то есть имеющая козырек). В России фуражки получили особое распространение с 1830-х. В 1832 всем дворянам была присвоена форма Министерства внутренних дел, включавшая фуражку с красным околышем и кокардой над козырьком. В то же время фуражки военных были заменены киверами. При Николае I любое отступление от принятого в costume у лиц, находившихся на службе, строго каралось, а вольная манера одеваться неслужащих вызывала неудовольствие. У А. Ф. Вельмана читаем: «Отдан приказ не ходить в фуражках, а он в фуражке прогуливается по городу, да еще уверяет, что в баню шел. Да, уверяет! Кивер помешал ему в баню идти!» (Сердце и думка. 1838). Гражданские лица носили суконные фуражки только с мундирным сюртуком (в этом случае различий по разрядам практически не было), обычно такого же цвета, как и сюртук, а суконный околыш — в цвет воротника¹. Студенческая форма, в том числе и фуражка, была впервые введена для студентов Московского университета в 1800. По мере учреждения новых университетов в Казани, Дерпте и Вильно подробно регламентировалась форма учащихся. Фуражку носили студенты тех заведений, которые находились в ведении Министерства народного просвещения. С 1861 по 1885 студенческая форма была вообще отменена и молодые люди носили «пушкинскую шляпу» (см.: **БОЛИВАР**). Облик студента той поры запечатлен художником Н. А. Ярошенко (Студент. 1881, ГТГ). Вновь фуражки появились после 1885, и часто вместе со студенческой тужуркой их продолжали носить те молодые люди, которым пришлось оставить учебное заведение. Студенческая фуражка — верный признак «вечного студента», поскольку те, кто окончил курс и получил работу, начинали одеваться согласно принятому костюму своего ведомства. В повседневной жизни фуражки приживались медленно и обычно свидетельствовали о невысоком социальном положении человека, в городах их носили мастеровые. Среди типов фуражек в XX веке популярна капитанка, чаще всего синего цвета; в конце XIX века она имела муаровую ленту по околышу, а в XX веке — только золоченый якорь или изображение штурвала. Конфедератка — фуражка, верх которой скроен из четырех клиньев с выпушками из цветного сукна (некогда так называлась польская шапка с выпушками цвета национального флага), ныне название сохранилось за фуражками учащихся в прибалтийских государствах. В 1940-х была введена форма для учащихся ремесленных училищ, а в 1950-х — средних общеобразовательных школ. Фуражка в таком случае шилась из ткани цвета формы и имела лакированный козырек.

Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и узкое, но бесцветное, а теперь даже досиная изыбшее. В руках его болтался толстый узелок из старого, полинялого фуляра, заключающий, кажется, все его дорожное скарпано.

Ф. М. Достоевский
Идиот
1868

Восьмибратову нужно шляпу... а Петру фуражку, черную, суконную, с широким донышком и с широким бархатным околышем.

А. Н. Островский
Письмо Ф. А. Бурдюку
от 21 октября 1871

¹ Московский телеграф. 1849. № 1. С. 139.

² Шенкель Л. Е. Титулы, мундиры, ордена. С. 147.

ХАЛАТ: домашняя одежда удобного покроя; основной элемент национального костюма многих народов Востока. Название заимствовано через другие языки из арабского *hil'at* — почетное платье. Халат как чужеземная одежда был известен на Руси задолго до того как вошел в русский повседневный быт.

«Какой у вас хорошенький халат; чаю, теперь этикие халаты носят в Петербурге. — Не знаю, право. Кто как хочет. — Очень хороший фасон. Я попрошу у вас для выкройки. По делам службы выполняли, вероятно, к нам прислать».

В. А. Соллогуб
Аптекарьша
1841

Правильнее сказать, что речь идет о проникновении названий, так как халат восточного покроя был известен в русском быту как архалук. Халат долгое время соседствовал с шлафором и выполнял те же функции — с XVIII до середины XIX века служил «парадным неглиже», в котором можно было принимать гостей. Этот обычай проник в Россию вместе с европейским костюмом. В допетровское время даже домашний костюм должен был соответствовать освященным обычаям правилам, нарушение которых могло быть чревато тяжелыми последствиями. Любопытно свидетельство Антонио Поссевино, посетившего Россию в XVI веке: «По достоверным сведениям, сын Ивана был убит великим князем московским в крепости Александровская слобода. Те, кто разузнавал правду (а при нем в это время находился один из оставленных мною переводчиков), передают как наиболее достоверную причину смерти следующее: все знатные и богатые женщины по здешнему обычаю должны были одеты в три платья, плотные или легкие в зависимости от времени года. Если же надевают одно, о них идет дурная слава. Третья жена сына Ивана как-то лежала на скамье, одетая в нижнее платье, так как была беременна и не думала, что к ней кто-нибудь войдет. Неожиданно ее посетил великий князь московский. Она тотчас поднялась ему навстречу, но его уже невозможно было успокоить. Князь ударил ее по лицу, а затем так избил своим посохом, бывшим при нем, что на следующую ночь она выкинула мальчика. В это время к отцу вбежал сын Иван и стал просить не избивать супруги, но этим только обратил на себя гнев и удары отца. Он был очень тяжело ранен в голову, почти в висок, этим же самым посохом»¹. В петровское время дамы и щеголеватые молодые люди с легкостью переняли обычаи французского двора устраивать утренние приемы в неглиже. Этот обычай получил столь широкое распространение,



Неизвестный художник.
Портрет Юрия Ивановича Кологриева. 1730-е
Холст, масло. 60 × 47
Московский музей-усадьба Останкино

¹ Поссевино А. Исторические сочинения.
о России XVI в. М., 1983. С. 30.

что не только титулованные, но и мелкопоместные дворяне начали принимать гостей в халатах. «Атласного платья, что с малиновыми полосками, не надевайте на меня: мертвой уже не нужно платье. На что оно ей? А вам оно пригодится: из него сошьете себе парадный халат на случай, когда придут гости, то чтобы можно было вам прилично показаться и принять их» (Н. В. Гоголь. Старосветские помещики. 1835). Если архалук, шлафор и капот отличались свободным покроем, то халат в большей степени зависел от моды. «Халат его, сшитый в виде длинного сюртука с бархатными отворотами, свидетельствовал о щеголеватости его привычек...»

(В. А. Соллогуб. Аптекарьша. 1841). Со второй половины XIX века халат уже становится сугубо домашней интимной одеждой, в которой не принято появляться перед посторонним. Но термин «халат» начинают употреблять более широко по отношению ко всякой одежде, приспособленной к условиям работы в той или иной профессии, например белый докторский халат и т. д. Халат в значении «восточная одежда» относится обычно к наряду характерного покроя — без воротника, с узкими или широкими рукавами, без сквозных застежек, из полосатых, клетчатых или узорчатых тканей.

Халат мог быть знаком полной свободы от службы, особенно в николаевскую эпоху. Провести день в халате, не надевая никакой форменной одежды, было свойственно молодым людям, предпочитавшим свободу от светских условностей и какой-либо службы — «одежда праздности и лени».

Неизвестный художник.
Портрет неизвестного в голубом халате
с мехом. 1806-1809
Холст, масло. 59,9 × 49,5
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



ХАМЕЛЕОН: двусторонняя ткань; одежда (обычно верхняя), которую можно носить на обе стороны. Название образовано по ассоциации со способностью древесной ящерицы хамелеон менять свой цвет в зависимости от цвета окружающей среды или в минуту опасности. Название ткани «хамелеон» употреблялось лишь

в первой половине XIX века. Позднее появились другие, например дубль-фас (от сочетания английского *double-sided* и французского *tissu à deux faces*, означающих «двусторонняя материя»). Причем, судя по рекламе, ткани, известные в российской торговле под названием дубль-фас, могли быть с одной стороны гладкокрашеными, а с другой — покрыты орнаментом в клетку! На портрете А. С. Пушкина работы О. А. Кипренского (1827. ГТГ) плащ сшит именно из такой двусторонней материи. Пристрастие к клетке или «шотландским ромбикам» появилось в русской бытовой культуре одновременно с интересом к романам Вальтера Скотта.

Плащи из двусторонней плотной ткани. Их можно носить на две стороны, кои совершенно сходны одна с другою. Плащи сии двух различных цветов и двух различных оттенков, и потому называются хамелеонами.

Молва
1831. № 47

¹ См.: Прейскурант универсального магазина
«Мор и Мерилиз» за 1913 год.

«холстинка» нередко переносилось и на хлопчатобумажные довольно плотные орнаментированные ткани полотняного переплетения. Но, строго говоря, в XIX веке под холстом подразумевали только льняную и домашней выработки ткань: «Рубаха и прочная снасть были домотканой работы — белые, холстинные» (Г. И. Успенский. Письма с дороги. 1886–1888).

«ХРОМОЙ» (цвет): окраска ткани, выполненная в двух контрастных цветах: «хромая» юбка — конструкция, стягивающая колени и стесняющая движение женщины. Походка в такой юбке становится семенящей — дама вынуждена передвигаться мелкими шажками. Строго говоря, французское название такой юбки *jure entratée* (дословно — стреноженная или обуженная). Название покроя могло появиться в связи с тем, что женщины были вынуждены носить особые «подвязки для хромоты» — эластичные петли, стягивающие колени и не позволяющие делать широкие шаги. Подвязки крепились чуть выше или чуть ниже колен. А. Н. Бенуа, побывавший на показе моделей П. Пуаре

Русский плаюмаж, хромой, то
есть два цвета, половина
розовый, половина темный.
Московский телеграф
1828. № 22

в Санкт-Петербурге в 1911 году, был удивлен, что декларируя свободу тела П. Пуаре, тем не менее, допустил, что «манекенщицы носят корсеты, что их ноги стреножены специальными путями»¹. О неудобстве узких юбок пишет Наталья Труханова: «Да здравствует Пуаре с платьями из „мебельной“ материи, из разрисованной от руки тафты, с узкими (так, что шагу ступить нельзя было, а чтобы влезть в экипаж, приходилось задрать платье до колен) юбками. Юбки иногда заменялись шароварами»². «Хромые юбки» носили между 1910–1914. Сопоставление дат позволяет признать создателем такой юбки Поля Пуаре. Именно такой покроем вызвал удивление А. Н. Бенуа в октябре 1911. Знаменитый ансамбль Л. С. Бакста «Philomèle» был воспроизведен в апрельском номере «La Gazette du Bon Ton» в 1913, но создан художником для фирмы Пакен в 1912, на что указывает авторская подпись на рисунке. Первой отважилась надеть такую юбку французская актриса Сесиль Сорель, сочтя ее наиболее подходящей для мизансцены, в которой она довольно долго должна была стоять в изысканной позе.

«Хромой» цвет чаще всего представлял окраску, выполненную в сочетании белый на черном, черный на красном или коричневый на желтом; характерным узором были полосы, растительные мотивы. Определение «хромой» в связи с орнаментацией было распространено только в первой половине XIX века.

ЦИЛИНДР: мужской жесткий головной убор из шелка, шерсти, иногда кожи, цилиндрической формы с полями. В России его название происходит от соответствующей геометрической фигуры, обозначение которой появилось в первой четверти XVIII века при Петре I и было прямым заимствованием из немецкого языка³. Переносение этого названия на головной убор, вероятно, стало чисто русским явлением и подтверждается фактами из истории костюма. Шляпы цилиндрической формы известны в Европе с XVII века, но по-настоящему модными стали только после 1789. Английское *top-hat* и французское *haut de forme* названия шляпы-цилиндра можно перевести как «высокая шляпа» (первыми стали носить цилиндры англичане, а затем французы). В русской периодике, имеющей разделы моды, наименование «цилиндры» появилось лишь со второй половины XIX века, когда были узаконены и иные типы шляп. В России в конце XVIII века «круглые французские шляпы» были запрещены, потому что воспринимались как проявление революционного духа (в Европе моду на цилиндры ввел американец Б. Франклин, один из авторов Декларации независимости США и Конституции).

С 1802 цилиндры не выходили из моды, менялась лишь их знаковая роль как в идейно-политическом, так и в социальном контексте: будучи элитарной деталью костюма, цилиндр получает первоначально распространение в аристократической среде, а затем становится признаком обеспеченного (или желающего казаться таковым) человека независимо от сословной принадлежности. Быстрое распространение цилиндра в Европе в начале XIX века справедливо связывают со своеобразной реакцией на идейные установки и стереотипы эпохи недавно свергнутого Наполеона I: «...победители возненавидели когда-то столь популярную треуголку, символ его могущества, и аристократы, дипломаты и все войско чиновников стали носить цилиндр. Цилиндром украшали свои почтенные головы также все те, кто хотел продемонстрировать свои консервативные и легитимистские убеждения»⁴. В России такая ситуация возникла в конце 1820-х — начале 1830-х, когда наряду с цилиндром и цилиндром-баливаром появилась мягкая широкополая шляпа как признак особых волюнтаристских настроений. Высота цилиндра и ширина его полей целиком зависели от модных рекомендаций.

Среди шляп-цилиндров особенной популярностью пользовались цилиндры д'Орсе, увековечившие имя графа д'Орсе («Называют шляпы д'Орсе те, которые не так высоки и весьма подняты с боков»⁵); на модной картинке видно, что этот цилиндр имел поля, сильно закрученные с боков вверх и отогнутые вниз спереди и сзади. Более низкий цилиндр — дагер, имевший узкие поля, назван по фамилии изобретателя дегеротипа Л. Ж. М. Дагера. В 1830-е, когда вновь обрели популярность романы английского писателя XVIII века С. Ричардсона, особенно герой его романа «Кларисса Гарлоу» (известен в русских переводах с 1792) беззащитный, циничный сердцеед Ловлас, или Ловелас, появилось название шляпы Ловелас: «Показались новые мужские шляпы а la Lovelace, туля весьма низкая, а края широкие»⁶. Шляпы такого фасона носили только молодые люди. В 1820-е был популярен не только баливар, но и фрейшюц (или фрейшци), то есть конической фигуры⁷. Тулья такого цилиндра сужалась кверху (напоминала шляпы XVII века), и сам он украшался перышком, присутствие которого объясняется происхождением этой формы цилиндра и его названия — от сценического костюма главного персонажа оперы К. М. фон Вебера «Вольный стрелок» (1821), хорошо известной в России. Различные варианты названия объясняются особенностями транскрипции немецкого *Freischütz* — вольный стрелок. В XX веке подобные шляпы называют «охотничьими» или «тирольскими» (теперь они менее жесткие, обычно фетровые). Особую форму имели кучерские цилиндры, известные по гравюрам с конца XVIII века и представлявшие собой жесткую шляпу с низкой, сильно расширяющейся кверху тульей, их донышко для предохранения от дождевой воды было из лакированной кожи, а лента украшалась пражкой или кокардой. На рубеже XIX–

Дмитрий Григорьевич досали-
во промолчал и спросил: «Ну,
а с виду-то он какой? Прилич-
ный? Или похож на просите-
ля?» «Как сказать, уж, пра-
во, не знаю. Цилиндр на низ
и перчатки, а пальто совсем
не модное, потертое, а с ле-
ца — так, не очень симпа-
тичные».

Ф. К. Солзгуб
Зверный быт
1912

¹ Цит. по: Беспалова Е. Бенуа и Пуаре // Пинакотека. 1998. № 6–7. С. 58.
² Труханова Н. На сцене и за кулисами. С. 229.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 302.

⁴ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 3. С. 122.

⁵ Молва. 1833. № 105.

⁶ Молва. 1833. № 78. С. 317.

⁷ Московский телеграф. 1826. № 6. С. 79.

Цилиндр
Иллюстрация из модного журнала. Конец 1820-х
Гравюра с подкраской акварелью

[illegible]

³ Труханова Н. На сцене и за кулисами. С. 80.

белизна канта башлыков в сочетании с приглушенными тонами чекменей, черкесок, бешметов составляли красочное зрелище.

Во время войны на Балканах добровольцы носили особую форму. «В том числе — и будущий муж Савиной, красавец и остряк Никита Всеволожский; очень уж был ему к лицу наряд добровольца: живописный черкесский чекмень, папаха и огромный кинжал за поясом...»¹ Далее мемуарист вспоминает слова знаменитой актрисы, что чекмень был белый.

ЧЕМЕРКА: верхняя мужская и женская демисезонная одежда из фабричной ткани, что означает, что она была распространена только в городской среде. Это распашная одежда с длинными рукавами, в талию и со сборками на спине. Длина едва достигала колен. Могла быть на подкладке. Чтобы понять социальный статус обладателя чемерки, следует обратиться к характеристике мастерового Прохора Порфирьевича, данной ему Успенским. Он пишет следующее: «Так, например, носить немецкое платье Прохора Порфирьяча побуждало не только благородство, но и расчет. „Случись, — говорит он, — пожар, примерно, твое дело сторона... Так-то!“». Действительно, с чуйками, сибирками и чемерками представители власти не церемонились, а представители сословий, вынужденных носить подобную одежду, не решались протестовать: расправа была бы неминуемой — от избиения, до ареста. Привычный покров, но из покупной ткани, был своеобразным переходом к общеевропейской и даже модной одежде.

П действительно, в то время, когда руки полицейских (по-растерьевски «гожемы») тащили за шивороты толпы разных чужек и чемерок и когда эти чуйки среди огня рвали голыми руками раскаленные листы железа, изредка подставляя лицо и спину под струю воды, чтоб не сгореть, — в эту пору Прохор Порфирьич мирно стоял среди благородных людей.

Т. И. Успенский
Нравы Растерьевой улицы
1866

ЧЕПЕЦ, ЧЕПЧИК: женский или детский головной убор из ткани. Название от слова общеславянского происхождения. Замужние женщины на Руси издревле должны были полностью закрывать волосы головным убором. Нарушившие добрачные

нормы поведения девушки лишались права на девичий убор, но не могли носить и убор, полагавшийся замужним женщинам. Появиться же без головного убора, с непокрытыми волосами, для женщины считалось предосудительным (отсюда выражение «опростоволоситься» — то есть совершить промах или неприличный поступок). В XVIII веке, когда высокая прическа с пудрой воспринималась как головной убор, чепцы были скорее украшением сложных причесок либо защитой этих замысловатых сооружений от повреждений во время путешествий или во время сна (красавицы того времени причесывались не каждый день; см.: **ПАРИК**). Из наиболее известных чепцов XVIII века были популярны фасоны: «Мария Стюарт» —



Владимир Гау
Портрет неизвестной в чепце и черной шали. 1839
Жартон, акварель, белая, карандаш, лак. 23,4 × 18,8
Государственный исторический музей, Москва

с мыском, спускающимся на лоб, как в средневековых головных уборах (в траурном чепце такой формы изображена Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны на картине Н. Н. Ге. 1874. ГТГ); dormire, открывавший волосы над лбом, но положения женщины, о чем свидетельствует художественная и мемуарная литература. М. Ф. Каменская, дочь известного скульптора и художника Ф. П. Толстого, пишет о том, как завершился ее свадебный бал: «Меня в это время дамы увели из залы и переодели в кружевной чепец и капот»¹. В романе писателя В. А. Волжарянского читаем: «Все мужчины казались ей одинаковыми; но, не желая выetzать долее восемнадцатилетнего возраста без головного дамского убора,

Наталья Александровна пристально взглянула в толпу, и тот, кто стоял выше прочих, сделался мужем ее» (Большая барыня. 1854). Эта особенность русского быта хорошо прослеживается в портретной живописи. В первой половине — середине XIX века чепец показывает не только семейное положение женщины, но и время дня, в которое она позировала. Обычно молодые женщины (или считающие себя таковыми) носили чепец с утра до вечернего выезда в театр, на бал или прием. Для «выходов» существовали иные головные уборы, приличествующие замужней даме (см.: **БЕРЕТ, ТЮРБАН**). Лишь очень пожилые женщины появлялись на балах в чепцах, но более нарядных и дорогих, нежели в домашней обстановке. Чепцы отделялись лентами, кружевами, цветами. Обычно ткань чепца была белого цвета (черный чепец — траурный), а отделка — любых модных оттенков, как правило, в тон платья или капота. Для престолюдинок чепец, как и шляпа, означал более высокое социальное положение, свидетельствовал о материальном достатке.



Неизвестный художник
Портрет Пасковны Васильевны Пасковой.
Конец 1770-х — начало 1780-х
Холст, масло. 70,5 × 55
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

¹ Каменская М. Ф.
Воспоминания. С. 267.

¹ Макаевский С. Портреты
современников. С. 42.

ЧЕРКЕСКА: верхняя одежда типа кафтана, без воротника, затянутая в талии и украшенная газырями или газырнидами (нагрудными карманами с мелкими отделениями для зарядных трубочек (патронов) для огнестрельного оружия). Название от русского обозначения народностей Северного Кавказа общим именем — «черкесы» — вне зависимости от их этнического и культурного происхождения. А.А. Бестужев-Марлинский писал об этом: «По правому берегу едо, между холмами и перелесками, рассеяны аулы кабардинцев, которых мы смешиваем в одно название черкесов» (Аммалат-Бек. 1832). Черкеска, как и многие другие элементы национального костюма этих народов (башлык, бурка, бешмет и др.), первыми заимствовали селившиеся на Северном Кавказе русские казаки, руководствуясь функциональными качествами кроя одежды местных жителей. Черкеска сзади и спереди не отрезалась по талии,

плавное расширение низа черкески достигалось широкими клиньями с боков. В V-образный вырез на груди был обычно виден бешмет, а по обеим сторонам размещались газыри. Появление подобных карманов связано с распространением огнестрельного оружия у кавказских народов. Газыри на казачьих черкесках изготавливались из ткани самого кафтана и отделялись позументом и даже накладными серебряными пластинками. Но этнографические изыскания убедительно доказывают, что некогда их делали из красной кожи и носили отдельно в виде сумки на плече или поясе¹. Газыри — главное отличие черкески от других видов кафтанов. Черкески горше шли из сукна различных цветов в зависимости от достатка владельца. Черкески кубанских казаков были черно-синими, терских — темно-серыми. С начала Первой мировой войны появились черкески различных оттенков коричневого и защитного цветов. Выразительный силуэт черкески, подчеркивающий стройность всадника, был так привлекателен, что бывавшие на Кавказе русские военные и штатские любили переодеться в черкески.

«ЧЕРТОВА КОЖА»: очень плотная хлопчатобумажная ткань атласного переплетения с начесом. Название связано со свойствами ткани — прочностью на износ (стирание, разрыв), способностью долго не намокать, легким блеском, более характерными для кожи, нежели для материи. «Чертова кожа» могла быть белой или черной. Имела широкое распространение в различных слоях общества. Люди среднего достатка использовали ее для шитья повседневной одежды (преимущественно штанов), а более зажиточные — для охотничьих, прогулочных и прочих костюмов. В XX веке с появлением других материалов название «Чертова кожа» оказалось забытым, хотя ткани такого типа и ныне используются для изготовления спортивной одежды. Ткани с «кожаными» свойствами известны давно, о чем, в частности, свидетельствует описание модной картинки, изображающей щеголя: «Панталоны из шерстяной материи, называемой шерстяная кожа (cuir de laine)»². (См. также: **МОЛЕСКИН**).

ЧЕСУЧА (ЧЕ-ЧУН-ЧА, ЧЕСУНЧА): шелковая ткань полотняного переплетения из толстых сыровых нитей. Название от китайского *tsoudzy* — шелк-сырец. Отделка чесучи — вываривание — производилась в готовой ткани; в зависимости от длительности процесса и качества исходного сырья получались цвета от золотистого до коричневого. В XIX веке чесуча в больших количествах производилась в России и экспортировалась в другие страны. При этом исходным сырьем мог служить не только высококачественный шелк-сырец золотистого цвета, но и хлопок. Чесучу разных сортов использовали как для одежды, так и для занавесок, женских нижних юбок и др. Настоящую чесучу ткали на шелковых фабриках, а ткани «под чесучу» — на хлопчатобумажных производствах. Костюм из чесучи предназначался только для теплого времени года и считался предметом роскоши. В России светлая мужская одежда

Хаджи-Мурат был одет в длинную белую черкеску на коричневом, с тонким серебряным галуном на воротничке, бешмете.

Л.Н. Толстой
Хаджи-Мурат
1896–1904

В одном из залов у меня был чекмень, вроде казаккина из легкой мерлушки, покрытой так называемой чертовой кожей.

В.Г. Короленко
Искушение
1884

Как-то мой маленький пожелый человек с необыкновенно печальным лицом, в чесучовом старинном костюме и твердой соломенной шляпе с зеленой лентой, подымаясь вверх по лестнице, остановился возле Пюшавского.

М.А. Булгаков
Мастер и Маргарита
1929–1940

очень долго не могла прижиться (разумеется, это относится только ко второй половине XIX века, так как в первой половине столетия она могла быть практически любого, самого яркого и необычного, цвета). В России осуществлялась также торговля китайской чесучей (в Москве — магазин на улице Покровка, близ Земляного вала). Близкой по прочности чесуче была китайская ткань фанза.

Чесуча известна и в европейских странах, но в качестве источника замещения такой ткани обычно указывают Индию, из которой Англия вывозила чесучу на западный рынок.

ЧИКИРЫ: узкие кавалерийские штаны из цветного сукна, отделанные шнуром, с кожаной прокладкой по внутренней стороне бедер. Форменные брюки гусар и улан. Название от турецкого *çakıyr* — неширокие штаны. Гусарские кавалерийские полки были учреждены в российской армии при Екатерине II, а в 1882 все кавалерийские полки, за исключением гвардейских, были преобразованы в драгунские. Форма гусар была создана на основе венгерского национального костюма. Вот почему доломан русских гусар имел в обиходной речи название венгерка (у венгров — аттила). Чикиры, идеально приспособленные для верховой езды и кавалерийского снаряжения, тоже стали частью формы российских гусар. Цвет форменных штанов и отделочного шнура зависел от принадлежности к тому или иному полку. В романе А.Н. Толстого «Чудаки» (1911) читаем: «...весь вечер следила из-за веера за Алексеем Алексеевичем, лихо отбивавшим мазурку в красных с золотыми шнурами чикирах». Красные с золотом чикиры носили в Иркутском полку, красные же, но с другими шнурами — в Сумском и Ольвинопольском полках, зеленые — в Елизаветградском, синие — в Мариупольском и т.д. Форма гусар была необычайно декоративна — чикиры часто контрастировали по цвету с доломаном и ментиком. В отделку гусарской униформы постоянно вводились некоторые изменения. Так, А. Валькович обратил внимание на то, что, вопреки общепринятым представлениям о соответствии цвета шнура цвету принятого в полку металлического прибора (золотой или серебря-

ный), накануне Отечественной войны 1812 для елизаветградцев и павлоградцев были введены красные шнуры! Цвет шнуров на чикирах и доломанах был одинаковым. В живописных произведениях гусарская форма воспроизводится достаточно точно, но исследователи гораздо чаще имеют дело с погрудными портретами, когда чикиры просто не видны, а их цвет для атрибуции тоже чрезвычайно важен.

Джордж Дю
Портрет князя Валерана
Тропицкого Мадона. 1824
Холст, масло. 274 × 159,5
Государственные Третьяковские галереи,
Москва



¹ Студенческая Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. С. 27.
² Московский телеграф. 1828, № 24. С. 520.

¹ Валькович А. Армейские гусары 1812–1816. Новые материалы // Цейтгауз. 1991. № 1. С. 21.

ЧУЙКА: мужской длинный кафтан без воротника и отворотов, обычно из сукна, с отделкой по вырезу горловины и низу рукавов полосками меха или ткани. Название связано с древнерусским «чуга», восходящим к тюркскому *soġa*, сока, сика — сукно. Чуйка обычно прямого или, следуя определению В. И. Даля, халатного покрою¹.

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

И. А. Бунин
Сны
1903

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

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

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

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

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

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



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

*Няня ждет его пробуждения.
Она начинает натягивать
ему чулочки; он не даетея,
шалит, болтает ногами;
няня лопит его, и оба они го-
лочут.*

И. А. Гончаров
Обломов
1859

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

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

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

² Акули И. С. Акули И. С.
Крылатые слова. С. 317.

ШАЛОН: легкая шерстяная двусторонняя ткань саржевого переплетения. Название по городу Шалон-сюр-Марн (Chalons-sur-Marne) во Франции, месту первоначального производства ткани. Шалон можно считать одной из разновидностей сукна, только очень легкого и не ноского, что определило его использование преимущественно для летней одежды. Любопытно, что «сезонность» одежды, столь очевидная по сельскохозяйственным работам у всех народов, впервые была обозначена в первом модном журнале, появившемся во Франции в XVII веке. До этого времени одежда должна была означать социальный статус своего обладателя, и знатные особы являлись публике в соответствующих нарядах, затканых золотом и расшитыми драгоценными камнями, словно зима никогда не сменялась весной и летом. Тяжелые ткани и тяжесть украшений были крайне неудобны. Но модный журнал упомянул шалон среди тех тканей, которые следовало бы носить в теплое время года, в отличие от тяжелых сукон и бархата.

Шалон был обычно одноцветным. Одежду из шалона ярких модных расцветок позволяли себе щеголеватые мужчины, а темную носили и духовенство. О шалоновой рясе священника упоминает М. Е. Салтыков-Шедрин: «Шалоновая ряса худо запахивалась спереди и висела, как на вешалке» (Господа Головлевы. 1875–1880). Во второй половине XIX века шалон вышел из моды и перестал производиться, но включение названия в словари продолжалось, так как в произведении русской литературы эта ткань часто упоминается (обычно в связи с мужской одеждой).

ШАЛЬ: большой прямоугольный платок из тонкой шерстяной ткани с цветочной каймой или орнаментом; мерная тонкая шерстяная ткань саржевого переплетения. Название от французского *chale* или английского *shawl*, восходящих к персидскому *sal*.

Теплые и легкие восточные шали появились в России на рубеже XVIII–XIX веков, распространившись необычайно быстро, так как без них «античная» мода даже в странах с более умеренным климатом долго бы не продержалась. Парижские щеголи тоже пытались одеться в «античные»

одежды, но с наступлением первых холодов отказались от них. Шали в Европу прибывали как из английской колонии — Индии, так и распространялись через Францию (где они появились в конце XVIII века после египетских походов Наполеона I). Производство русских шалей началось уже в самом начале XIX века, но первые образцы подражали восточным (предприятия Н. А. Мерлиной, Д. А. Колокольцова, В. А. Елисейевой; последняя сумела заменить шерсть тибетских коз шерстью сайгаков, что позволило наладить изготовление шалей из отечественного, а не из привозного сырья). «Еще я видела даму, у которой на фабрике делают шали наподобие турецких, я никогда бы не подумала, что она не настоящая, я, которой так известны турецкие шали. Астромова сказала, что они не будут, как турецкие, но лучше, чем купавинские (купавинские делали



Шаль
Иллюстрация из модного журнала. 1800-е
Гравюра с подкраской акварелью

у Юсупова). У помещицы Колокольцовой, кажется в Саратовской губернии, ткали шали. У императрицы Александры Федоровны была пунсовая — ткань совсем особая и красная краска особенной красоты. Купавинские шали носили только купчихи»¹. Шали были очень большого размера, и уметь носить их придавалось большое значение. «Все носят шали, они в большой моде, и чем их больше, тем больше вас уважают. У меня шесть. Нужно сказать, мода эта чрезвычайно удобна, Шали бывают огромными (даже в три человеческого роста), один конец ее обертывается вокруг руки, другой спускается до земли»². Размер шали «даже в три человеческого роста» не преувеличение, потому, что музейные экспонаты начала XIX века достигают иногда в длину шести метров.

Следует заметить, что иногда в углы шалей вшивались золотые шарики, своей тяжестью удерживавшие шали в нужном положении. Эти шарики иногда влетали в кисти. В гравюрах той эпохи встречаются изображения, позволяющие рассмотреть такие подробности. Цвет шалей и соотношение каймы с фоном подчинялись моде. В самом начале XIX века предпочитали резкие контрасты. Марта Вильмот рассказывает: «С утра до вечера, по здешней моде, я кутаюсь в черную с желтым шелковую шаль»³. В 1830-е в периодических изданиях обращали внимание на то, что «новейшей работы шали имеют фон светло-кофейный»⁴. К тому моменту, когда шали перестали быть обязательным дополнением к «греческому» платью, они не вышли из моды, но их оформление претерпело значительные изменения — орнаментами покрывались не только края шали, но и вся ее поверхность. Излюбленными орнаментами оставались восточные «огурцы» или «миндаль» («бадан-бутэ»), сплошь затканые мелким цветочным узором. Сохранился и танец с шалью, появившийся во время царствования Александра I в женских учебных заведениях, — с его помощью воспитанницы демонстрировали свое изящество и грациозность. Легкие и теплые шали, однако, не могли спасти женщин от жестоких российских морозов, и многие красавицы пали жертвой безразсудства моды, мало считающейся с русским климатом.



Шали
Иллюстрация из модного журнала. 1809
Гравюра с подкраской акварелью

Шали
Иллюстрация из модного журнала. 1808
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. С. 112.

² Письма сестер М. и К. Вильмот из России. С. 238.

³ Там же. С. 238.

⁴ Молва. 1831. № 35. С. 143.

И вот слышится покашливание; выходит тетя. Она небольшая, но тоже, как и все кругом, прочная. На плечах у нее накинута большая персидская шаль.

И. А. Бунин
Антоновские яблоки
1900

— Эту персидскую шаль Аракчеев у моей матери купил за бесценок. Так, большие для вида были взяты деньги. А шаль стоила три тысячи червонцев. Она вся в обручальное кольцо продевается, если сложить. Середина — голубая, а всё поле в тончайшем многоцветном узоры. Ткань такая, что не разорвать, и огромна так, что крышу гауптвахты закрыть можно.

А. К. Виноградов
Три цвета времени
1931

По мере того как шали старинного фасона начали выходить из моды, им на смену стали шить из них платья, мужские жилеты и др.: «Для мужчин мода на шалфроки до того утвердилась, что нарочно для них изобретены материи и узоры. Шали более всего к тому пригодны. Дамы, которые хотят сделать хорошее употребление из своих турецких шалей, могут это взять на заметку¹. Под влиянием моды на шали появилась и мерная ткань «шали», выполненная в той же технике, из того же сырья, так же орнаментированная, как шали второй трети XIX века (со сплошным узором по едва проступающему фону). В переводах новостей моды учитывали разное написание французского *chale* и *chaly*, но в русском быту особого различия между ними не делали и называли мерную ткань «шалей», как и изделие особой формы и орнаментации. Декор ткани тоже был подвержен моде: «Новые шали, затканые и набивные, совершенно в другом роде, нежели прежние»². Из этого отрывка ясно, что орнамент был уже не только тканый, чем изначально славилась восточные и первые русские шали, но и набивной, с вышивкой шелком. Новой моде более подходили квадратные шали, которые было удобно носить на плечах, а не тем способом, о котором писала Вильмот. Название «шалей» стало относиться и к большим шелковым, бумажным и шерстяным платкам с печатными буквами из разнообразных цветов или восточных мотивов. Наибольшей известностью пользовались изделия из Павловского Посада Московской губернии, где с середины XIX века существовал «Торговый дом Я. Лабзина и В. Грязнова», получивший известность далеко за пределами России. Переоборудовав производство, основанное еще в 1812, владельцы добились таких высоких результатов, что начиная с 1865 платки и шали Павловского Посада отмечались призами российских и зарубежных выставок — почти все орнаменты и излюбленные цвета сохранились донны. Изменения в моде платков-шалей отразились и в моде на узоры мерных тканей, в которых стали преобладать «розованы». Во второй половине XX века мода на шали и ткани такого типа вновь вернулась.

К середине XIX столетия европейская мода на шали восточного типа практически исчезла. Трудности производства делали их чрезмерно дорогими и с рынка уходили многие производители. На Лондонской выставке 1851 шаль братьев Мерлиных из их имени в Рязанской губернии была отмечена высшей наградой. При этом было отмечено, что эту шаль следует рассматривать не как мануфактурное изделие, а как произведение искусства (шпалеру, вышитую картину). С отменой крепостного права производство шалей ручного ткачества стало невозможно.

ШАПОКЛЯК: складной, на пружинах, цилиндр. Название основано на звукоподражании и восходит к французскому *chapeau claque*, буквально — «шляпа-хлопок». В России обычные шляпы-цилиндры впервые появились в последние годы XVIII века.

Шапокляк получил распространение не позднее 1829, когда в «Московском телеграфе» появилось сообщение: «Мужчина. Суконный фрак с бархатным воротником подбитый шелковой материей: башмаки кожаные, покрыты лаком; шляпа — клак»³. Сообщение являлось описанием гравюры с новыми парижскими моделями одежды, по которому читатели могли понять, что отличие новой шляпы от обычного цилиндра заключено в скрытой пружине. Во время визитов традиционный цилиндр причинял некоторое беспокойство своему обладателю, так как в помещении его нужно было снять и поставить на пол слева от своего кресла. Новинка же избавляла щеголей от необходимости искать место для шляпы, особенно в театре или другом публичном месте, где нельзя было быть уверенным в безупречной чистоте паркета. Шапокляк складывался, и его носили под мышкой левой руки. Своеобразная механизация одежды и ее отдельных деталей вообще характерна для XIX века. В эпоху прозрачных платьев начала века известна накладная грудь на пружинах (см.: **ТУНИКА**), которая двигалась в такт дыханию. Позже, в 1830-е, появились устройства, позволяющие менять при помощи пружинки форму рукава женских платьев. Примерно в это же время были механизированы прически — длинные

¹ Молва. 1832. № 63. С. 252.

² Там же. 1832. № 87. С. 348.

³ Московский телеграф. 1829. № 4. С. 558.

локоны снабжались пружиной и их можно было укорачивать по мере надобности довольно быстро и незаметно для окружающих. В середине XIX века появилось устройство для создания безупречного пробора (для мужчин), которое целый год рекламировалось на страницах журнала «Мода» за 1856.

Шапокляк просуществовал в России довольно долго и исчез почти одновременно с обычным цилиндром, предварительно потеснив его. Упоминание о нем можно найти в произведениях А.П. Чехова, И.А. Бунина и др.

С.К. Маковский так описывал прогулки по Елисейским полям в Париже в конце 1880-х: «Дамы еще в турнюрах щеголяли ненужными крошечными зонтиками, и чопорно раскланивались с ними кавалеры — снимали свои „Gibus a huit reflets“ и медленно опускали до земли широким полукругом¹. Дословно это выражение означает «шапокляк в восемь отражений» (см.: **ЦИЛИНДР**).

Gibus заслуживает особого объяснения, потому что это фамилия изобретателя (вернее, изобретателей) устройства для складывания громоздкого цилиндра. Этимологический словарь французского языка Альбера Доза фиксирует это название 1834 годом. Но, судя по российской периодике, складная шляпа-цилиндр появилась на несколько лет раньше (1829). Старший из братьев Жибюс, Антуан, получил патент на изобретение в 1834, а младший Габриэль усовершенствовал механизм в 1837 и тоже получил патент на свое имя. Название «жибюс» в России не получило распространения. Даже Л.Н. Толстой, следящий за французской литературой и прессой, использовал только «клак», упоминая его в «Смерти Ивана Ильича» (1884–1886).

ШАРОВАРЫ: штаны, покрой и название которых заимствованы у тюркоязычных народов или через их посредничество. Название зафиксировано в русском языке еще в последней трети XVIII столетия из персидского *salvar*. Шаровары обычно довольно широкие и собраны у талии и щиколоток шнурками, а с появлением эластичных материалов, резинкой. Сначала шаровары носили только мужчины как элемент форменной одежды (казаки), как домашнюю одежду (щеголи и крестьяне). В XX веке в связи с гастрольями дягилевской антрепризы в Париже вошли и в женскую моду под влиянием костюмов Л.С. Бакста для сцены.

В советском быту сатиновые (черные или синие) шаровары были единственно допустимым элементом спортивного костюма. Новые типы спортивной одежды проникали в российский быт с большим трудом.

Современная мода часто обращается к этническим мотивам, и шаровары (шалвары) из ярких тканей весьма популярны в качестве вечерней и летней женской одежды.

Часто устраивались у Виардо вечера, даже маскарады, — на одном из них Тургенев появился русским парнем в кавалерской шляпе и шароварах. Это национальное обличье странно не вязалось с его речами, несколько презрительным отношением ко всему русскому, к русской музыке в частности.

С. Маковский
Портреты современников
1955

Он завязал шнур шарфом, надев теплые сапоги с мехом.

Н.С. Лесков
Юродь
1892

ШАРФ: деталь мужского и женского костюма в виде матерчатого или вязаного полотнища в форме вытянутого прямоугольника. Название от французского *escharpe* — шарф, восходящего к латинскому *scitrus* — камыш, тростник. Шарф появился в России в середине XVIII века как пояс или перевязь на парадных мундирах высших офицеров русской армии. «Генеральские шарфы, зафиксированные, впро- чем, пока только на портретах сухопутных генералов, делались из золотой и черной шелковой нити, но, в отличие от штаб-офицерских, имели более массивную бахрому на кистях с дополнениями в виде богатых битевых украшений»². На рубеже XVIII–XIX веков шарф становится деталью женского нарядного костюма и его носят как дополнение к платью, а не к верхней одежде. Шарф того времени, в отличие от форменного, предпочитали называть на жаргоне французский лад — эшарп. Под таким названием мы встречаем его в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1822–1824). Шарфы в конце XVIII — первой половине XIX века были матерчатыми — из кашемира, шелка, газа. Мужской короткий шарф небольшого размера появился в 1830-е под названием кашне, и только после

¹ Маковский С. Портреты современников. С. 90.

² Летин С. Мундиры русского генералитета 1745–1764 // Цейтгауз. 1991. № 1. С. 18.

Горничная поздравляла, что-то быстро говорила и с благоговением прижала мужинский шапокляк. Лужин с тонкой улыбкой показал, как он зашляпывается. «Удивитель-но», — воскликнула горничная.

В. Набоков
Защита Лужина
1930

этого и женщины начали носить шарф с верхней одеждой. Около 1860 вошел в моду мужской шарф из белого шелка, а чуть позже — длинный вязаный шарф, который к концу XIX века стал деталью женской одежды. В XX веке шарфы различного размера, цвета, рисунка, материала стали обычным дополнением к мужскому и женскому костюму. В 1920-е в моду вошли очень длинные шарфы из легких тканей — одноцветные или расписанные вручную. Жертвой этой моды оказалась известная танцовщица Айседора Дункан, погибшая в 1927 от того, что развевающиеся концы ее длинного шарфа попали в автомобильное колесо.

Балерина Наталья Труханова упоминает любопытное название шарфа «следуйте за мной»: «Для романтических танцев костюм был бледно-сиреневый с перламутровым отливом, со шляпой „кабриолет“, шарфом „следуйте за мной“ и складным зонтиком кукольной величины — оригиналом, сохранившимся от какой-то модницы 1830 годов и приобретенным в антикварной лавке»!

Название передает кокетливость хороших барышень и дам с модных гравюр тех лет.

Второй раз мода на очень длинные, но уже вязаные шарфы пришла на 1970-е и сохранялась до конца XX века. В сущности, шарф никогда не исчезал из моды XX века — менялись лишь ткани, характер орнамента и предпочтительные цвета. Мода начала XXI века предпочитает шарфы-палантины, способные укрыть или задрать даму, словно шали XIX века. Шарф становится модным мужским аксессуаром, который носят с пиджачной парой, пуловерами и свитерами представители творческих профессий и молодежь. Его завязывают сложив шарф вдвое и пропуская концы в образовавшуюся петлю. Одноцветные, часто яркие, шарфы не завязываются, а спускаются по плечам.



Шарф
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью

ШЕВИОТ: мягкая шерстяная ткань саржевого переплетения, сотканная довольно редко и подвергнутая валянию и стрижке. Название от английского *cheviot* — шотландской породы овец, дающей очень кудрявую, но грубую шерсть; выведена в Великобритании в горной местности Чевииот-Хилс (Cheviot Hills). Английское овцеводство славилось многими породами овец, названия которых дали имя производившимся из их шерсти тканям — «линкольн», «лейстер» и др. Шевииот бывает только одноцветным — серым, черным, чаще синим и применяется в основном для верхней одежды. Изделия из шевииота носили и женщины и мужчины. «Впереди шел, переваливаясь, мужчина в русской „крылатке“ из светлого шевииота» (П. Д. Боборыкин. На ущербе. 1890).

Она шла быстро, засунув руки в карманы темно-синей, под цвет юбки, шевииотовой кофточке, надетой поверх белой блузки, и Ганин, как тихий ветер, нагоняя ее, видел только складки синей материи, которые на спине у нее слегка натягивались и переливались, да черный шелковый бант, распавшийся крылья.

В. В. Набоков
Машенька
1926

ШЕМИЗЕТКА: дамские накидка, легкая блузка, манишка. Название от французского *chemisette* — манишка, блузка, — производного от *chemise* — рубашка. Этим, вероятно, объясняется, что шемизетку в русском быту толковали довольно широко. Несмотря на то, что французское слово было известно в России с XVIII века, вначале, на рубеже XVIII–XIX веков, распространение получило платье «шемиз», или «шмиз» из тонких светлых тканей, сшитое по образцу античной туники. Шемизетка-накидка (небольшая по размеру, разнообразной формы) вошла в употребление с 1820-х как важный элемент дамского туалета; впоследствии, уменьшившись, получила название «берта». Вот как описан фасон одной из шемизеток: «Показались также из черных блонд шемизетки *demi-vierge*, доходящие до половины груди, и их не обшивают оборочкой; вышивают края фестончиками; на плечах они очень открыты»!

Дина разливала чай в яркой шемизетке и в прическе, которая только что вошла в моду.

П. Д. Боборыкин
На ущербе
1890

Шемизетка-накидка (вставочка) стала употребляться в 1840-х. Эта деталь была характерна только для женского туалета (справедливо лишь для России), поэтому можно усмотреть авторскую иронию в описании обличия католического священника в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (1835): «Около него с обеих сторон стояли также на коленях два молодых клирошанина в лиловых мантиях, с белыми кружевными шемизетками сверх их и с кадилами в руках». В этой же повести Гоголь упоминает шемизетку уже как



Михаил Теребенев
Портрет дамы в синем платье. 1825
Бумага, акварель, гуашь. 18,8×15
Ранее в собрании Тейлоринверсальска

четверти» составляют около 40 см). Вероятнее всего, первоначально под шлыком понимали только один из элементов многосоставного головного убора замужней женщины — его нижнюю часть, основание для сложного головного убора и даже прически европейского образца в XVIII веке (см.: **ПАРИК**). Позже название «шлык» стали применять к наголовным повязкам замужних женщин из любого материала и любой формы — шапочкам, платкам, если они закрывали волосы (художественная литература позволяет отнести этот факт к началу XIX века). Любопытна форма шлыка, распространившаяся у казачества. Повязка закрывала не всю голову, а только пучок волос на затылке — прическу, которую носили замужние женщины. «Ветер трепал на Аксинье юбку, перебирал на смуглой шее мелкие пушистые завитки. На тяжелом узле волос пламенела расшитая цветным шелком шлычка» (М. А. Шолохов. Тихий Дон. 1928–1940). В повседневной жизни шлык служил не только знаком семейного статуса женщины, в городской культуре с ним связывали представления о смирении, отказе от светской жизни. «Ну, коли тебе тошно, съезди, помолись угоднику, молебен отслужи, да не надевай ты черного шлыка на свою голову» (И. С. Тургенев. Дворянское гнездо. 1859). Шлыком также называли и мужской головной убор традиционной формы — в виде валяного или суконного колпачка без полей. «Он был в бутылочном азамчике с тремя христианскими сборами на костречах и в суконном шлычке без козырька» (Н. С. Лесков. Печерские антики. 1883). В обыденной речи шлыком называли также скуфью — монашеский головной убор. «Услышав звон, они вскочили и надели черные рысы поверх богатых кафтанов, а головы накрыли высокими шлыками» (А. К. Толстой. Князь Серебряный. 1862).



Иван Тарханов
Портрет Евдокии (Ольги?)
Дмитриевны Зиминной. Начало XIX века
Холст, масло. 78,7 × 64,5
Угличский историко-художественный музей

ШЛЯПА: мужской или женский головной убор из материалов, позволяющих сохранять устойчивую форму. Название от немецкого *Schlapp*; заимствовано еще в дореволюционную эпоху. Фасон шляп определяется формой тульи (верхняя часть, облегающая голову), размером полей, а также исходным материалом (солома, фетр, велюр, шерсть, шелк и др.). В Петровскую эпоху, в первой четверти XVIII века, в русский быт вошли мужские двугольные шляпы и треуголки, название которых связано с тем, как заломлены их поля — с двух или трех сторон. В XIX веке получили распространение такие типы мужских шляп, которые не вышли из моды и в XX веке. Среди них: цилиндр, калабрез, канотье, котелок, каждый из которых мог иметь множество вариантов. Например, цилиндр — это и боливар, и «довелас», и «дагер», и «фрейшюц», ставший в XX веке прообразом так называемой охотничьей, или тирольской шляпы из-за яркого перышка, украшающего ее. С конца XVIII века получили распространение женские шляпки; их форма и отделка были более разнообразными. В конце XVIII–XIX веке у дамской шляпы обязательной деталью стали мантоньерки — завязки (от французского *mentonniere* — перевязка на подбородке), представлявшие собой

Стал за каким-то человеком
в шляпе — шляпа за шляпой.

В. М. Шукшин
Печки-лавочки
Киносценарий
1975

шелковые или кружевные ленты, которыми придерживалась шляпа. Их ширина и материал диктовались модой. Газета «Молва» сообщала: «Под шляпками, даже самыми маленькими (bibi), очень много носят *mentonniere*, так что блонды почти в половину закрывают лицо»¹. Блондовые завязки продержались довольно долго, изменилось лишь место банта, в который они укладывались: «Шляпки опрокидываются назад до того, что виден пробор волос. Завязки сбоку завязываются у самого уха. Употребление мантоньер из блонд продолжается»². Другой обязательной деталью для украшения дамских шляп была баволетка (от французского *bavole* — наколка, кичка, головной убор) — кружевная или кисейная с вышивкой отделка (преимущественно в виде оборки), крепившаяся к задней части шляпы и закрывавшая шею. Вот что писали о баволетках в середине XIX века: «Баволетки делаются так же как и прежде — огромных размеров и падают на шею в виде фишу»³. Ежемесячно журналы мод предлагали десятки новых фасонов дамских шляп, иногда при этом здравый смысл отсутствовал. Напомним, что увлечение загаром относится к XX веку, а в предыдущие века солнца избегали, и шляпа должна была закрывать лицо, поэтому, когда в моду вошла шляпка «ветреница», о ней писали: «Это очень маленькие шляпы, едва прикрывающие щеки; но такой фасон не выдержит первых жаров»⁴. В 1950-е в России были весьма популярны крохотные шляпки в виде ленты от уха до уха, получившие очень точное название — «менингитка», поскольку в условиях сурового климата последствия увлечения таким фасоном были весьма печальны для



ДВУГОЛЬНАЯ ШЛЯПА:

Михаэль Людвиг Клаус
Портрет барона Фридриха
Густава Розена. 1771
Холст, масло. 93 × 72
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

¹ Молва. 1832.
№ 31. С. 124.

² Там же. № 38.
С. 152.

³ Мода для светских людей.
1856. № 3. С. 84.

⁴ Модный магазин.
1863. № 9. С. 114.

их обладательниц. В 1900-е дамская шляпа была опасна для окружающих гораздо больше, чем для модницы. «С дамскими шляпами были связаны и несчастные случаи. Дамы носили длинные волосы и большие прически. Чтобы шляпа держалась на голове, ее прикалывали к волосам длинными булавками длиной тридцать и более сантиметров. Бывали случаи, когда в тесной толпе острые концы этих булавок царапали лица соседей и даже выкалывали глаза. Позже было издано административное распоряжение, чтобы эти булавки продавались только с наконечниками, но они часто терялись, и несчастные случаи повторялись»¹. После 1917 шляпа перестала быть обязательной деталью мужского и женского костюма. Вот что пишет очевидица первых послереволюционных месяцев в Петрограде: «Петроград зимой 1918 года еще не был пуст и страшен, каким стал к концу лета. Было много голодных людей, вооруженных людей и старых людей в лохмотьях. Молодые шеголяли в кожаных куртках, женщины теперь все носили платки, мужчины фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепонятным российским символом барства и праздности, и значит теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера»². Со временем мужская шляпа была «прощена», но женская так никогда и не заняла в дамском гардеробе прежнего места, хотя без вычурных, экстравагантных шляп не проходит ни один показ новых моделей.



1. Шарпане и Корнетто де Мелери плано.
2. Шарпане де Мелери шинель и шарпане.

Шляпы из бархата и бархата
с атласом
Иллюстрация из модного журнала. 1815
Гравюра с подкраской акварелью



1. Шарпане де Корп. 2. Шарпане де Франс.
3. Шарпане де паше

Шляпки-кибитки
Иллюстрация из модного журнала. 1820
Гравюра с подкраской акварелью



Шляпка, украшенная
сиренью
Иллюстрация из модного
журнала. 1812
Гравюра с подкраской
акварелью

ШНИП: нижний заостренный край лифа женского платья, спускающийся на юбку иногда довольно низко. Название от нижненемецкого *snip*, буквально — кончик, или нидерландского *snip* — бекас, вальдшнеп; возможно, родственно немецкому *Schnabel* — клюв. Покрой, который можно назвать платьем со шнипом, восходит к XVI веку, но в России получил распространение только в XVIII веке. После Великой французской революции 1789–1794 исчез во всех европейских странах вплоть до 1830-х, а затем в том или ином виде существовал до 1910-х. Окончательному забвению покроя со шнипом способствовал отказ от корсета. Особое значение имел покрой со шнипом в XVIII веке, так как был связан с нравственными установками эпохи, по которым игривость в поведении считалась признаком хорошего воспитания. Известно, что шнип, особенно низко спускавшийся на юбку, назывался «дорога в рай»¹. Упомянутый Н. С. Лесковым парижский портной Ч. Ворт, работавший

при дворе императрицы Евгении, ориентировался на моду времен королевы Марии-Антуанетты, и ему мы обязаны возрождением кринолина, созданием турнюра и «бездной фантазии в шнипе». Время от времени, когда мода вспоминает о женственном облике, некое подобие шнипа появляется и на протяжении XX века в фасонах 1930-х и 1950-х, но платьями со шнипом в строгом смысле такие модели назвать трудно.



Иван Аргунов
Портрет графини Варвары Алексеевны
Шереметевой. 1760-е
Холст, масло. 82×63
Московский музей-усадьба Останкино

ШТОФ: очень плотная шелковая или шерстяная одноцветная или узорчатая ткань различных переплетений. Название от немецкого *Stoff* с тем же значением. Известен с начала XVIII века. Плотность штофа достигалась использованием скрученных в несколько нитей основы и утка. Штоф считался дорогой тканью и служил в качестве мебельной обивки, декоративной ткани для занавесей, пологов, драпировок, обоев только в аристократическом быту. В XIX веке термин трактовался шире, распространяясь на любую плотную шелковую ткань. Именно в таком значении употребляется это название И. А. Гончаров, описывая «штофные юбки» японских чиновников в «Фрегате „Паллада“» (1858). Шелковый штоф, естественно, ценился выше шерстяного, появившегося к тому же намного позже — его упоминают лишь в XIX веке. Штоф был преимущественно одноцветным, но поскольку исполнялся различными переплетениями (сочетание репсового, атласного и др.), то игра света давала разнообразные колористические

Мебель была вся красного дерева, обитая бархатом под штоф.

И. И. Панаев
Прекрасный человек
1840

¹ Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. С. 108.

² Берберова Н. Железная женщина. С. 28.

¹ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 2. С. 160.

у многих народов. В России в клетку ткали поне-
вы, пояса. Излюбленные сочетания цветов могли
указывать на губернию, где их изготавливали:
черно-белая клетка — Тамбовская, красно-бе-
лая — Воронежская, клетка из двойных полос —
Смоленская, и т.д.



Карл Брюллов
Портрет Ивана Александровича
Риббьера. 1840
Картон, акварель, карандаш. 22,5 × 17
Государственный исторический музей,
Москва

ЭЛЕКТРИК: ярко-синий цвет с характерным сероватым оттенком. Название от французского *électrique* — электрический, восходящего к греческому *ēlektron* — янтарь.

В периодике упоминается со второй половины XIX века. И. С. Шмелев описывает выбор ткани в одном из французских магазинов на Кузнецком мосту в Москве. Точность выбора ее цвета зависела от освещения, которое в случае посторонних световых воздействий могло дать искаженный оттенок. В целях зрительной изоляции цвета при выборе ткани богатыми покупателями использовали дополнительные лампы и раструб — трубку с расширенным концом. Цвет электрик был особенно популярен в конце XIX — начале XX века как в женской, так и мужской одежде. Один из таких щеголей описан А. И. Куприным: «Была у него слабость — шикарно одеваться. Сюртук всегда самый модный, фрак на всякий случай, коричневые перчатки, костюмчик цвета этакого электрик, трость с серебряным набалдашником, пальто сезонное балахоном» (С улицы. 1904). Элегантный костюм помогал герою Куприна зарабатывать на жизнь. Электрик — один из последних «синих» цветов, появившихся в культуре XIX века.

Смотрели и при огнях, в рас-
трубы, давали света больше,
меньше. «Да, «электрик», по-
жалуй, лучше — у моей дочки
глаза... совсем, как елши».

И. С. Шмелев
Пути небесные
1944–1947

ЭСПРИ: украшение из перьев для прически или шляпы. Название от французского *esprit*, буквально — ум, смысл. Столь неожиданное название, вероятнее всего, связано с тем, что эспри вошли в моду после 1789 года¹, когда щеголи соперничали в изобре-

тении самых парадоксальных названий всех модных новинок — «жертва» (*victime*), «гильотина» (*guillotine*) и др. Так что эспри — «ум», «смысл», скорее всего, мягкая ирония, а не шутка из области «черного юмора». В 1806 появилось сообщение: «Начинают опять носить перья под именем эспри. Щеголи носят эспри на шляпах сборками из бархату кармазинного цвета в золотых блестках»². Эспри отличались от других украшений из перьев своими большими размерами — их делали из длинных перьев журавля,

Люстры, табачный дым, под-
нимающийся из партера, тес-
но поставленные столики,
люди во фраках и голые плечи
женщин, цветные парики на
них — зеленые, лиловые и се-
дые, пучки снежных эспри,
драгоценные камни, брожа-
щие на шеях и в ушах снопи-
ками оранжевых, синих, руби-
новых лучей.

А. Н. Толстой
Хождение по мукам
Книга первая
1922–1941

¹ Boucher F. The History of
Costume in the West. P. 344.

² Дамский журнал. 1806. № 1.
Важно заметить, что в России существовало два
издания с названием «Дамский журнал». Большую известность получил журнал, издававшийся П. И. Шаликовым в 1823–1833. «Дамский журнал», вышедший в 1806 всего в нескольких экземплярах, к концу XIX века стал такой библиографической редкостью, что в 1906 Русское библиографическое общество предприняло его переиздание, по которому и приводится цитата, так как оригинала пока обнаружить не удалось.

павлина или фазана. Обычно эспри прикреплялось слева или справа, но иногда одновременно с двух сторон. У эспри было русское название — ива: «Маленькая ива, из перьев, прикреплена аграфом на краю полей»³. Поскольку эспри и ива неоднократно воспроизводились в периодике, то можно считать, что имеется в виду одно и то же украшение. Увлечение в 1900–1910-е стилем ампира в костюме, украшениях отвечало утвердившимся эстетическим идеалам неоклассицизма, что объясняет упоминание эспри в отрывке из романа А. Н. Толстого.



Эспри
Иллюстрация из модного журнала. 1800-е
Гравюра с подкраской акварелью



Эспри
Иллюстрация из модного журнала. 1800-е
Гравюра с подкраской акварелью

³ Московский телеграф.
1828. № 5. С. 136

Указатель имен

АБАКУМОВ Алексей
искусствовед 175

АВГУСТ II Сильный
1670–1733 курфюрст Саксонии (с 1684),
король польский и великий
князь литовский (с 1697) 65

АВДЕЕВА Екатерина Алексеевна
(урожд. Полевая)
1789–1865 писательница, издательница
русских народных сказок 210

АГИН Александр Алексеевич
1817–1875 художник-иллюстратор
243 263

АДАН Адольф-Шарль
(Adam)
1803–1856 французский композитор 402

АДЕЛАИДА (Луиза) Мария
Аделаида Евгения)
ОРЛЕАНСКАЯ
(Louise Marie Adélaïde Eugénie
d'Orléans)
1777–1847 французская принцесса, дочь
Луи-Филиппа Орлеанского
(Филиппа Эгалите) 177–179

АДЕЛУНГ Федор Павлович
(Фридрих фон Аделунг;
Adelung)
1768–1843 немецкий историк, философ,
библиограф, с 1794 работав-
ший в России 385

АДОР Жан Пьер
(Ador)
1724–1784 швейцарский ювелир, с 1762
работавший при российском
дворе 14

АКСАКОВ Константин Сергеевич
1817–1860 публицист, литературный
критик, идеолог славянофиль-
ства 377 409 459

АКСАКОВ Сергей Тимофеевич
1791–1859 писатель 326 337 459

АКСАКОВА-СИБЕРС Татьяна
Александровна
1892–1981 переводчица, мемуаристка
282 511 403

АЛДАНОВ Марк
(собств. Марк Александрович
Ландау)
1886–1957 писатель 307

АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ
356–323 до н.э.
македонский царь
с 336 до н.э., полководец 254

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ
великий князь —
см. **АЛЕКСАНДР I**

АЛЕКСАНДР I Павлович
1777–1825 император Всероссийский
с 1801 51 73 90–91 115
120–123 143 145 165 169 190
198 201 203–204 206–207
217–218 253 286 311 319
324 345 407 416 421 467
490 503

АЛЕКСАНДР II Николаевич
1818–1881 император Всероссийский
с 1855 18 107 118 158 203
219 221 231 263 398

АЛЕКСАНДРА ИОСИФОВНА
(урожд. Саксен-Альтенбургская)
1830–1911 великая княгиня, жена ве-
ликого князя Константина
Николаевича 455

АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВНА
1783–1801 великая княжна, старшая
дочь Павла I; в замужестве
пальфина венгерская 83–85

АЛЕКСАНДРА ФЕДОРОВНА
(Фридерика Луиза Шарлотта
Вильгельмина Прусская)
1798–1860 российская императрица,
жена императора Николая I
158–159 211 249 352–353
461 503

АЛЕКСЕЕВ Николай М.
акварелист середины
XIX века 280

АЛЕКСЕЕВ Сергей Семенович
архитектор, историк архи-
тектуры 276

АЛЕКСЕЕВЫ
московские купцы и fabri-
канты 335 399

АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ
Тишайский
1629–1676 русский царь с 1645 60 277

АЛЕКСЕЙ ПЕТРОВИЧ
1690–1718 царевич; сын Петра I 319

АЛЛЕНОВ Михаил Михайлович
искусствовед 346

АЛФЕРЬЕВ Василий Петрович
1823–1854 писатель, поэт 389

АЛЫМОВА Глафира Ивановна
(в замужестве Ржевская)
1758–1826 фрейлина Екатерины II,
кавалерственная дама ордена
Святой Екатерины (1797) 213

АЛЬБА Фернандо Альварес
де Толедо
1507–1582 герцог; испанский государ-
ственный и военный деятель
254

д'АЛЬБЕР Оноре
(Albert)
конец XVI века — 1649
брат герцога де Линя, фран-
цузский фельдмаршал 64

АЛЬБРЕХТ Карл Иванович
1789–1859 генерал-майор, участник
Отечественной войны
1812 года 154

АЛЬСЕГА Хуан де
(Alcega)
испанский портной XVI века
180

АЛЯБЬЕВА Фелицата
Афанасьевна
купецкая 305

АММАН Йост
(Amman)
1539–1591 швейцарский гравёр 431

АНДЕРСЕН Ганс Христиан
(Andersen)
1805–1875 датский писатель-сказочник,
поэт 301

АНДРЕ из Оффенбаха
(собств. Иоганн Андре;
André)
1741–1799 композитор, издатель,
применивший литографию
для нотных изданий 138

АНДРЕЕВ Леонид Николаевич
1871–1919 писатель 482

АНДРЕЕВ Петр Петрович
?–1899 инженер-технолог,
член Русского технического
общества 345 450

АНДРЕЕВА Ирен Александровна
род. в 1933 дизайнер, искусствовед 431

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
(собств. Борис Николаевич
Бугаев)
1880–1934 поэт, писатель, мемуарист
298 308 310 461

АНДРИЁ Бертран
(Andrieu)
1761–1822 гравёр, медальер 133

АННА ИОАННОВНА
1693–1740 российская императрица
с 1730 46

АННЕНКОВ Юрий Павлович
1889–1974 живописец, график, художник
театра и кино 60

АНРИ
мужской портной второй
половины XIX века 484

АНТОНОВ Сергей Петрович
1915–1995 писатель 285

АНТРОПОВ Алексей Петрович
1716–1795 живописец, портретист
35 98–99 102

Портрет неизвестной
в синем платье

АНУЧИН Дмитрий Николаевич
1843–1923 географ, антрополог, этно-
граф 241

АПРАКСИН Степанович
1757–1827 крестник императрицы Ели-
заветы, флигель-адъютант
Екатерины II, генерал-майор,
предводитель московского
дворянства 288

АПРАКСИНА Марфа Матвеевна
1664–1715 дочь боярина М.В. Апраксина;
царица, жена царя Федора
Алексеевича (с 1682) 351

АРАЛОВА Вера Ипполитовна
1911–2001 художница, сценограф,
модельер 430

АРУНОВ Иван Петрович
1729–1802 живописец, портретист
27 307 398 425 515

АРУНОВ Николай Иванович
1771 — после 1829 живописец, портретист
123 233–234 333

АРМАНД
актер 140

АРСЕНЬЕВ Николай
Дмитриевич
1749 или 1754–1796
генерал-майор 184

АРСЕНЬЕВА Вера Ивановна
(урожд. Ушакова)
ок. 1760–1828 жена генерала Н.Д. Арсеньева
181 182 190

АРСЕНЬЕВА Екатерина
Николаевна
1778–? дочь генерал-майора
Н.Д. Арсеньева, фрейлина
императрицы Марии
Федоровны (с 1796),
с 1880 — жена П.Ф. Козлова
182 184 190

д'АРТУА
граф — см. **КАРЛ X**

АРХАРОВА Екатерина
Александровна
(урожд. Римская-Корсакова)
1755–1836 кавалерственная дама; жена
генерала от инфантерии
И.П. Архарова, бабушка
писателя В.А. Соловьева 269

АТКИНСОН Джон Огастес
(Atkinson)
1775–1833 английский акварелист
и гравёр 49–50

АХМАТОВА Анна Андреевна
(собств. Горенко)
1889–1966 поэт 401 478

АШУКИН Николай Сергеевич
1890–1972 литературовед, историк
литературы 308 501

АШУКИНА Мария Григорьевна
1894–1980 литературовед, библиограф
308 501

Указатель
имен

БАГОЕВ Аким Арефьевич
(Багаев Аким Орефьевич)
1826?–? живописец, портретист;
крепостной Е.Н. Беличевой,
в 1850 «отпущен на волю»
за выкуп, собранный по иници-
иативе архитектора
А.И. Штакенишнейдера 45

БАЙРОН Джордж Гордон
(Byron)
1788–1824 английский поэт 244 303
372

БАКСТ Лев Самойлович
1866–1924 художник, сценограф
240 397 401 469 471 478
490 492 505

БАЛАКИРЕВ Иван Алексеевич
1699–1763 придворный слуга при Петре I
и Екатерине I 111

БАЛКАШИН Николай
Васильевич
?–1831 офицер Генерального штаба
254

БАЛЬБИ
(Balbi)
знавший генуэзский род
126 128

БАЛЬЗАК Оноре де
(Balzac)
1799–1850 французский писатель 8 233

БАНТЫШ-КАМЕНСКИЙ
Дмитрий Николаевич
1788–1850 историк, писатель 114–115

БАРРЬЕР Луи Теодор
(Barrière)
1821 или 1825–1877 французский драматург 357

БАРТЕНЕВ Петр Иванович
1829–1912 историк, литературовед 243

БАРИЯНСКИЙ Александр
Иванович
1815–1879 князь; государственный
и военный деятель 158

БАРИЯНСКИЙ Иван Иванович
1767–1825 князь; дипломат 87 89 203

БАТИСТ ИЗ КАМБРЕ Франсуа
или **БАТИСТ** Шамбре
французский ткач, живший
в XIII веке 273

БАТЕРИК Б.
английский портной,
основатель фирмы выкроек
«Butterick» (1863) 299

БАУС Джером
(Bowes)
?–1616 в 1583–1584 посланник
английской королевы
Елизаветы I в Москве 484

БЕГИЧЕВА Анна Ивановна
1807–1879 с 1844 — жена адмирала
П.А. Козлякова 45–47

БЕГИЧЕВА Екатерина
Николаевна
(урожд. Вындомская)
1774–1840 46

БЕЗБОРОДКО Александр
Андреевич
1747–1799 граф, светлейший князь
(с 1797); государственный
деятель, канцлер 120

БЕЗОБРАЗОВА Анна Сергеевна
(урожд. княжна Урусова)
1746–1809 190

БЕКЕШ Каспар
(Békes)
1520–1579 государственный и военный
деятель Великого княжества
Литовского 277

БЕКЛЕШОВ Александр
Андреевич
(Беклешев)
1743/1745–1808 государственный и военный
деятель, генерал-прокурор
123–124

БЕЛИНСКАЯ Мария Васильевна
(урожд. Орлова)
1812–1890 жена В.Г. Белинского 463

БЕЛИНСКИЙ Виссарион
Григорьевич
1811–1848 литературный критик,
публицист 301 458–459
463 485

БЕЛКИНА Ольга Ивановна
поставщица мехов 455

БЕЛОУСОВ Иван Алексеевич
1863–1930 поэт и писатель 262

БЕЛЯЕВ Владимир Павлович
1909–1990 писатель, сценарист,
драматург 435

БЕНКЕНДОРФ Александр
Христофорович
1782–1844 граф (с 1832); государственный
деятель 483

БЕНУА Александр Николаевич
1870–1960 художник, историк искусства,
государственный критик
434 492

БЕР Иоганн Филипп
(Bähr, Baer)
?–1756 немецкий художник 275

БЕРГЕРОВА Нина Николаевна
1901–1993 писательница, мемуаристка
279 285 514

БЕРЕЗИН Иван Козмич
1721 или 1725–1784 живописец, иконописец
38–39 247

БЕРНАР Сара
(Bernard)
1844–1923 французская актриса
340 370 485

БЕРТЕН Роза
(собств. Мари Жанна;
Bertin)
1747–1813 модистка королевы
Марии-Антуанетты 421

БЕРТОЛЛЕ Клод Луи
(Berthollet)
1748–1822 французский химик 441

БЕРКХЕЙМ Юлия
(урожд. Крюденер)
1787–1865 баронесса; дочь В.Ю. Крюденер,
жена барона Ф. Беркхейма 211

БЕРХГОЛЬЦ Фридрих
Вильгельм фон
(Bergholtz)
1699–1765 голштинский камер-юнкер,
в 1721–1726 живший в России 34

БЕСПАЛОВА Елена Романовна
искусствовед 492

БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ
Александр Александрович
1797–1837 писатель, критик, публицист;
декабрист 277 313 319 371
385 481 484 498

БЕТХОВЕН Людвиг ван
(Beethoven)
1770–1827 немецкий композитор
249–250

БИГГ Уильям Редмор
(Bigg)
1755–1828 английский художник
и гравер 131

БИЛИБИН Иван Яковлевич
1876–1942 художник 483

БИСМАРК Рудольф Август
1863–1750 состоял на службе у прусского
короля; по приезде в Россию
участвовал в польской кам-
пании 1734 года; с 1747 –
главнокомандующий Южной
армией 65 67

БЛАГОВО Дмитрий Дмитриевич
1827–1897 мемуарист, историк, поэт;
архимандрит 41–42 51 269 435

БЛАНКА КАСТИЛЬСКАЯ
1188–1252 королева Франции с 1223 57

БЛОК Александр Александрович
1880–1921 поэт 380 408 477

БОБОРЫКИН Петр Дмитриевич
1836–1921 писатель, драматург,
журналист 271 277 340
371 449 507

БОБРИНСКИЙ Алексей
Григорьевич
1762–1813 внебрачный сын императрицы
Екатерины II и Г.Г. Орлова;
граф с 1796, генерал-майор
70 72 119

БОГОСЛОВСКИЙ Михаил
Михайлович
1867–1929 историк 406

БОДЕ-ШАРЛЕМАНЬ Адольф
Иосифович
1826–1901 художник 390

БОДУЭН ДЕ КУРТЕНЭ Иван
Александрович
(Baudouin de Courtenay)
1845–1929 лингвист 254 394 458

БОЛИВАР Симон
(Bolivar)
1793–1830 политический деятель, руко-
водитель войны за независи-
мость испанских колоний
в Латинской Америке
140–141 284

БОЛОТОВ Андрей Тимофеевич
1738–1833 писатель, ботаник, мемуа-
рист 464

БОЛЬТРАФИО Джованни
Антонио
(Boltraffio)
1466 или 1467–1516 итальянский художник 476

БОМАРШЕ Пьер-Огюстен
Карон де
(Beaumarchais)
1732–1799 французский драматург
173–174 176 239 255 325

БОННАР Робер
(Bonnart)
1652–1733 французский живописец
и гравер 482

БОРОВИКОВСКИЙ Владимир
Лукич
1757–1825 живописец, портретист
80–81 115–116 123–125
181–185 187–189 200–202
212–214 216 219 222 356
396 414 467 470

БОСКАУЭН Эдвард
(Boscawen)
1711–1761 британский адмирал,
член парламента 501

БОУЛЕР Томас и Уильям
(Bowler)
английские шляпники,
первыми изготовившие
шляпу-котелок 161

БОЦЯНОВСКИЙ Владимир
Феофилович
1869–1943 писатель, историк, литера-
турный критик 382

БРИОСКИ Викентий Иванович
(Vicentio Brioschi)
1786–1843 итальянский художник,
с 1811 работавший в России
134–135

БРОМПТОН Ричард
(Brompton)
1734–1783 английский художник,
в 1770–1780-х работавший
в России 73 75 115 117

БРУТ Марк Юний
85–42 до н.э.,
римский политический
деятель и военачальник
91–92 173

БРУШТЕЙН Александра
Яковлевна
1884–1968 писательница, мемуаристка
456

БРЫЗГАЛОВ Иван Семенович
1753–1841 бригадир; камердинер
Павла I 330

БРЮЛЛОВ Александр Павлович
1798–1877 архитектор, художник 410

БРЮЛЛОВ Карл Павлович
1799–1852 художник 158–159 258 339
344 445 520

БУАЛЬИ Луи-Леопольд
(Boilly)
1761–1845 французский художник
186 193

БУДДЕ Жан Франсуа Ксавье
(Buddha)
французский ювелир работав-
ший при дворе Екатерины II
454

БУЛГАКОВ Константин
Яковлевич
1782–1835 с 1816 – почт-директор
в Москве, с 1819 –
почт-директор в Петербурге
134–136

БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич
1891–1940 писатель, драматург 301–302
314 326 386 393 498

БУЛГАКОВ Федор Ильич
1852–1908 издатель, художественный
критик 253

БУЛГАРИН Фаддей Венедиктович
(Ян Тадеуш Кишищоф)
1789–1859 писатель, журналист,
издатель 308 427

БУЛЛЕ С.Б.
(Bullet)
французский портной
XVII века 180

БУНИН Иван Алексеевич
1870–1953 писатель и поэт 268 500
502 505

БУРДИН Федор Алексеевич
1826–1887 актер 486

БУРНАШЕВ Владимир Петрович
1810–1888 писатель, агроном; см. также:
КАСЬЯНОВ КАСЬЯН 9 392

БУРЫШКИН Павел Афанасьевич
1887–1955 предприниматель 354 442
451

БУТУРЛИН Михаил Дмитриевич
1807–1876 граф; историк, мемуарист 252

БУШЕ Франсуа
(Boucher)
1703–1770 французский художник
381 410 418

БУШЕ Франсуа
(Boucher)
1885–1966 французский историк, искус-
ствовед, хранитель Музея
Карнавале в Париже 72 133
289 339

ВАВИЛОВ Иван Саввич
(?-1856) купец и судовладелец; член
Императорского Вольного
экономического общества,
автор сочинений
по «коммерческим наукам»
335 372 379 405 460 516

ВАЗАРИ Джорджо
(Vasari)
1511–1574 итальянский художник,
архитектор, историк
искусства 75

ВАЛЬКОВИЧ Александр
Михайлович
историк 499

ВАНЬКОВИЧ Валентий-Виль-
гельм Мельхиорович
(Vankovich)
1800–1842 польский художник 239

ВАСНЕЦОВ Виктор Михайлович
1848–1926 художник 438

ВАТТО Жан Антуан
(Watteau)
1684–1721 французский художник
267 410–411

ВЕБЕР Карл Мария фон
(Weber)
1786–1826 немецкий композитор 493

ВЕЛЛИНГТОН Артур Уэлсли
(Wellington)
1769–1852 герцог; английский военный
и политический деятель
125 392

ВЕЛЬТАМН Александр Фомич
1800–1870 географ; писатель, лингвист
166 217 235 289–290 294
300–301 318 332 344–345
349 369 437 459 466 476
486

ВЕНЕЦИАНОВ Алексей
Гаврилович
1780–1847 художник 140

ВЕНИАМИН
(в миру Василий Григорьевич
Пучек-Григорьевич)
1706–1785 епископ, митрополит
Казанский и Связский
331 359

ВЕРЕСАЕВ Викентий
Викентьевич
(собств. Смидович)
1867–1945 писатель, литературовед
239 463

ВЕРЕЩАГИН Василий
Андреевич
1861–1931 гофмаршал; историк русского
быта, библиограф, коллекци-
онер; с 1918 – в эмиграции
190 204 208–210, 285 345 428

ВЕРЕЩАГИН Василий
Васильевич
1842–1904 художник-баталист
133 146 353

ВЕРЛЕ Ноэль-Катрин
(в первом браке – Гран, во втором –
де Талейран-Перигор)
1761–1835 171

ВЕРНЕ Карл
(Vernet)
1757–1835 французский художник
137 139 142 145

ВЕРНОН Уильям
(Vernon)
1719–1806 американский политический
деятель 75

ВЕРНЬЕ Шарль
(Vernier)
1831–1887 французский рисовальщик,
иллюстратор, карикатурист
19–20 143 358

ВЕСПАСИАН
(Тит Флавий Веспасиан)
9–79 римский император с 69,
основатель династии
Флавиев 94

ВЕСТРИС Гаэтано Аполлине
Бальдассарпе
(Vestris)
1729–1808 итальянский балетный
танцовщик, хореограф 141

ВИГЕЛЬ Филипп Филиппович
1786–1856 литератор, мемуарист
92 133 166 168 204 222 224
266 286 329 350 363 410
433 468 516

ВИЕЛЬГОРСКИЙ Иосиф
Михайлович
1817–1839 князь; адъютант и камер-паж
цесаревича Александра
Николаевича 89 229

ВИЖЕ-ЛЕБРЕН Мари Элизабет
Луиза
(Vigée-Le Brun)
1755–1842 французская художница,
мемуаристка 82–83 85–87
89–100 103 133 165 168–171
174 185 189 190 193 198
201 203

ВИЛЛИНГ Поль
(Willing)
1921–2007 французский военный историк,
хранитель Музея армии;
полковник 143

ВИЛЬГЕЛЬМ (Виллем) II
1792–1849 принц Оранский; с 1840 –
король Нидерландов и великий
герцог Люксембургский 344

ВИЛЬГЕЛЬМ II
1859–1941 последний германский
император и король Пруссии
(1888–1918) 260

ВИЛЬМОТ
сестры Кэтрин и Марта
(Wilmot; в замужестве Бразфорд;
Bradford)
племянницы леди Гамильтон
в 1803–1808 посетившие
Россию по приглашению
Е. Р. Дашковой 349 391 421
438 460 476 503–504

ВИНКЕЛЬМАН Иоганн Иохим
(Winckelmann)
1717–1768 немецкий историк искусства
167

ВИНОГРАДОВ Анатолий
Корнеевич
1888–1946 писатель 451 502

ВИОЛЛЕ-ЛЕ-ДЮК Эжен
Эммануэль
(Viollet-le-Duc)
1814–1879 французский архитектор,
историк архитектуры,
реставратор 43

ВИОННЕ Мадлен
(Vionnet)
1876–1975 французский модельер 260

ВИСТЕНГОФ Павел Федорович
ок. 1815 – после 1878
литератор 290

ВИТГЕНШТЕЙН Лев Петрович
(Сайн-Витгенштейн)
1799–1866 светлейший князь;
флигель-адъютант;
член Союза благоденствия
и Южного общества 153–154

ВИТГЕНШТЕЙН Леонила
Ивановна
(Сайн-Витгенштейн;
урожд. княжна Барятинская)
1816–1918 светлейшая княгиня;
дочь И. И. Барятинского,
жена Л. П. Витгенштейна 89

ВИШНЕВЕЦКИЙ Михаил
Прокопьевич
1801–1871 живописец, акварелист 293

ВИШНЯКОВ Иван Яковлевич
1699–1761 живописец; портретист,
декоратор, иконописец
38 43–44 67 69 112–113

ВИШНЯКОВ Николай Петрович
1844–1927 купец; общественный деятель,
гласный Московской думы,
коллекционер 263

ВИШНЯКОВЫ
московские купцы
и фабриканты 399

ВОЛКОВ Олег Васильевич
1900–1996 писатель 285

ВОЛКОНСКАЯ Зинаида
Александровна
(урожд. княжна Белосельская)
1789–1862 княгиня; писательница,
поэтесса, певица; хозяйка
литературного салона 331

ВОЛКОНСКИЙ Михаил
Николаевич
1860–1917 князь; писатель 454

ВОЛКОНСКИЙ Никита
Федорович
1690-е (1693?) – не ранее 1732
(1740 или 1746)
стольник 43

ВОЛКОНСКИЙ Сергей Михайлович1860–1937 театальный деятель,
режиссер, критик, мемуарист
479**ВОЛЬТЕР Франсуа Мари**
(собств. Аруз;
Voltaire)1694–1778 французский философ, поэт,
писатель, публицист 91–92
134 141 173 179**ВОЛЬФ Маврикий Осипович**1825–1883 издатель, просветитель
47**ВОНЛЯРСКИЙ Василий Александрович**1814–1852 писатель 333 415 497
519**ВОРОНЦОВА Анна Карловна**
(урожд. Скавронская)1722–1775 графиня; жена канцлера
графа М.И. Воронцова
35 99 101**ВОРОНЦОВА Елизавета Ксавьеровна**
(урожд. Браницкая)1792–1880 графиня, с 1845 – княгиня;
жена наместника Кавказа,
светлейшего князя
М.С. Воронцова 280**ВОРТ Чарльз Фредерик**
(Worth)1825–1895 французский модельер
357 469 515**ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович**

1856–1910 художник 352

ВСЕВОЛОЖСКИЙ Всеволод Андреевич1769–1836 камергер; астраханский
вице-губернатор 337
350**ВСЕВОЛОЖСКИЙ Никита Никитич**1846–1896 отставной ротмистр
лейб-гвардии Конного полка;
муж М.Г. Савиной 496**ВТОВОВ Иван Алексеевич**1772–1844 самарский городничий
(1812–1815) 218**ВУАЛЬ Жан Луи**
(Voille)1744 – не ранее 1806? французский живописец,
портретист, работавший
в России в 1770–1803
(с перерывами) 74 90**ВЯЗЕМСКИЙ Петр Андреевич**1792–1878 князь; поэт, историк,
мемуарист, государственный
деятель 89 155 290 443
501**ГААГ Луиза Ивановна**
(Генриетта-Вильгельмина-Луиза)

1795–1851 мать А.И. Герцена 362

ГАБРИЭЛЬ

актер 140

ГАВАРНИ Поль
(собств. Ипполит Сюльпис
Гийом Шевалье;
Gavarni)1804–1866 французский график,
литограф 139**ГАГАРИН Григорий Григорьевич**1810–1893 князь; художник, вице-прези-
дент Академии художеств
444**ГАГАРИН Евгений Григорьевич**1811–1886 князь; сын дипломата
Г.И. Гагарина, брат худож-
ника Г.Г. Гагарина 444**ГАГАРИН Лев Григорьевич**1818–1892 князь; сын дипломата
Г.И. Гагарина, брат
художника Г.Г. Гагарина 444**ГАГАРИН Феофил Григорьевич**1820–1853 князь; сын дипломата
Г.И. Гагарина, брат
художника Г.Г. Гагарина 444**ГАГАРИНА Анна Петровна** –
см. ПОПУХИНА Анна
Петровна**ГАГАРИНА Екатерина Петровна**
(урожд. Самойлова)1790–1873 княгиня; жена дипломата
Г.И. Гагарина, мать
художника Г.Г. Гагарина
444**ГАГЕН-ШВАРЦ Юлия Вильгельмина**
(Hagen-Schwarz)

1824–1902 художница 329

ГАЛЕВИ Людовик
(Halévy)

1834–1908 французский драматург 485

ГАЛЛЬ Франц Йозеф
(Gall)1758–1828 австрийский врач и анатом,
основатель френологии 8**ГАМИЛЬТОН Эмма**
(Hamilton;
урожд. Лайон)1765–1815 жена У. Гамильтона, англий-
ского посла в Неаполитанском
королевстве, любовница
адмирала Г. Нельсона 209**ГАРИБАЛЬДИ Джузеппе**
(Garibaldi)1807–1882 итальянский политический
деятель 305 329**ГАРРАХ Фердинанд**
(Harrach)1832–1915 граф; владелец стекольного
и фарфорового производства
в Чехии, имел торговые
дома в Петербурге и Москве
309**ГАРРИК Дэвид**
(Garrick)

1717–1779 английский актер 339

ГАРШИН Всеволод Михайлович

1855–1888 писатель 316 386 389

ГАУ Владимир Иванович1816–1895 миниатюрист, акварелист;
портретист 170 287 348
496**ГЕ Николай Николаевич**

1831–1894 художник 497

ГЕЙСЛЕР Христиан Готфрид
Генрих
(Geißler)1770–1844 немецкий рисовальщик
и гравер, в 1790–1798
работавший в России 142**ГЕОРГИ Иоганн Голиб**
(Georgi)1729–1802 немецкий медик, этнограф,
натуралист, путешествен-
ник, с 1770 работавший
в России 25**ГЕРБЕНОВА Ольга**чешский историк моды
300 339**ГЕРБЕРШТЕЙН Сигизмунд фон**
(Herberstein)1486–1566 австрийский дипломат,
историк, писатель
429 443 458**ГЕРМАН Юрий**
(Георгий) Павлович

1910–1967 писатель 388

ГЕРЦЕН Александр Иванович1812–1870 писатель, публицист 159 165
283 329 343 362 371 375 377
407 418 457 459**ГЁТЕ Иоганн Вольфганг фон**
(Goethe)1749–1832 немецкий поэт, философ,
государственный деятель
28–29**ГИАЦИНТОВА Софья Владимировна**

1895–1982 актриса, режиссер 471

ГИЛЬЕНжена кучера английской
королевы Елизаветы I 441**ГИППИУС Зинаида Николаевна**1869–1945 поэтесса, писательница,
критик 308 330 360**ГИРШМАН Генриетта Леопольдовна**
(урожд. Леон)1885–1970 жена В.О. Гиршмана;
художница, коллекционер 470**ГИШ Лилиан**
(Gish)

1893–1993 американская актриса 491

ГЛИНКА Владислав Михайлович

1903–1983 историк 297 344

ГЛИНСКИЙ Иван Михайлович?–1602 князь; государственный
и военный деятель 446**ГЛИНСКИЙ Николай Борисович**

1901–1999 театальный художник 276

ГНЕДИЧ Николай Иванович

1784–1833 поэт, переводчик 155 157

ГНЕДИЧ Петр Петрович1855–1925 писатель, драматург,
историк искусства 400–401**ГОГОЛЬ Николай Васильевич**
(собств. Яновский)1809–1852 писатель, драматург 243 250
254–255 263 274 279 292 297
299 308–309 312 315 321 327
329 332 335–336 343 345
347–349 352 362 372 375
377 382–383 389 408–409
424 437 441–442 449–450
456 460 462 464–466 478
489–491 501 507–508 516**ГОДУНОВ Борис Федорович**1552–1605 боярин; шурин царя Федора I
Иоанновича, в 1587–1598
правитель государства,
с 1598 – царь 446**ГОДФРУА Андрие**
(Godefroy)

французский гравер 91

ГОДФРУА Жан (Godefroy)

1771–1839 французский гравер 364

ГОЛДОВСКИЙ Григорий Наумович

искусствовед 51 87 133 175

ГОЛИЦЫН Борис Владимирович1769–1813 князь; генерал-лейтенант,
герой войны 1812 года
141 143–144**ГОЛИЦЫН Федор Николаевич**1751–1827 князь; камергер, дипломат;
меценат, переводчик 113**ГОЛОВИН Федор Алексеевич**1650–1706 граф (с 1702); генерал-фельд-
маршал, сподвижник Петра I
335**ГОЛОВИНА Варвара Николаевна**
(урожд. княжна Голицына)1766–1821 графиня; фрейлина двора
(1783), мемуаристка
и художница 83 88 170 197
201 203 207 261**ГОЛУБИНСКИЙ Евгений Евсигнеевич**

1834–1912 историк церкви 443

ГОНЧАРОВ Иван Александрович1812–1891 писатель 249–250 313 342
390 422 457 500 515**ГОРГОЛИ Иван Саввич**1773–1862 генерал-лейтенант,
ober-полицеймейстер
Санкт-Петербурга
(1811–1821), сенатор
302**ГОРОДЕЦКИЙ Сергей Митрофанович**

1884–1967 поэт 494

ГОРСЕЙ Джером
(Horsey)ок. 1550–1626 английский дипломат,
в 1573–1591 живший
в России 446**ГОРЬКИЙ Максим**
(собств. Алексей Максимович
Пешков)1868–1936 писатель 306 318 327 421
436 516**ГОТЬЕ Жан-Поль** (Gautier)

род. в 1952 французский модельер 501

ГОТЬЕ Теофиль
(Gautier)1811–1872 французский писатель
и поэт 19**ГОШЕ Герман Дмитриевич**1836–1885 петербургский издатель
47**ГРАМОН ДЕ КАДРУС Мари**
Габриэль

герцогиня 82 89

ГРАНОВСКАЯ Лидия Михайловна

филолог 364

ГРАНОВСКИЙ Тимофей Николаевич

1813–1855 историк 256

ГРАНТ Уильям
(Grant)

1750–1821 английский юрист 132

ГРЕБЕНЩИКОВ Афанасий Кирилловичвладелец керамической
фабрики в Москве 33**ГРЕЧ Николай Иванович**1787–1867 писатель, издатель,
публицист 302 308 404**ГРИБОЕДОВ Александр Сергеевич**1795–1829 поэт, драматург, дипломат
175 217 235–236 268 318 350
375 457 471–472 505**ГРИГОРОВИЧ Дмитрий Васильевич**1822–1899 писатель 264 332 345 359
361 384 447 457–458 463**ГРИММ Фридрих Мельхиор**
(Grimm)1723–1807 барон; немецкий публицист,
эпохи Просвещения,
дипломат, миссионерский
корреспондент императрицы
Екатерины II 84–85 432**ГРООТ Георг Кристофор**
(Groot)1716–1749 немецкий художник, с 1743
работавший в России;
портретист 14 114**ГРОТ Яков Карлович**

1812–1893 филолог 449

ГУМИЛЕВ Николай Степанович

1886–1921 поэт 268 478

ГУСЕВ-ОРЕНБУРГСКИЙ Сергей Иванович

1867–1963 писатель 475

ГУСЯТНИКОВ Николай Михайлович1766 или 1779 – после 1824
московский купец
10 232–233 324**ГУТЕНБЕРГ Людвиг**
(Gutenberg)1750–1818 австрийский живописец
и гравер, в 1795–1806
работавший в России
232–233**ГУГО Виктор**
(Hugo)1802–1885 французский писатель, поэт,
драматург 140 389**ДАВИД Жак Луи**
(David)1748–1825 французский живописец
93 141–142 146 166 173
218**ДАВЫДОВ Владимир Петрович**1809–1840 с 1856 – граф Орлов-Давыдов;
писатель, почетный член
Академии наук 158 152**ДАВЫДОВ Денис Васильевич**1784–1839 генерал-лейтенант, герой
Отечественной войны 1812
года; поэт, мемуарист
146**ДАВЫДОВ Евграф Владимирович**1775–1823 актер-майор, участник
Отечественной войны
1812 года 228**ДАВЫДОВ Николай Васильевич**

1848–1920 юрист, мемуарист 262 285

ДАГЕР Луи Жак Манде
(Daguerre)1787–1851 французский художник,
химик, создатель фото-
графии 152 493**ДАЛЬ Владимир Иванович**1801–1872 этнограф, лексикограф,
писатель, военный врач
107 209 282 327–328
335 343 355 359 361 385
394 409 432 472 500
518

ДАНЗАС Борис Карлович
1759–1868 директор департамента
Министерства юстиции,
овер-прокурор Сената;
брат К.К. Данзаса – друга
и секундант А.С. Пушкина
256

ДАНИЛЕВСКИЙ Григорий
Петрович
1829–1890 писатель 107 247 257–258
474 479

ДАРСИ
гравер 139 463

ДАШКОВА Екатерина
Романовна
(урожд. графиня Воронцова)
1743–1810

княгиня; статс-дама,
участник государственного
переворота в 1762; предсе-
датель Императорской
русской академии,
директор Императорской
академии наук 344 476

ДЕБЮКУР Луи Филибер
(Debucourt)
1755–1834 французский гравер, живописец
и рисовальщик 134 139

ДЕЙК Антонис ван
(van Dyck)
1599–1641 фламандский живо-
писец-портретист 126 128

ДЕЙЧ Александр Иосифович
1893–1972 писатель, литературовед,
театральный критик
141 173

ДЕЛАФОНТЕН Пьер
Максимильен
(Delafontaine)
ок. 1774–1860 французский художник 133

ДЕМЕРТ Иоганн
(Иван)
мастер немецкого
полуметного цеха 208

ДЕМИДЕНКО Юлия Борисовна
художница 483

ДЕМИДОВ Прокофий
Акинфиевич
1710–1786 владелец горнопромышленных
предприятий; меценат
и благотворитель 501

ДЕРЖАВИН Гавриил Романович
1743–1816 поэт; государственная
деятель, сенатор 309

ДЕРЖАВИНА Дарья Алексеевна
(урожд. Львова)
1767–1842 вторая жена Г.Р. Державина
213–214

ДЕТОМА Максим
(Dethomas)
1867–1929 французский художник,
сценарист 490

ДЗЕРЖИНСКИЙ Феликс
Эдмундович
1877–1926

революционер, государственный
деятель, глава Всероссий-
ской чрезвычайной комиссии
по борьбе с контрреволюцией
и саботажем, преобразованной
в Государственное политиче-
ское управление 209

ДИВОВ Павел Гаврилович
1765–1841 дипломат, сенатор 434

ДИМСДЕЙЛ Элизабет
(Dimsdale)
жена английского врача,
автор записок о пребывании
в России в 1781 75 211

ДМИТРИЕВ Иван
мастер, основатель в 1632
Бархатного двора – дворцо-
вой швейной мануфактуры
в Москве 269

ДМИТРИЙ I Иванович
Донской
1350–1389 юзень Московский и великий
юзень Владимирский, сын
великого князя Иоанна II
Иоанновича 438

ДМИТРИЙ ПАВЛОВИЧ
1891–1942 великий князь; сын великого
князя Павла Александровича,
внука императора
Александра II 511

ДОБРОДОМОВ Игорь
Георгиевич
род. в 1935 лингвист 485

ДОБЫЧИН Леонид Иванович
1894–1936 писатель 387

ДОЗА Альбер
(Dauzat)
1877–1955 французский лингвист
390 505

ДОЛГОРУКАЯ Екатерина
Васильевна
(в замужестве княгиня
Салтыкова)
1791–1863 княгиня; фрейлина
176 179–180 192 209 211

ДОЛГОРУКАЯ Екатерина
Михайловна
(светлейшая княгиня Юрьевская)
1847–1922 с 1880 марьяматическая
жена императора
Александра II 118

ДОМЕНИКИНО
(собств. Доменико Дзампери;
Domenichino)
1581–1641 итальянский художник 82

ДОН АМИНАДО
(собств. Аминат Петрович
Шполянский)
1888–1957 поэт, журналист 309

ДОРОШЕВИЧ Влас
Михайлович
1865–1922 журналист, театральный
критик 408–409

ДОСТОЕВСКАЯ Анна
Григорьевна
(урожд. Сниткина)
1846–1918

вторая жена
Ф. М. Достоевского (с 1867)
314 372 399 421

ДОСТОЕВСКИЙ Федор
Михайлович
1821–1881 писатель 149 213 249–250
277 311 314–315 326 367–368
372 387 389 407 421 439
444 458 472 485–486 510–511

ДОУ Джордж
(Dawe)
1781–1829 английский художник, в 1819–
1829 работавший в России
28 121–123 290 337 365 499

ДУДЫШКИН Кузьма
Дмитриевич
купец 266

ДУНИНА Мария
(Марфа) Дмитриевна
(урожд. Норова)
?–1852 фрейлина Екатерины II; жена
генерала И.П. Дунина-Барков-
ского 190

ДУНКАН Айседора
(Duncan)
1877–1927 американская танцовщица
491 506

ДУРОВА Надежда Андреевна
1783–1866 кавалеристка, под именем
Александры Андреевны
Александровны участвовала в
Отечественной войне
1812 года 327

ДУРЫЛИН Сергей Николаевич
1886–1954 богослов, писатель, литера-
туровед 376 428–429 474

ДЮБАРИ Мари Жанна
(du Barry;
урожд. Бекю)
1746–1793 фаворитка короля
Людовика XV 265

ДЮМА Александр
(ОТЕЦ; Dumas père)
1802–1870 французский писатель 60 93

ДЮМАНУАР
(Dumanoir;
собств. Филипп Франсуа Пинель)
1806–1865 357

ДЮПЛЕН
парикмахер 92

ДЮРОК Жерар Кристоф
Мишель
(Duroc)
1772–1813 французский генерал
и гран-маршал двора
Наполеона I 91–93 221

ДЯГИЛЕВ Сергей Павлович
1872–1929 театральный и художествен-
ный деятель, антрепренер 430

ЕВГЕНИЯ
(урожд. Евгения де Монтихо,
графиня де Теба)
1826–1920

французская императрица
(1852–1870), жена императора
Наполеона III 469 515

ЕВСЕЕВ Е.Д.
петербургский купец 103

ЕВСЕЕВА Екатерина Дмитриевна
художница 48 103

ЕГОРОВ Алексей Егорович
1776–1851 художник 339

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСЕЕВНА
великая княжна –
см. ЕКАТЕРИНА II

ЕКАТЕРИНА I
(Марта Самуиловна
Скавронская, в браке Крузе)
1684–1727

вторая жена Петра I,
российская императрица
с 1721 65 247

ЕКАТЕРИНА II Алексеевна
(Софья Фредерика Августа
Анхальт-Цербстская)
1729–1796

российская императрица
с 1762 14 17 40–41 75 82
84–86 88 102 111 115 117–118
120 133 141 174 184 187 189
190 197–198 201 203 211 257
259–260 285 332 330 337 340
432 467 474 479 482 497 499

ЕКАТЕРИНА ИОАННОВНА
1691–1755 царевна; дочь царя Иоанна V
Алексеевича, старшая
сестра императрицы
Анны Иоанновны 66

ЕЛЕНА ПАВЛОВНА
1784–1803 великая княжна; дочь
императора Павла I,
в замужестве герцогиня
Мекленбург-Шверинская
83–85

ЕЛИЗАВЕТА I
1533–1603 королева Англии и Ирландии
с 1558 441 484

ЕЛИЗАВЕТА АЛЕКСЕЕВНА
(урожд. Луиза Мария Августа
Баденская)
1779–1826

жена Александра I (с 1793),
российская императрица
83–84 100 103 188–190 193
201–203 211 260–262 319 421

ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА
1709–1761

с 1741 российская императрица
16–17 41 65 67–69
111 117 259 272 302 342
360 394 461–462 476 497

ЕЛИСЕЕВА Вера Андреевна
с 1813 владелица производ-
ства шали и платков 502

ЕНОХИН Иван Васильевич
1791–1863 лейб-медик 158

ЕПАТКО Юрий Григорьевич
художник 175

ЕПИШКИН Николай Иванович
филолог, лексикограф 482

ЕРМОЛОВ Алексей Петрович
1777–1861 военачальник и государственный
деятель 290

ЕРМОЛОВА Мария Васильевна
(урожд. Обрескова)
1799–?

сестра сенатора
Н.В. Обрескова, тетка
Д.Н. Свербева 391

ЕРМОЛОВА Мария Николаевна
1853–1928 актриса 428 470

ЕСЕНИН Сергей Александрович
1895–1925 поэт 494 518

ЕФРЕМОВ Е.
лексикограф 254 458

ЖАК-ДАЛЬКРОЗ Эмиль
(Jaques-Dalcroze)
1865–1950 швейцарский композитор,
педагог 463

ЖАККАР Жозеф Мари
(Jacquard)
1732–1834 французский изобретатель,
создатель жаккардового
станка (1809) 47

ЖАНЛИС Стефани-Фелисите
Дюкре де Сент-Обен де
(Genlis)
1746–1830 графиня; французская
писательница 177–179 469

ЖЕРАР Франсуа
(Gérard)
1770–1837 барон; французский художник
185–186

ЖЕРЕБЦОВА Ольга
Александровна
(урожд. Зубова)
1768–1849

сестра светлейшего князя
П.А. Зубова, жена тайного
советника, камергера
А.А. Жеребцова 74

ЖИБЮС Антуан и Габриэль
(Gibus)
парижские штемпельщики, изобре-
татели штемпельки 150 585

ЖИРУ Жан Антуан
(Giroust)
1753–1827 французский художник
174–177

ЖИХАРЕВ Степан Петрович
1787–1860 сенатор, писатель, драматург-переводчик, меценат
102 232 241–242 324

ЖОЗЕФИНА ДЕ БОГАРНЕ
(Joséphine de Beauharnais;
урожд. Таис де ла Пажери)
1763–1814

первая жена Наполеона I
(1796–1809), французская
императрица (1804–1809)
178 180 185–187 212 463

ЖУКОВСКИЙ Рудольф
Казимирович
1814–1888

рисовальщик, литограф
154 427

ЗАБЕЛИН Иван Егорович
1820–1908 историк 342 385–386

ЗАБОЛОТСКИЙ Петр Ефимович
1801–1866 художник 297

ЗАБОРОВ
?–1872 московский купец-мануфак-
турщик 500

ЗАГОСКИН Михаил Николаевич
1789–1852 писатель 190 235 246 341
350 379 385 458

ЗАЙЦЕВ Борис Константинович
1881–1892 писатель 303

ЗАКРЕВСКАЯ Аграфена
Федоровна
(урожд. графиня Толстая)
1799–1800–1879

жена генерал-губернатора
Финляндии А.А. Закревского,
аффилирован А.С. Пушкина,
Е.А. Баратынского,
П.А. Вяземского 279

ЗАЛОГИН Иван Васильевич
1817–1888 московский купец, владелец
швейцарской фабрики 376

ЗАРЯНКО Сергей
Константинович
1828–1870 живописец, портретист
144–147

ЗАСОСОВ Дмитрий Андреевич
1894–1877 юрист, историк 248 284 314
325 389 405 420 430 514

ЗАХАРОВ Петр Захарович
(Захаров-Чеченев)
1826–1848 художник 258

ЗАЩЕПИН Михаил
?– после 1847 акварелист, миниатюрист,
крупный гравер
Н.П. Шереметьев 292

ЗЕЛЕНЦОВ Капитан Алексеевич
1790–1845 художник 140

ЗЕНЕФЕЛЬДЕР Иоганн Алоис
(Senefeldter)
1771–1834 изобретатель литографии 158

ЗОЛОТАРЕВ Иван Федорович
1812–1850 автор астрологиче-
ского Голема 440

ЗОТОВ Владимир Рафаилович
1821–1860 писатель, журналист 374

ЗОЩЕНКО Михаил Михайлович
1894–1965 писатель 429

ЗУБОВ Платон Александрович
1767–1821 граф (с 1796), светлейший
князь (с 1797), фаворит
Екатерины II 84 163 169

ЗУБОВА Мария Федоровна
(урожд. Любомирская,
по первому мужу Потоцкая)
1773–1810 графиня; жена графа
В.А. Зубова 209

ИВАН III Васильевич
(Иван **ВЕЛИКИЙ**)
1440–1505 великий князь Московский
с 1462 386

ИВАН IV Васильевич
(Иван **ГРОЗНЫЙ**)
1530–1584 великий князь Московский
с 1533 379 430 452

ИВАН Иванович **МАЛЫЙ**
1354–1364 звенигородский князь, сын
великого князя Иоанна II
Иоанновича 438

ИВАН ИВАНОВИЧ
1554–1581 царевич; сын Ивана Грозного
430 488

ИВАНОВ Андрей Иванович
1775–1848 художник 207–200

ИВАНОВ Валерий Васильевич
1924–2005 лингвист 367 412 466 491

ИВАНОВ Георгий Владимирович
1894–1958 поэт 381 444 465

ИВАНОВ Евгений Платонович
1884–1967 писатель, этнограф,
фольклорист 416 451

ИВАНОВА Екатерина Ивановна
(урожд. Демерт)
?–1842 жена художника
А.И. Иванова 208 209

ИГНАТЬЕВ Алексей Алексеевич
1877–1954 граф; военный деятель,
дипломат, писатель 258–259
280 434 482 511

ИЗАБЕ Жан-Батист
(Isabe)
1767–1855 французский художник,
портретист 143–144 364

ИКСКУЛЬ фон Гильденбанд
Барбара Ивановна
(урожд. Лутковская,
в первом браке – Глинка-Маврина)
1850–1928 баронесса; общественная
деятельница, литератор,
издатель 305–306

ИЛЬФ Илья Арнольдович
(собств. Файнзильберг)
1897–1937 писатель, журналист 92 441 516

ИОВ
ок. 1525–1607 первый Патриарх Московский
(1589–1605) 348

ИОСИФ II
1741–1790 король Германии (с 1764),
император Священной
Римской империи (с 1765) –
85 88 432 479

КАВЕРИН Вениамин
Александрович
(собств. Зильбер)
1902–1989 писатель 292 452 474

КАДОЧНИКОВА Виктория
Анатольевна
искусствовед 87

КАДУНОВ Герасим Игнатьевич
1824–1781 крепостной графа Л.К. Разу-
мовского, получил вольную
в 1846; художник 170 251

КАЗАНОВА Джакомо
(Casanova)
1725–1798 итальянский писатель,
путешественник 59 464

КАМЕНСКАЯ Мария Федоровна
(урожд. Толстая)
1817–1898 дочь художника Ф.П. Толстого,
писательница, мемуаристка
253 270 274–275 279 334
340 480 497

КАНДИНСКИЙ Василий
Васильевич
1866–1944 художник, теоретик
искусства 27–28

КАНЕВСКИЙ Иван Ксаверьевич
(Ксаверий Каниевский)
1804–1867 живописец, акварелист,
литограф 346

КАНЕВСКИЙ Иван Ксаверьевич
(Ксаверий Каниевский)
1804–1867 живописец, акварелист,
литограф 346

КАРАВАЕВА Анна
Александровна
1893–1979 писательница 375

КАРАВАК Луи
(Caravaque)
1684–1754 или 1752 французский художник,
с 1716 работавший в России
32 34 67–68 272

КАРАКАЛЛА
(Марк Аврелий Север Антонин
Август)
188–217 римский император 224

КАРАМЗИН Николай
Михайлович
1766–1826 писатель, историк 57 218
222 355 379 390–391 395
446 518

КАРДИГАН Джеймс Томас
Браднелл
(Cardigan)
1797–1868 7-й граф Кардиган;
английский полковник 323

КАРЛ I ЛЫСЫЙ
(Charles le Chauve)
823–877 король Франции (с 843),
Швабии (831–833)
и Аквитании (839–843
и 848–854) 57

КАРЛ VIII
1470–1498 король Франции с 1483 386

КАРЛ IX
1550–1574 король Франции с 1560
92 173

КАРЛ X ГУСТАВ
1622–1660 шведский король 206

КАРЛ X
1757–1836 до 1824 – граф д'Артуа;
король Франции в 1824–1830
339

КАРЛ ФРИДРИХ
Шлезвиг-Гольштейн-Готторпский
1700–1739 герцог; отец императора
Петра III 286

КАРЛЕЙЛЬ Томас
(Carlyle)
1795–1881 английский писатель,
публицист, историк 80 473

КАРНОВИЧ Евгений Петрович
1823 или 1824–1885 писатель, историк 448 473

КАСЬЯНОВ КАСЬЯН
(собств. Бурнашев Владимир
Петрович)
1810–1888 литератор 284 330 350
383–384 389 392

КАТАЕВ Валентин Петрович
1897–1986 писатель 280 480

КАТЕНИН Павел Александрович
1792–1853 поэт, драматург,
театральный деятель
229

КВАДАЛЬ Мартин Фердинанд
(Хватал; Quadal)
1736–1808 чешский художник,
работавший в России
110–111

КЕДРОВА Софья Сергеевна
1861–1942 в замужестве Митро-
польская 428

КЕМПЕН Акулина Борисовна
жена инженер-полковника
Александра Михайловича
Кемпена 266

КЕРН Анна Петровна
(урожд. Полторацкая,
по второму мужу Маркова-Вино-
градская)
1800–1879 адресат стихотворений
А.С. Пушкина, мемуаристка
243

КИБАЛОВА Людмила
чешский историк моды
300 339

КИДЖИ
князь 89

КИПЕНСКИЙ Орест Адамович
1782–1836 русский живописец и график;
портретист 9 152 154 157
220 222 228 236–237 239–241
243–244 263–264 489

КИСЕЛЕВ Николай
Дмитриевич
1802–1869 дипломат 287

КИСЕЛЕВА Александра
Ивановна
(урожд. Лазарева)
вторая жена купца
Д.В. Киселева
11–12

КИСЕЛЕВА Софья
Станиславовна
(урожд. Потоцкая)
1801–1875 графиня; кавалерственная
дама ордена Св. Екатерины,
жена П.Д. Киселева 94

КИШ Лайош
(Kiss)
1890–? венгерский писатель 277

КЛАУБЕР Иоганн Себастьян
(Klauber)
1754–1817 немецкий гравер, с 1796
работавший в России 206

КЛАУС Михаэль Людвиг
(Claus)
1726–1773 немецкий художник,
работавший в Ревеле
267 513

КЛЕЙНМИХЕЛЬ Петр
Андреевич
1793–1869 граф (с 1839); государственный
деятель 274–275

КЛЕНОВА Ольга Юрьевна
реставратор 175

КЛЕРОН Ипполита
(Clairon)
1723–1803 французская актриса 92

КЛЮЧЕВСКИЙ Василий
Осипович
1841–1911 историк 478

КНАБЕ Георгий Степанович
1920–2011 филолог, культуролог,
философ 369 466

КНИПЕР-ЧЕХОВА Ольга
Леонардовна
1868–1959 актриса; жена А.П. Чехова 472

КНОП Лев
(Людвиг) Герасимович
немецкий предприниматель,
с 1839 работавший в России,
владелец торгового дома 451

КОВАЛЕВСКАЯ Софья
Васильевна
(урожд. Корвин-Круковская)
1850–1891 математик, писательница
305 422

КОЗЕЛЬ Анна Констанция
(Cosel;
урожд. Брокдорф)
1680–1765 графиня; фаворитка
Августа II, короля польского
и курфюрста Саксонии 65–66

КОЗЛОВ Гаврила Игнатьевич
1738–1791 художник 14

КОКОРЕВ Иван Тимофеевич
1825–1853 писатель, очеркист 254 440

КОКС Уильям
(Soхе)
1748–1828 священник; историк
и педагог 257

КОЛЕСОВ Владимир
Викторович
род. в 1934 лингвист 301 430

КОЛЗАКОВ Павел Андреевич
1779–1864 генерал-адъютант, адмирал,
участник Наполеоновских
войн 47

КОЛМАКОВ Николай Маркович
1816–? чиновник Министерства
юстиции, обер-секретарь
Сената 277

КОЛОГРИВОВ Юрий Иванович
не позднее 1692–1754 изучал архитектуру в Италии,
приобретал для Петра I
произведения искусства 488

КОЛОГРИВОВА Елизавета
Васильевна
(урожд. Попова)
1809–1884 писательница, переводчица
418

КОЛОКОЛЬНИКОВ Мина
Лукич
1708?–1792 живописец, иконописец 341

КОЛОКОЛЬЦОВ Дмитрий
Аполлонович
1769–1844 пензенский губернский предво-
дитель дворянства; владелец
мануфактуры по производству
шпалей 502–503

КОЛЬБЕР Жан-Батист
(Colbert)
1619–1683 французский государственный
деятель 59

КОМАРОВСКИЙ Евграф
Федотович
1769–1843 граф с 1803; генерал
203 218 221

КОМИССАРЖЕВСКАЯ Вера
Федоровна
1864–1910 актриса 455–456

КОНИ Анатолий Федорович
1844–1927 юрист 415

КОНСТАНТИН ПАВЛОВИЧ
1779–1831 цесаревич; генерал-адъю-
тант, командир Гвардейского
корпуса 73 120 203 207 221
286

КОНТА Луиза Франсуаза
(Conta)
1760–1813 французская актриса
173 176 325

КОРОВИН Константин
Алексеевич
1861–1939 художник, сценограф 313

КОРОЛЕНКО Владимир
Галактионович
1853–1921 писатель 498

КОРФ Анна-Кристина
(урожд. Штегельман)
баронесса; жена барона
Ф.-Х. Корфа 473

КОРШ Федор Адамович
1852–1923 предприниматель, драматург 429

КОРШУНОВА Тамара
Тимофеевна
искусствовед 46 432

КОСТОМАРОВ Николай
Иванович
1817–1885 историк 385

КОТЛЯРЕВСКИЙ Иван
Петрович
1769–1838 украинский поэт и писатель
309

КОТОШИХИН Григорий
Карпович
(Кошихин; Иван-Александр
Селицкий)
?–1667 подьячий Посольского
приказа, бежавший в Польшу,
а затем в Швецию; автор
сочинения «О России
в царствование Алексея
Михайловича» 431

КОЧУБЕЙ Василий Викторович
1812–1850 князь; камергер; археолог
и нумизмат 251

КРАМСКОЙ Иван Николаевич
1837–1887 художник 390

КРАФТ Давид фон
(Krafft)
1655–1724 немецкий художник,
работавший в Швеции 286

КРЕНДОВСКИЙ Евграф
Федорович
1810– не ранее 1854
художник 277

КРЕСТОВСКАЯ Мария
Всеволодовна
(в замужестве Картавцева)
1862–1910 писательница 419

КРЕСТОВСКИЙ Всеволод
Владимирович
1840–1895 писатель, поэт 445

КРЖИЖАНОВСКИЙ Сигизмунд
Доминикович
1887–1950 писатель и драматург,
философ 25

КРИН
(Krien)
живописец 20

КРИСТИНА
1626–1689 в 1644–1654 королева
Швеции 476

КРОПОТКИН Петр Алексеевич
1842–1921 князь; революционер-анар-
хист, историк, географ,
философ 262

КРУГЛИКОВА Елизавета
Сергеевна
1865–1941 художница 223

КРУКШЕНК Джордж
(Cruikshank)
1792–1878 английский художник-карик-
турист, иллюстратор 121

КРЫЛОВ Иван Сергеевич1769–1844 поэт, баснописец, издатель
155 157 298 304 427**КРЮГЕР Франц**(Krüger)
1797–1857 немецкий художник,
в 1830–1850-е работавший
при дворе Николая I
153–154 249**КРЮДЕНЕР Варвара Юлиа фон**(урожд. Фитингоф)
1764–1824 баронесса; писательница 211**КУДРЯВЦЕВ Тимофей**Семенович
1652–1729 столыник 269**КУЗМИН Михаил Алексеевич**

1872–1936 поэт 381

КУЗЬМИН Юрий Анатольевич

библиограф 87

КУК Томас Уильям(Coke, 1st Earl of Leicester)
1754–1842 первый граф Лестер седьмой
креации; английский политик
161**КУК Эдвард**(Coke)
1824–1889 капитан шотландских
стрелков 161**КУЛИШ Нина Федоровна**

род. в 1950 переводчик 30

КУЛЬНЕВ Яков Петрович1763–1812 полководец, участник Отече-
ственной войны 1812 439**КУПРИН Александр Иванович**1870–1938 писатель 343 426 465 499
520**КУРАКИН Александр Борисович**1752–1818 князь; дипломат,
член Государственного
совета (1810), канцлер
(1802) 114–117 125 203**КУРАКИН Алексей Борисович**1759–1820 князь; государственный
деятель, генерал-прокурор,
министр внутренних дел
65 86–89**КУРАКИНА Наталья Ивановна**(урожд. Головина)
1766–1831 жена А.Б. Куракина;
статс-дама; композитор
и музыкант 82 87**КУРАКИНЫ**

87

КУСАКИН Андрей Леонидович

коллекционер 167

КУСОВ Иван Васильевич1750–1819 петербургский купец,
один из учредителей
русско-американской
компании 413**КУСТОДИЕВ Борис Михайлович**

1878–1927 художник 483

КУТУЗОВ МихаилИлларионович
1747–1813 граф (1811), светлейший
князь (1812); полководец
120 178**КУЧИН Григорий**художник второй половины
XVIII века, портретист
76 78**КУФТИН Борис Алексеевич**

1892–1953 археолог, этнограф 432

КУЩЕВСКИЙ ИванАфанасьевич
1847–1876 писатель 327**КШЕСИНСКАЯ Матильда**Феликсовна
1872–1971 балерина 403 479**КЪЯМПИ Винченцо**(Ciampi)
1719–1762 итальянский композитор 418**КЭМБЕЛЛ Шарлотта**(Campbell,
в замужестве Леди Бьюри, Вигу)
1775–1861 английская писательница 468**КЭРРОЛЛ Льюис**(собрств. Чарльз Лютвигдж
Доджсон; Carroll)
1832–1898 английский писатель
и математик 149**КЮГЕЛЬХЕН Герард фон**(Kügelgen)
1772–1820 немецкий художник,
работавший в России 175 187**КЮСТИН Астольф Луи**Леонор де
(Custine)
1790–1857 маркиз; писатель,
путешественник 207 377**ЛАЗАРЕВ-ГРУЗИНСКИЙ**Александр Семенович
1861–1927 писатель 456**ЛАЖЕЧНИКОВ Иван Иванович**

1792–1869 писатель 385 474

ЛАМАНОВА Надежда Петровна(в замужестве Канютова)
1861–1941 модельер 260 361 469–470**ЛАМАРОВА Милена**чешский историк моды
300 339**ЛАМБ Иван Варфоломеевич**17–1801 военный и государственный
деятель 120**ДЕ ЛАМБАЛЬ принцесса**(Мария-Тереза-Луиза
Савойская)
1749–1792 дочь принца Савойского,
подруга французской королевы
Марии-Антуанетты 397**ЛАМПИ Иоганн Баптист**Старший
(Lampri)
1751–1830 австрийский художник
199 288**ЛАНН Евгений Львович**(собрств. Лозман)
1896–1958 писатель, поэт и переводчик
74 93**ЛАНСКОЙ Александр**Дмитриевич
1758–1784 фаворит Екатерины II 119**ЛАРУСС Пьер**(Larousse)
1817–1875 французский филолог,
лексикограф и издатель 339**ЛАСТЕРИ дю Сайон Шарль**Филибер де
(Lasteyrie Du Saillant)
1759–1849 литограф, издатель 138**ЛАФАТЕР Иоганн Каспар**(Lavater)
1741–1801 швейцарский философ, поэт,
теолог 8–9 518**ЛЕБЕДЕВА Наталья Ивановна**

1894–1978 этнограф 412

ЛЕБИНА Наталия Борисовна

историк 431

ЛЕБРЕН Шарль(Le Brun)
1619–1690 французский художник 58 60**ЛЕВ ДИАКОН**до 950 – ок. 1000 византийский писатель
и историк 275**ЛЕВАВАССЁР Альфонс**(Levavasseur)
1801–? французский издатель 72**ЛЕВИТАН Исаак Ильич**

1860–1900 художник 313

ЛЕВИТОВ Александр Иванович

1835–1877 писатель 456

ЛЕВИЦКАЯ Агафья Дмитриевна1760-е – первая 1805
дочь художника Д.Г. Левицкого,
с 1785 – жена коллежского
секретаря А.М. Андреева 50**ЛЕВИЦКИЙ Дмитрий**Григорьевич
ок. 1735–1822 живописец, портретист
25 50 119 175 213 418 501**ЛЕКУВРЁР Адриенна**(Lecoultre)
1692–1730 французская актриса 426**ЛЕВО Луи**(Le Vau; Leveau)
1612–1670 французский архитектор 58**ЛЁВШИН Василий Алексеевич**

1746–1826 литератор, переводчик 395

ЛЕЙКИН НиколайАлександрович
1841–1906 писатель, журналист
440 457**ЛЁКАН Анри Луи**(Lekain, Le Kain)
1729–1778 французский актёр-трагик 92**ЛЕНЕН Матьё**(Le Nain)
ок. 1607–1677 французский художник 126**ЛЕНИН Алексей Никифорович**

стряпчий (с 1693) 61

ЛЕОНАР(собрств. Леонар Алексис Отье;
Autié, Autier)
1751 или 1758–1819 (1820)
французский парикмахер,
придворный «куафёр»
королевы Марии-Антуа-
нетты 72 75 397**ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**(Leonardo da Vinci)
1452–1519 итальянский художник
74–75 476**ЛЕОНОН Леонид Максимович**

1899–1994 писатель 296 326

ЛЕРМОНТОВ Михаил Юрьевич1814–1841 поэт 146 258 263 278 280
282 286 288 297 320–321
348 359 404 457 476 495 510**ЛЕРНЕР Николай Осипович**1877–1934 литературовед, историк
литературы, пушкинист 308**ЛЕСКОВ Николай Семенович**1831–1895 писатель 17 253 257 285 310
330 332 337 359 370–371 378
387 394 425 436–437 443
469 491 505 512 515**ЛЕСЛИ Георгий Юрьевич**

1720/1722–1773 генерал-майор 114

ЛЕТИН Сергей Альбертович

1959–2005 историк 114 236 305 505

ЛЕФОРТ Франц Яковлевич(Франц Яков;
Le Fort, Lefort)
1655–1699 государственный и военный
деятель, один из ближайших
сподвижников Петра I 390**ЛЕЩИНСКАЯ Мария**(Leszczyńska)
1703–1768 королева Франции, жена
короля Людовика XV 66 397**ЛИ Уильям**(Lee)
17–ок. 1610 английский изобретатель
чулочного вязального станка
500**ЛИВЕН Дарья Христофоровна**(урожд. фон Бенкендорф)
1785–1857 княгиня; жена Х.А. Ливена,
посла в Англии 121 324**ЛИВШИЦ Бенедикт**Константинович
1886–1938 поэт, переводчик 494**ЛИНДЕР Макс**(Linder;
собрств. Габриэль-Максимилиан
Лёвель)
1883–1925 французский комический
актер 494**ЛИНЖЕ Шарль Луи**(Linge)
1748–1819 французский гравёр 364**ЛИНЬ Шарль Альбер де**(Luynes)
1578–1621 герцог; французский государ-
ственный деятель, коннетабль
Франции 64**ЛИОТАР Жан Этьен**

1702–1789 швейцарский художник 174 176

ЛИХАЧЕВ Дмитрий Сергеевич1906–1999 филолог, культуролог
118 285 409–410**ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ**Алексей Борисович
1824–1896 государственный деятель,
дипломат и историк 11**ЛОБАНОВА-РОСТОВСКАЯ**Екатерина Александровна
(урожд. княжна Куракина)
1735–1802 княгиня, жена князя
И.И. Лобанова-Ростовского
307**ЛОБАНОВА-РОСТОВСКАЯ**Клеопатра Ильинична
(урожд. Безбородко)
1791–1840 княгиня, жена
генерал-адъютанта князя
А.Я. Лобанова-Ростовского
88–81**ЛОВЯГИН Александр**Михайлович
1870–1925 библиограф, публицист 385**ЛОМОНОСОВ Михаил**Васильевич
1711–1765 ученый-естествоиспытатель
281 447–448**ЛОНГВОРТ Джон Огастес**(Longworth)
17–1875 журналист, дипломат 394**ЛОПЕ ДЕ ВЕГА Феликс**(Lope de Vega)
1562–1635 испанский драматург 256**ЛОПУХИНА Анна Петровна**1777–1805 светлейшая княгиня;
в замужестве – княгиня
Гагарина; фаворитка
императора Павла I
197 200–201**ЛОПУХИНА Мария Ивановна**(урожд. Толстая)
1779–1803 жена егермейстера
С.А. Лопухина
187 189–190 201**ЛОСЕВ Алексей Федорович**1893–1988 философ, филолог, историк
филологии 28**ЛОСЕНКО Антон Павлович**

1737–1773 художник 38

ЛОТМАН Юрий Михайлович1922–1993 литературовед, культуролог
98 140 197 284 324 391**ЛЬВОВ Александр**художник конца XVIII – начала
XIX века 119 121**ЛЮДЕРС Давид**(Lüders)
1710–1759 немецкий художник, с 1757
работавший в России
34 36 428**ЛЮДОВИК I БЛАГОЧЕСТИВЫЙ**778–840 король франков и император
Запада (814–840) 57**ЛЮДОВИК IX СВЯТОЙ**1214–1270 король Франции с 1226
57 396**ЛЮДОВИК XIII**СПРАВЕДЛИВЫЙ
1601–1643 король Франции и Наварры
с 1610 58–59**ЛЮДОВИК XIV**1638–1715 король Франции с 1643
41 58–60 67 126 135 177 210
302 338 396 481**ЛЮДОВИК XV**1710–1774 король Франции с 1715
63 410 479 501**ЛЮДОВИК XVI**1754–1793 король Франции с 1774
75 88 126 134–135 137 165
172 175 203**ЛЯМИНА Екатерина Эдуардовна**

литературовед 78 228

МАДАТОВ ВалерияГригорьевич
(Мадатян)
1782–1829 князь; генерал-лейтенант 499**МАЗАРИНИ Джулио**(Жюль Мазарин;
Mazarin)
1602–1661 церковный и политический
деятель, кардинал (1641),
первый министр Франции
в 1643–1651 и 1653–1661 66**МАЗЕР Карл Петер**(Mazer)
1807–1884 шведский художник 240 243**МАЙКОВ Леонид Николаевич**

1839–1900 историк литературы 287

МАКАРОВ Николай Петрович1870–1890 писатель, лексикограф
310 472 485

МАКАРОВ Петр Иванович
1765–1804 *полковник, издатель*
193 201 395

МАКИНТОШ Чарльз
(Macintosh)
1766–1843 *шотландский химик,
изобретатель* 366

МАКОВСКИЙ Константин
Егорович
1839–1915 *художник* 118

МАКОВСКИЙ Сергей
Константинович
1877–1962 *художественный критик,
издатель* 117 149–150 430
463 496 505

МАКСИМОВ Сергей Васильевич
1831–1901 *этнограф* 321 394 511

МАЛЛЕ Жан-Батист
(Mallet)
1759–1835 *французский художник*
468

МАДЛЕВСКАЯ Елена Львовна
этнограф 475

МАЛЮКОВ Александр
Максимович
художник середины XIX века
352

МАЛЯВИН Филипп Андреевич
1869–1940 *художник* 213

МАМИН-СИБИРЯК Дмитрий
Наркисович
(сост.в. Мамин)
1852–1912 *писатель* 354–355 464
481 511

МАНН Юрий Владимирович
род. в 1929 *литературовед* 383

МАНСАР Франсуа
(Mansart, Mansard)
1598–1666 *французский архитектор*
58

МАНЧИНИ Мария
(Mancini)
1639–1715 *племянница кардинала
Мазарини, фаворитка
короля Людовика XIV*
66 397

МАРИАЛЕКСАНДРОВНА
1853–1920 *великая княжна;
дочь императора
Александра II, в замужестве
герцогиня Эдинбургская
и Саксен-Кобург-Готская*
461

МАРИА-АНТУАНЕТТА
(Marie-Antoinette)
1755–1793 *королева Франции,
жена короля Людовика XVI*
75 84 88 130 170–171
175–177 257–258 419 435
464 469 515

МАРИЯ КРИСТИНА
(Maria Cristina de Borbón)
1806–1878 *четвертая жена испанского
короля Фердинанда VI, коро-
лева-консорт Испании
(1833–1841), морганатическая
жена унтер-офицера королев-
ской лейб-гвардии Фернандо
Мухоса, впоследствии герцога
Риансареса; с 1844 жила
во Франции* 252

МАРИА-ЛУИЗА АВСТРИЙСКАЯ
1791–1847 *вторая жена Наполеона I,
императрица Франции
(1810–1814)* 114

МАРИА ЛУИЗА ПАРМСКАЯ
(Maria Luisa di Borbone-Parma)
1751–1819 *королева Испании, жена
короля Карла IV* 41

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА
1819–1876 *великая княжна, дочь
Николая I; в замужестве
герцогиня Лейхтенбергская*
158–159

МАРИЯ ПАВЛОВНА
1890–1958 *великая княжна; дочь
великого князя Павла
Александровича, внучка
императора Александра II*
511

МАРИЯ СТУАРТ
1542–1587 *королева Шотландии
с 1561, королева Франции
в 1559–1560* 176 497

МАРИЯ ТЕРЕЗИЯ
1717–1780 *эрцгерцогиня Австрии,
императрица Священной
Римской империи* 177

МАРИЯ ФЕДОРОВНА
(София Мария Доротея Августа
Луиза Вюртембергская)
1759–1848 *вторая жена императора
Павла I, российская импера-
трица (1796–1801)*
115 175 179 184 195 198–199
201–204 206 355 415

МАРИЯ ФЕДОРОВНА
(Мария София Фредерика
Дагмара)
1847–1928 *жена императора Алексан-
дра III, российская импера-
трица (1883–1896)* 399

МАРКОВ Иван Васильевич
1785–1855 *мошлевский губернатор*
151–152 154

МАРКС Карл
(Marx)
1818–1883 *немецкий философ,
экономист, социолог* 138

МАРР Николай Яковлевич
1864–1934 *востоковед, историк,
этнограф* 382

МАРСЕЛЬ
*парижский преподаватель
реверансов и менуэтов в пер-
вой половине XVIII века* 215

МАРТА Луиджи
*итальянский художник сере-
дины XIX века, в 1840-х годах
работал в России* 325

МАРТЕН-ФЮЖЬЕ Анн
(Martin-Fugier)
*французский историк,
писательница* 252

МАРТЫНОВ Андрей Фимович
1768–1826 *живописец, литограф* 172 175

МАРТЫНОВА Елизавета
Михайловна
1868–1904 *художница* 176

МАСАЛЬСКИЙ Константин
Петрович
1802–1861 *писатель* 351

МАСЛОВА Гали Семеновна
1904–1991 *этнограф* 358 412

МАССО Фирмен
(Massot)
1766–1849 *швейцарский художник* 212

МАССОН де Блэмон Шарль
Франсуа Филибер
(Masson)
1762–1807 *французский поэт, мемуарист,
автор «Секретных записок
о России»* 85 87–88

МАТА ХАРИ
(Mata Hari;
сост.в. Маргарета Гертруда Зелле)
1876–1917 *голландская танцовщица;
во время Первой мировой
войны – немецкая шпионка* 491

МАТТИССОН Фридрих фон
(Matthisson)
1761–1831 *немецкий поэт* 249–250

МАТЮШКИН Дмитрий
Михайлович
1725–1800 *граф (с 1762); действительный
камергер, тайный советник*
88

МАТЮШКИНА Анна Алексеевна
(урожд. княжна Гагарина)
1722–1804 *графиня; жена Д.М. Матюш-
кина; фрейлина императрицы
Елизаветы Петровны,
статс-дама двора Екате-
рины II, обер-гофмейстерины*
(1796) 88

МАТЮШКИНА Анна Алексеевна
(урожд. княжна Гагарина)
1722–1804 *графиня; жена Д.М. Матюш-
кина; фрейлина императрицы
Елизаветы Петровны,
статс-дама двора Екате-
рины II, обер-гофмейстерины*
(1796) 88

МАТЪЕ Антуан
58–59

МАФФЕ А.А.
*владелец фирмы «Сижер»
в Москве* 484

МАЦЕНАУЭР Антонин
(Matzenauer)
1823–1893 *чешский лингвист* 508

МАЯКОВСКИЙ Владимир
Владимирович
1893–1930 *поэт* 480 494

МЕДЫНСКИЙ Григорий
Александрович
(сост.в. Покровский)
1899–1984 *писатель* 284

МЕЙЕРБЕРГ Августин Мейер фон
(Meyerberg)
1612–1688 *барон; австрийский путе-
шественник, дипломат* 385

МЕЙЛЕН Адам Франс ван дер
(Meulen)
1632–1690 *фламандский художник,
работавший во Франции* 126

МЕЛЬНИКОВ-ПЕЧЕРСКИЙ
Павел Иванович
(сост.в. Мельников;
псевдоним Андрей Печерский)
1819–1883 *писатель* 96–97 257–258 316
350–351 361 380 410 417 446
464 495

МЕЛЬЯК Анри
(Meilhac)
1831–1897 *французский драматург,
либреттист* 485

МЕНЖО Франсуа Гийом
(Ménageot)
1744–1816 *французский художник* 75

МЕНТЕНОН Франсуаза д'Обинье
(Maintenon)
1635–1719 *маркиза; воспитательница
детей короля Людовика XIV,
затем его фаворитка
и морганатическая жена* 265

МЕНШИКОВ Александр
Данилович
1673–1729 *сподвижник Петра I, свет-
лейший князь, генералиссимус*
63 390

МЕНШИКОВ Александр
Сергеевич
1787–1869 *светлейший князь;
генерал-адъютант, адмирал,
морской министр*
(1836–1855) 121

МЕРЛИНА Надежда
Аполлоновна
(урожд. Колокольцова)
1793/1796–? *владелица шалевой ману-
фактуры (с 1800)* 502 504

МЕРСЕР Джон
(Mercer)
1791–1866 *английский химик* 509

МЕРСЬЕ Луи Себастьян
(Mercier)
1740–1814 *французский писатель*
77 89 139 395 417

МЕРЦАЛОВА Мария Николаевна
1912–2000 *историк костюма* 72

МЕФОДИЙ
788/800–847 *Патриарх Константино-
польский с 843* 348

МЕЩЕРСКАЯ Екатерина
Александровна
1901–1994 *княжна; писательница,
мемуаристка* 399–400

МЕЩЕРСКАЯ Екатерина
Николаевна
(урожд. Карамзина)
1806–1867 *фрейлина* 408

МИЛЬЧИНА Вера Аркадьевна
*историк литературы,
переводчик* 169 233

МИНАНГУА Мария Иордан
московская модистка 428

МИНЧЕНКОВ Яков Данилович
1871–1938 *художник* 309

МИТУАР Бенуа Шарль
(Mitouart)
? – не ранее 1830 *французский живописец;
портретист, жанрист* 123

МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ
1596–1645 *первый русский царь из дина-
стии Романовых (с 1613)* 319

МИХЕЛЬСОН Мориц Ильич
1825–1908 *педагог, лексикограф* 254 501

МИЦКЕВИЧ Адам Бернард
(Mickiewicz)
1798–1855 *польский поэт, публицист* 239

МОЛИМОНОВА Елена
Александровна
(урожд. Ольгина)
292

МОЛИНАРИ Александр
(Molinari)
1772–1831 *итальянский художник,
с 1806 до середины 1810-х
работавший в России*
143–144

МОЛОТОВА Людмила
Николаевна
этнограф 347 352

МОНВЕЛЬ Жак Мари
(сост.в. Бутте де Монвель;
Boutet de Monve)
1745–1812 *французский драматический
актер* 93

МОНЬЕ Жан-Лоран
(Mosnier)
1743–1808 *французский художник,
с 1800 работавший в России*
189 191 193 211 260–262

МОРАВСКИЙ Станислав
(Morawski)
1802–1853 *польский писатель,
мемуарист* 237

МОРИЛЬО Пабло дон
(Morillo)
1775–1837 *испанский генерал, главно-
командующий испанскими
войсками при подавлении
восстания в испанских
колониях в Америке*
140–141

МОРОЗОВ Тимофей Саввич
1823–1889 *купец, промышленник* 451

МОРОЗОВЫ
*предприниматели, владельцы
текстильных предприятий*
442

МОЦАРТ Вольфганг Амадей
(Mozart)
1756–1791 *австрийский композитор* 175

МОЧАЛОВ Павел Степанович
1800–1848 *актер* 173

МУЗИЛЬ Николай Игнатьевич
1839–1906 *актер* 452

МУСТАФАЕВ Назим Султанович
коллекционер 430

МЫЛЬНИКОВ Николай
Дмитриевич
1797–1842 *ярославский живописец,
портретист* 30

МЯСОЕДОВ Александр
Петрович
1806 – не ранее 1852 *художник* 156–157 231

НАБОКОВ Владимир
Владимирович
1899–1977 *писатель, поэт, переводчик;
литературовед* 28 149
222–223 252–253 282 310
341 355 383 408 465 473
504 507

НАГИБИН Юрий Маркович
1920–1994 *писатель* 285 464

НАПОЛЕОН I Бонапарт
(Napoléon Bonaparte)
1769–1821 *французский полководец
и государственный деятель,
император (1804–1814)*
91–92 114 121 125 145–146
184–187 190 210 303 364
371 399 429 441 448 470
493

НАРЫШКИН Кирилл
Александрович
1786–1838 *ober-гофмаршал, член Госу-
дарственного совета* 258

НАРЫШКИНА Анастасия
Яковлевна
(урожд. княжна Мещерская)
жена К.А. Нарышкина,
первого коменданта
Петербурга 64

НАРЫШКИНА Мария
Яковлевна
(урожд. Лобанова-Ростовская)
1789–1854 *фрейлина; жена К.А. Нарыш-
кина* 258

НАТАЛЬЯ АЛЕКСЕЕВНА
(урожд. Августа-Вильгельмина-
Луиза Гессен-Дармштадтская)
1755–1776 *великая княгиня, первая
жена великого князя
Павла Петровича, впослед-
ствии императора Павла I*
175

НАТАЛЬЯ ПЕТРОВНА

1718–1725 дочь Петра I и Екатерины Алексеевны (с 1725 – императрицы); цесаревна с 1721 32 34

НАШОКИН Павел Воинович

1801–1854 меценат, коллекционер; друг А.С. Пушкина 243

НАШОКИНА Вера

Александровна (урожд. Нарская-Нагаева) 1811–1900 жена П.В. Нащокина 243 264

НЕБОЛЬСИН Павел Иванович

1817–1893 этнограф, историк 418

НЕВЕДОМСКАЯ Вера Алексеевна

(урожд. Королькова) художница, соседка Гумилевых 401 478

НЕКРАСОВ Николай Алексеевич

1821–1877 поэт, публицист, издатель 155 271 319 342 358 374 398 406 436 445 449 456 460 474

НЕЛИДОВА Екатерина Ивановна

1756–1839 фрейлина, фаворитка Павла I 171 175

НЕЛЛЕР Годфри

(Kneller) 1648–1723 немецкий художник 255

НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич

1826–1942 художник 305 473

НИКИТЕНКО Александр

Васильевич 1804–1877 историк литературы, цензор 263 409

НИКИТИН Афанасий

?–1475 купец; путешественник, писатель 331

НИКИТИН Иван Никитич

ок. 1690 – не ранее 1742 художник, портретист 351

НИКИТИН Роман Никитич

1691–1753 художник; брат И.Н. Никитина 481

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ

1859–1919 великий князь; генерал-лейтенант; историк 144

НИКОЛАЙ I Павлович

1796–1855 с 1825 император Всероссийский 37 85 125 158 169 190 203 211 217 222 262 320 365 433 465 483 486

НИКОЛАЙ II Александрович

1868–1918 с 1896 император Всероссийский 399 435

НИКОН

(Никита Минов) 1605–1681 патриарх Московский 40 330

НИКУЛИНА Т.Е.

филолог 33 441

НОВЕР Жан Жорж

(Noverre) 1727–1810 французский танцор, хореограф, теоретик балета 215

НОВИКОВ Николай Иванович

1744–1818 издатель, журналист, общественный деятель 72 77 257

НОВИКОВ Нил Андреевич

100

НОВОСИЛЬЦЕВА Екатерина

Александровна (урожд. Торсукова) 1755–1842 жена сенатора П.И. Новосильцева 182

НОТБЕК Александр Васильевич

(Иоганн Вильгельм) 1802–1866 художник, педагог 140 284

НЬЮКАСЛ (Кавендиш) Маргарет

(Cavendish, Newcastle) 1623–1673 герцогиня; английская писательница 380

НЬЮТОН Исаак

(Newton) 1642–1727 английский физик, математик и астроном 28

НЬЮТОН Исаак

(Newton) 1642–1727 английский физик, математик и астроном 28

НЬЮТОН Исаак

(Newton) 1642–1727 английский физик, математик и астроном 28

ОБЕР Мари Роз

(урожд. Шальме) владелица модного салона в Москве в 1800-е 271

ОБОЛЕНСКИЙ Михаил

Андреевич 1806–1873 князь; историк-архивист 244

ОДОЕВСКИЙ Владимир

Федорович 1804–1869 князь; писатель, музыковед 350

ОДОЕВЦЕВА Ирина

Владимировна (совств. Ираида Густавовна Гейнике) 1895–1990 поэтесса, писательница, мемуаристка 268 393

ОКУЛОВА Анна Алексеевна

1794–1861 фрейлина, наставница при великой княжне Ольге Николаевне 433

ОЛЕАРИЙ Адам

(совств. Ольшлегель; Olearius) 1599–1671 немецкий путешественник, географ, историк 50

ОЛЕНИН Алексей Николаевич

1763–1843 государственный деятель, историк, археолог, художник; академик (1886), президент Академии художеств (с 1817) 25 244 275 341

ОЛИВЬЕ

мужской портной первой половины XIX века 484

ОРЛОВ Алексей Григорьевич

1737–1808 граф с 1762, с 1770 – граф Орлов-Чесменский; военный и государственный деятель 17 462

ОРЛОВА-ЧЕСМЕНСКАЯ Анна

Алексеевна 1783–1848 графиня; дочь графа А.Г. Орлова-Чесменского 278

ОРЛОВ Алексей Федорович

1787–1862 князь (с 1856); главный начальник III отделения Собственной его императорского величества канцелярии и шеф жандармов 309

ОРЛОВ Владимир Григорьевич

1743–1831 граф; генерал-поручик (1775), директор Академии наук при президенте К.Г. Разумовском 350

ОРЛОВ Пимен Никитич

1812–1865 художник 433 477

ОСОРГИН Михаил Андреевич

(совств. Ильин) 1878–1942 писатель 469

д'ОРСЕ Альфред

(d'Orsay) 1801–1852 французский художник, скульптор; денди и меценат 493

ОСТЕРМАН Андрей Иванович

(совств. Генрих Иоганн Фридрих Остерман; Ostermann) 1686–1747 граф (с 1730); выходец из Германии, один из ближайших сподвижников Петра I, вице-канцлер, первый кабинет-министр 275

ОСТРОВСКИЙ Александр

Николаевич 1823–1886 драматург 43 48 253 271 291 294 311 342 356 358 368 370–371 376 409 427 439–440 452 458 485–486 500

ОТЬЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ОТЪЕ Жан Франсуа

(Autié, Autier) ?–1794 французский парикмахер, брат Леонара 72

ПАКЕН Жанна

(Paquin) 1869–1936 французский модельер 260 472 492

ПАЛАДОКЛИС Антоний

грек; переводчик коллегий иностранных дел (1770-е), поэт при дворе Екатерины II 467

ПАЛЛАС Петер Симон

(Pallas) 1741–1811 немецкий естествоиспытатель и путешественник, в 1767–1810 находившийся на русской службе 25 142

ПАЛЬМЕРСТОН (Темпл)

Генри Джон (Palmerston) 1784–1865 английский государственный деятель 389

ПАНАЕВ Иван Иванович

1812–1862 писатель, литературный критик, издатель 155 231–232 250 312 324 350 392–393 416 431 446 515

ПАНАЕВА Авдотья Яковлевна

(урожд. Брянская) 1820–1893 писательница, мемуаристка 239 249 251 256 327 476

ПАНИН Никита Петрович

1770–1837 граф; дипломат 373 476

ПАНИНА Наталья Павловна

(урожд. графиня Тизенгаузен) 1810–1899 графиня; жена Н.П. Панина 477

ПАНОВА Вера Федоровна

1905–1973 писательница 479

ПАРФЕНОВА Татьяна

Валентиновна род. в 1956 модельер и дизайнер одежды 445

ПАСКАЯ Прасковья Васильевна

(урожд. Никонова) 1754–1820 жена петербургского купца И.Т. Паского 10 497

ПАСКАЯ-ШАРАПОВА Елизавета

Николаевна 101 103 251

ПАСКОЙ Иван Тимофеевич

(Паский) 1740–1810 петербургский купец 414

ПАССЕК Татьяна Петровна

(урожд. Кучина) 1810–1889 мемуаристка 283 316 362 437

ПАСТУР Мишель

(Pastoureau) род. в 1947 французский историк-медиевист, писатель 29–31

ПЕЙН Томас

(Paine) 1737–1809 американский философ, публицист, писатель 135 139

ПЕРОВ Василий Григорьевич

1833–1882 художник 500

ПЕРОВСКИЙ Василий

Алексеевич 1795–1857 граф; сын графа А.К. Разумовского; оренбургский и самарский генерал-губернатор, член Государственного совета 344 410

ПЕРРО Клод

(Perrault) 1613–1688 французский архитектор 58

ПЕСТЕЛЬ Павел Иванович

1793–1826 полковник, участник Отечественной войны 1812 года, руководитель Южного общества декабристов 217

ПЕТИПА Мариус

(Petip) 1818–1910 танцовщик, балетмейстер, педагог 479

ПЕТР I Алексеевич

1672–1725 царь (с 1682), с 1721 – российский император 26 34 36 65 85 115 206 227 247 255 277 289 302 319 324 341 351 355 363 379 385 390 396 426 429 458 481–482 493

ПЕТР III Федорович

(Карл Петер Ульрих Гольштейн-Готторпский) 1728–1762 российский император (в 1762) 14 88 120

ПЕТР ФЕДОРОВИЧ

великий князь – см. ПЕТР III

ПЕТРЕЙ ДЕ ЕРЛЕЗУНДА Петр

(Persson de Erlensunda, Petrus Petrejus) 1570–1622 шведский дипломат и историк 50

ПЕТРОВ Евгений Петрович

(совств. Катаев) 1902–1942 писатель, журналист 92 441 516

ПЕШО Лорен

41

ПИСЕМСКИЙ Алексей

Феофилактович 1821–1881 писатель 249 314 491

ПИТТ Уильям Младший

(Pitt) 1759–1806 британский государственный деятель, премьер-министр Великобритании 363

ПИЧ Людвиг Герман

(Pietsch) 1824–1911 немецкий художник, в середине 1840-х работавший в России 443

ПОГОДИН Михаил Петрович

1800–1875 историк, писатель 243

ПОГОРЕЛЬСКИЙ Антоний

(совств. Алексей Алексеевич Перовский) 1787–1836 писатель 261 355

ПОДСТАНИЦКАЯ Татьяна

Анатолевна коллекционер 153–154 248 275 286 463

ПОДСТАНИЦКИЙ Сергей

Александрович коллекционер 153–154 248 275 286 463

ПОДТЕЛКОВА Натали

историк моды 430

ПОЖАРОВА Марина

Александровна искусствовед 50

ПОЗНЕР Валери

сотрудница Французского культурного центра в Москве 252

ПОЗЬЕ Жереми

(Pauzié) 1716–1779 швейцарский ювелир, меценат, в 1729–1763 живший и работавший в России 454

ПОКЕ Ипполит Луи Эмиль

(Pauget) 1797–1871 французский гравер и рисовальщик 137

ПОКЕ Полидор Жан Шарль

(Pauget) 1800–1879 французский гравер и рисовальщик 136–137 139

ПОЛЕВОЙ Николай Алексеевич

1796–1846 литературный и театральный критик, писатель, журналист, издатель 103 210 244 333 386

ПОЛЕЖАЕВ Александр

Иванович 1804–1838 поэт 263

ПОМПАДУР Жанна Антуанетта

(Pompadour; урожд. Пуассон, в замужестве Ленорман д'Этиоль) 1721–1764 маркиза; фаворитка французского короля Людовика XV 276 410–411 420 501

ПОМЯЛОВСКИЙ Николай

Герасимович 1835–1863 писатель 345

ПОПОВА Елисавета Ивановна

1801–1876 дочь книгопродавца и издателя И.В. Попова, автор дневника 307 353 480

ПОРУДОМИНСКИЙ Владимир

Ильич род. в 1928 писатель 339

ПОССЕВИНО Антонио

(Possevino) 1534–1611 дипломат, папский легат, член ордена иезуитов, посетивший Россию в 1581–1582, автор сочинения о России 452 488

ПОТЕМКИН (Потемкин-Таврический) Григорий Александрович
1739–1791

светлейший князь (с 1776);
государственный деятель,
генерал-фельдмаршал
107 120

ПОТЕМКИН Петр Иванович
1617–1700

дипломат, военачальник 255

ПОТЕХИН Алексей Антипович
1829–1908

писатель, драматург 371

ПРЕВО Габриэль (Prevost)
1840 – ок. 1873

французский писатель 287 447

ПРОКУРИН Олег Анатольевич
род. в 1957

филолог 395

ПРОТАСОВ Александр Степанович
1762–1792

генерал-адъютант (1782),
бригадир 79

ПРОТАСОВА Александра Максимовна
(урожд. Лугинина)
1773–1829

жена бригадира А. С. Протасова 78

ПРОХОРОВЫ
купцы, владельцы текстиль-
ной мануфактуры 442

ПРЮДОН Пьер Поль (Prud'hon)
1758–1823, французский
художник 178 180

ПТОЛЕМЕИ
династия правителей Египта
в IV–I веках до н.э. 254

ПУАРЕ Поль (Poiret)
1879–1944

французский модельер
260 354 469 492

ПУЧЧИНИ Джакомо
1858–1924

итальянский композитор 304

ПУШКИН Александр Сергеевич
1799–1837

русский поэт 9 50 82 114
138 140 143 155 157 190
222–224 236 239–244 264
274–275 277 284–286 295
306 308–309 320 324 336
341 345 347–348 350 369
374 396 418 421 447 449
464 470 479 483 485 489
491 495 516–517

ПУШКИН Василий Львович
1766–1830

поэт; дядя А. С. Пушкина 222

ПУШКИНА Елизавета Александровна
(урожд. Загряжская)
1823–1898

воспитанница Смольного
института 346

ПУШКИНА Наталья Николаевна
(урожд. Гончарова)
1812–1863

жена А. С. Пушкина 243

ПФИСТЕР Леопольд (Pfisterer)
австрийский ювелир,
в 1763–1797 работавший
в России 454

ПЫЗИН Владимир Иосифович
1892–1983

инженер; историк 268 284
316 325 389 405 420 430 516

ПЫЛЯЕВ Михаил Иванович
1842–1899

писатель и журналист 95 114
120–121 256 266 272 363 378
380 392 406 417 438 454
471 482

ПЯСТ Владимир Алексеевич
(собств. Пестовский)
1886–1940

поэт 393

РАБИНОВИЧ Михаил Григорьевич
1916–2000

историк, археолог 284 326 385

РАБЛЕ Франсуа (Rabelais)
1494–1553

французский писатель 225–226

РАДИЩЕВ Александр Николаевич
1749–1802

писатель, философ 255

РАЕВ Василий Егорович
1808–1871

художник 158

РАСИН Жан-Батист (Racine)
1639–1699

французский драматург
141 179 419

РАФАЭЛЬ Санти (Rafael)
1483–1520

итальянский художник 82

РАШЕЛЬ Элиза (Rachel)
1821–1858

французская актриса 357

РАСПУТИН Григорий Ефимович
(Новых)
1869–1916

крестьянин; как «целитель»
сблизился с семьей импера-
тора Николая II 306

РЕКАМЬЕ Жюли (Récamier)
1777–1849

хозяйка известного француз-
ского литературно-полити-
ческого салона 211

РЕПИН Илья Ефимович
1844–1930

художник 305–306 430

РЕПНИН Николай Васильевич
1734–1801

князь; государственный
деятель, дипломат,
генерал-фельдмаршал 120

РИБОПЬЕР Иван Александрович
?–1871

граф; сын дипломата
А. И. Рибопьера 520

РИВЕР
аббат 58

РИВОШ Яков Наумович
1908–1973

искусствовед, художник кино
289 356 395 414 430

РИВЬЕР Мари Франсуаза
(урожд. Бло де Борегар;
Riviere)

жена Филибера Ривьера,
модель Энгра 80

РИМСКАЯ-КОРСАКОВА
Светлана Викторовна
реставратор 175

РИТТ Августин Христиан
1765–1799

художник-миниатюрист
141–142

РИЧАРДСОН Самюэль (Richardson)
1689–1761

английский писатель 183 493

РИШЕЛЬЕ Арман Жан дю Плесси (Richelieu)
1585–1642

герцог; кардинал, французский
государственный деятель 179

РОБЕРСОН Кристина (Robertson)
1796–1854

английская художница,
работавшая в России
в 1839–1841 и 1849–1851
150–151

РОБЕСПЬЕР Максимилиан (Robespierre)
1758–1794

французский политический
деятель 79

РОДЧЕНКО Александр Михайлович
1891–1956

художник, фотограф,
дизайнер 339

РОЗЕН София Елена (Rosen;
урожд. Дерфельден)
1740-е – не ранее 1778

баронесса, жена подполков-
ника барона Ф. Г. Розена 267

РОЗЕН Фридрих Густав (Rosen)
1740–1817

барон; подполковник 513

РОКОВ Федор Степанович
1730-е–1808

художник, портретист
77 107 108

РОЛАН Жак Франсуа (Roland)
ок. 1757–1804

французский художник 176

РОЛЬСТОН Вильям (Шелден-Ральстон;
Ralston)
1828–1889

английский историк
литературы, критик,
переводчик 362

РОНДО Джейн (Rondeau;
в первом браке Вард)
1699–1783

жена английского послан-
ника при российском дворе,
писательница 14

РОМАНОВЫ
115

РОССИ София Леонтина
(София Андреевна;
урожд. Андерсон)
1800–1846

вторая жена архитектора
К. И. Росси 405

РОССИНИ Джоаккино (Rossini)
1792–1868

итальянский композитор 174

РОСТОПЧИНА Евдокия Петровна
(урожд. Сушкова)
1811–1858

графиня; писательница,
поэтесса 252 433

РУБИНШТЕЙН Ида Львовна
1883–1960

актриса, танцовщица
397 491

РУДОЛЬФ II
ок. 880/885–937

король Бургундии и Италии 279

РУСЛОВ Владимир Владимирович
?–1929

поэт, переводчик; коллек-
ционер 381

РУССО Жан Жак (Rousseau)
1712–1778

французский философ,
писатель 166

РУЧ
портной-франчик, рабо-
тавший в Петербурге
в 1820–1840-х 484

РЫЛОВ Аркадий Александрович
1870–1939

художник 378

РЯБУШКИН Андрей Петрович
1861–1904

художник 363

САБЛУКОВ Николай Александрович
1776–1848

генерал-майор 206

САВВАИТОВ Павел Иванович
1815–1895

историк, археограф
362 458 478

САВИНА Мария Гавриловна
1854–1915

актриса 485 495

САДОВСКАЯ Ольга Осиповна
1849–1919

актриса 271

САЛТЫКОВ Иван Петрович
1730–1805

граф; генерал-фельдмаршал
84 169

САЛТЫКОВА Дарья Петровна
(урожд. Чернышева)
1739–1802

графиня; статс-дама,
кавалерственная дама
Ордена Святой Екатерины,
жена генерал-фельдмаршала
И. П. Салтыкова 84

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН Михаил Евграфович
1826–1889

писатель 267 308 328 424–427
448 456 459 471 477 503

САМОВЕР Наталья Владимировна
историк 89 229

САПОЖНИКОВ Андрей Петрович
1795–1855

действительный статский
советник; художник-любитель
274–275

САПУНОВ Николай Николаевич
1880–1912

художник, сценарист 381

САРДУ Викторьен (Sardou)
1831–1908

французский писатель
и драматург 429

САРРА
мужской портной первой
половины XIX века 484

СВЕРБЕЕВ Дмитрий Николаевич
1799–1874

историк, дипломат, мемуа-
рист 286 317 319 350 375
391–392 409 452 483

СВИСТУНОВА Мария Алексеевна
(урожд. Ржевская)
1778–1866

213 215

СЕВИНЫЕ Мари де Рабютен-Шанталь (Sévigné)
1626–1695

маркиза; французская
писательница 437

СЕГАР Уильям (Segar)
ок. 1554–?633

английский художник 484

СЕГЮР Луи Филипп де (Séjour)
1753–1830

граф; французский историк
и дипломат, в 1784–1789
посол Франции при дворе
императрицы Екатерины II
337

СЕН-ЛОРАН Ив (Saint-Laurent)
1936–2008

французский модельер 470

СЕРЕБРЯНИКОВ Николай
в 1830-е владелец шелкотка-
цкой фабрики в Петербурге 376

СЕРИЗЬЯ Пьер (Sériziat)
1757–1847

французский судья; шурин
художника Ж. Л. Давида
41 142 218

СЕРОВ Валентин Александрович
1865–1911

художник 470

СЕЧЕНОВ Иван Михайлович
1829–1905

психолог 288

СИДО Ф. (Sideau)
французский о-сизуист,
работавший в России в 1782
и 1783 118–119

СИМПСОН Бесси Уоллис (Simpson)
1896–1986

герцогиня Виндзорская (с 1937),
жена бывшего короля Велико-
британии Эдуарда VIII 230

СКОБЕЕВ Д.
смоленский помещик 184

СКОБЕЕВА
дочь кронштадтского
матроса, воспитанница
и фаворитка статс-секре-
таря Д. П. Троцкого;
жена помещика Д. Скобева
183–184

СКОБЕЛЕВ Михаил Дмитриевич
1843–1882

военачальник 370 390

СКОТТ Вальтер (Scott)
1771–1832

шотландский писатель
и историк 236 239 303 349
489 519

СЛОНОВ Иван Андреевич
1851–1918

художник, антиквар, писатель
500

СМИРНОВ Николай Александрович
1809–1882

фрейлина, мемуаристка
94 190 300 308–309 311 315
343 372 383 428 433 470
485–486 490 503

СМИРНОВА-РОССЕТ
Александра Осиповна
1809–1882

художник-акварелист,
портретист 278 296 340

СОКОЛОВ Петр Федорович
1787–1848

музыковед, театальный
и музыкальный критик 93

СОЛЛЕРТИНСКИЙ Иван Иванович
1902–1944

музыковед, театальный
и музыкальный критик 93

СОЛЛОГУБ Владимир Александрович
1813–1882

граф; писатель, мемуарист
229 244 256 277 297 301
317–318 366 470 481 488–489
537

СОЛОВЬЕВ Сергей Михайлович
1885–1942

поэт, религиозный философ
444

СОЛОГУБ Федор Кузьмич
(собств. Тетерников)
1863–1927

писатель, поэт 493

СОМОВ Константин Андреевич
1869–1939

художник 176 381

СОРЕЛЬ Фесиль (Sorel)
1873–1966

французская актриса 476 492

СОСНИНА Наталья Николаевна
этнограф 347 352

СОХАНСКАЯ Надежда Степановна
1823 или 1825–1884

писательница 319

СПЕНСЕР Джордж Джон (Spenser)
1758–1834

виконт Альтронский, граф
166 445

СРЕЗНЕВСКИЙ Измаил
Иванович1812–1880
филолог, этнограф, палеограф
255 262 320 351 431 438**ДЕ СТАЛЬ** Анна-Луиза Жермен
(урожд. Неккер;
de Staël-Holstein)1766–1817
баронесса де Сталь-Галь-штейн; французская писатель-ница 188 190 211 470**СТАНИСЛАВСКИЙ** Константин
Сергеевич
(собств. Алексеев)1863–1938
режиссер, актер, театраль-ный деятель 43 335 393**СТАНЮКОВИЧ** Константин
Михайлович1843–1903
писатель 455 508**СТАРК** Вадим Петрович1945–2014
литературовед, искусствовед
45–46 223**СТЕФАН** Баторий
(Stefan Batory)1533–1586
король польский и великий
князь литовский (с 1576) 277**СТИЛЛИНГФЛИТ** Бенджамен
(Stillingfleet)1702–1771
английский ботаник, пере-водчик, издатель 501**СТОЛЫПИН** Алексей
Аркадьевич
(«Монго»)1816–1858
капитан Нижегородского
драгунского полка; родствен-ник и друг М.Ю. Лермонтова
325**СТРАЗ** Георг
(собств. Георг Штрасс;
Strass)1701–1773
эльзасский ювелир 446**СТРАХОВ** Николай Иванович

1768–? писатель 165 190 261 407

СТРОГАНОВ Александр
Сергеевич1733–1811
барон, с 1761 – граф; сенатор,
овер-камергер (1797), прези-дент Академии художеств
84 207**СТРОГАНОВА** Елена Васильевна
(урожд. Дмитриева-Мамонова)1716–1744
баронесса, вторая жена барона
А.Г. Строганова 15 17**СТРОГАНОВА** Мария Яковлевна
(урожд. Новосильцева)1677–1733
баронесса; статс-дама Екате-рины I и Анны Иоанновны;
вторая жена Т.Д. Строганова
481**СТРОВЕ** Павел Михайлович1796–1876
историк, археограф, библио-граф 319**СТУДЕНЕЦКАЯ** Евгения
Николаевна1908–1988
этнограф 394 498**СТУПИН** Александр Васильевич1776–1861
художник, педагог, создатель
в 1802 школы живописи
в Арзамасе 377**СТЮАРТ** Гилберт
(Stuart)1755–1828
американский художник 132**СУВОРОВ** Александр Васильевич1730–1800
граф Рымникский (1789),
князь Итальянский (1799);
полководец 120**СУРИКОВ** Василий Иванович1848–1916
художник 473**СУДАРИКОВ** Сергей Иванович

акварелист, портретист 423

СУХТЕЛЕН Петр Корнилович
(Ян Петер ван Сухтелен)1751–1836
военный и государственный
деятель 376**СЫЧЕВ** Вадим Львовичрод. в 1940
искусствовед, киистаист 250**СЫЧЕВ** Лев Павлович1911–1989
художник 250**ТАЛЕЙРАН-Перигор** Шарль
Морис де
(Talleyrand-Périgord)1754–1838
французский политик
и дипломат 171**ТАЛЬЕН** Тереза
(Tallien;урожд. Кабаррюс)
1773–1835
маркиза де Фонтене, княгиня
де Шиме; подруга Жозефины
Божарне 187–188 468**ТАЛЬМА** Франсуа Жозеф
(Talma)1763–1826
французский актер 91–93 141
172–173 177 179 222 303 455**ТАЛЬОНИ** Мария
(Taglioni)1804–1884
итальянская балерина 154 251**ТАНКОВ** Иван Михайлович1740–1799
художник 118–119**ТАРАБУКИН** Николай
Михайлович1889–1956
искусствовед, театровед,
теоретик искусства
57–59 454**ТАРХАНОВ** Иван Васильевич1780–1848
художник-портретист,
работал в Угличе 210 440 512**ТАЩЕВА** Аграфена Федотовна
(урожд. Каменская)1733–1811
сестра фельдмаршала
М.Ф. Каменского, жена
статского советника
Е.В. Татищева 454**ТЕМКИНА** Елизавета Григорьевна1775–1854
предполагаемая дочь импе-ратрицы Екатерины II и свет-лейшего князя Г.А. Потем-кина-Тавричского 190**ТЕРБОРХ** Герард
(ter Borch)1617–1681
голландский художник
126–127**ТЕРЕБЕНЕВ** Михаил Иванович1795–1864
художник 507**ТЕРЕЩЕНКО** Александр
Власьевич1806–1865
этнограф, археолог 50–51 103
362**ТЕРНО** Гийом Луи
(Terpau)1763–1833
барон; фабрикант кашемиро-вых тканей 459**ТИММ** Василий Федорович
(Георг Вильгельм;
Timm)1820–1895
график, живописец 262 302**ТИМОЛЕОН**411–337 до н.э.
древнегреческий полководец
и государственный деятель
92**ТИТ** Флавий ВЕСПАСИАН39–81
римский император с 79
92–94**ТИХОН**
(в миру Василий Иванович
Белавин)1865–1925
патриарх Московский
с 1917 348**ТИШИННИНА** Екатерина
Николаевна1754–1828
жена коллежского советника
А.О. Кожина 247**ТИШИННИНА** Ксения Ивановна
(урожд. Тарбеева)1736–1757
первая жена Н.И. Тишинина
38–39**ТОЛБИН** Василий Васильевич1821 или 1823–1869
писатель 500**ТОЛЛЬ** Феликс Густавович1815–1867
педагог, писатель; петраше-вец 374**ТОЛСТАЯ** Мария Константиновна
(урожд. Бенкендорф)1818–1844
графиня; жена П.М. Толстого
270**ТОЛСТОЙ** Алексей
Константинович1817–1875
граф; писатель, поэт, драма-тург 351 362–363 376 385
388 512**ТОЛСТОЙ** Алексей Николаевич1882–1945
граф; писатель 266 281 320
323 341 401 478 499 520–521**ТОЛСТОЙ** Иван Матвеевич1806–1867
граф (с 1866); государственный
деятель 158**ТОЛСТОЙ** Лев Николаевич1828–1910
писатель 149 178 251 261 269
271 274 276 279–280 332 342
356 358 384 391 408 411–412
418 442 464 474 485 498 505**ТОЛСТОЙ** Петр Петровичвторая половина 1680-х – 1727
граф, полковник Нежинского
казачьего полка 62–63**ТОЛСТОЙ** Федор Иванович
(«Американец»)1782–1846
граф 201**ТОЛСТОЙ** Федор Петрович1783–1873
граф; живописец, рисовальщик,
медальер и скульптор 218 270
274 334 497**ТРЕТЬЯКОВЫ**

кушцы, владельцы текстиль-ных фабрик 442

ТРОПИНИН Василий Андреевич1776–1857
русский живописец; портре-тист 9 12 157 242 244 202
324 373 436**ТРОЩИНСКИЙ** Дмитрий
Прокофьевич1749–1829
государственный деятель,
генерал-прокурор 184**ТРУБАЧЕВ** Олег Николаевич1930–2002
лингвист 367**ТРУБЕЦКАЯ** Мария Васильевна1819–1895
княжна; фрейлина; в первом
браке Столыпина, во втором –
жена С.М. Воронцова 229**ТРУБЕЦКАЯ** Татьяна Алексеевна
(урожд. Козловская)1814–1865
княгиня, жена генерала
П.А. Урусова 287**ТРУХАНОВА** Наталья
Владимировна1885–1956
балерина, жена А.А. Игнатова
160 476 490 492 494 506**ТУЛОВ** Федор Андреевич1792–1855
живописец, портретист
151–152**ТУРГЕНЕВ** Александр Иванович1784–1846
государственный деятель,
историк 89**ТУРГЕНЕВ** Иван Сергеевич1818–1883
писатель 77 249–250 254–255
264 268 313 315 317 322 355
361–362 364 366 372–374
379–380 382–383 390 413 416
420–421 452–453 463 465–466
496 512**ТУРЧАНИНОВА** Анна
Александровна1774–1848
поэтесса 340**ТЫНЯНОВ** Юрий Николаевич1894–1943
писатель, литературовед 310
375 408 395**ТЬЕПОЛО** Джованни Доменико
(Tiepolo)1727–1804
итальянский художник 131 133**ТЮТЧЕВА** Анна Федоровна1829–1889
фрейлина; дочь поэта
Ф.И. Тютчева, жена
И.С. Аксакова; мемуаристка
211–212 399 408 433 461**ТЮФЯКИН** Петр Иванович1769–1845
князь; главный директор
императорских театров
(1819–1821), с 1821 жил
в Париже 165 168–169**ТЮФЯКИНА** Екатерина
Осиповна
(урожд. Хорват)1777–1802
княгиня; фрейлина, жена
князя П.И. Тюфякина
165–166 168–169 177 185
189 193 468**УБИГАН** Арман Густав
(Houbigant)1790–1863
французский художник,
историк, парфюмер 49–51**УВАРОВ** Сергей Семенович1786–1855
граф (с 1846); государственный
деятель, министр народного
просвещения 152 143**УВАРОВА** Дарья Ивановна
(урожд. Головина)1814–1865
княгиня; жена генерала
П.А. Урусова 287**УРУСОВА** Александра
Сергеевна
(урожд. Уварова)1814–1865
княгиня; жена генерала
П.А. Урусова 287**УСПЕНСКИЙ** Глеб Иванович1843–1902
писатель 474 492 496**УСПЕНСКИЙ** Николай
Васильевич1837–1889
писатель 313**УТКИН** Николай Иванович1780–1863
гравер 24–242 244**УШАКОВ** Андрей Иванович1672–1747
детищ Петр I, в 1794 всту-пил в Преображенский полк,
с 1712 – капитан гвардии,
в 1718–1726 – министр
Тайной канцелярии; сена-тор (с 1730), граф (1744)
66–67**УШАКОВ** Дмитрий Николаевич1873–1942
лингвист, лексикограф 107**УШАКОВА** Екатерина
Николаевна1809–1872
жена князя Д.Н. Наумова 287**УЭСТ** Бенджамин
(West)1738–1820
англо-американский художник
130**ФАВАР** Шарль-Симон
(Favart)1710–1794
французский автор комиче-ских опер 418**ФАДЕЕВ** Александр
Александрович1901–1956
писатель 480**ФАЛЬКОНЕ** Этьен Морис
(Falconet)1716–1791
французский скульптор,
в 1766–1778 работавший
в России 85**ФАСМЕР** Макс Юлиус Фридрих
(Vasmer)1886–1962
немецкий лингвист, лексико-граф 266 269 282 290–291
295 309 316 321 323 326–328
332 335 338 352 355 361 367
376 394 398 429 437 446
448 466 471–472 478 482
491 493 508 510–511 518**ФЕДИН** Константин
Александрович1892–1977
писатель 248 332 394**ФЕДОР** I Иоаннович1557–1598
царь всех Русь и великий
князь Московский с 1584 446**ФЕДОР** III Алексеевич1661–1682
русский царь с 1676 319**ФЕДОТОВ** Павел Андреевич1815–1852
художник 252 338 407 445 486**ФЕРМОР** Вильгельм Георг
(Вильгельм Вилимович)1749 – не ранее 1823
граф (с 1758); служил
в лейб-гвардии Преобра-женском полку 112**ФЕРМОР** Сарра-Элеонора1740–1805/1824
дочь английского генерала
на русской службе В. Фермора,
в замужестве графиня Стен-бок 43–44**ФЕТ** Афанасий Афанасьевич1820–1892
поэт 272 297 384**ФИЛАРЕТ**
(в миру Василий Михайлович
Дроздов)1782–1867
благослов; архиепископ
Московский и Коломенский
(с 1821, с 1826 – митропо-лит) 348**ФИЛИПП** IV Габсбург1605–1665
король Испании с 1621 58–59**ФИЛИПП** I Орлеанский1640–1701
герцог, младший брат короля
Людвика XIV 63 70 388**ФИЛИПП** ЭГАЛИТЕ
(Philippe Egalité)1747–1793
герцог Орлеанский; француз-ский государственный
и военный деятель 177

ФИЛИППОВ Павел Степанович
1764–1834 «архитектурский помощник»
в Комиссии по строительству
Казанского собора в Петер-
бурге 414

ФЛАВИИ
династия 94

ФЛОРИО
мужской портной первой
половины XIX века 484

ФОНВИЗИН Денис Иванович
1745–1792 литератор 342

ДЕ ФОНТАНЖ Анжелика
(Fontanges)
1661–1681 герцогиня; фаворитка короля
Людовика XIV 64 396 481

ФОРТУНИ Мариано
(Fortuny)
1871–1949 испано-итальянский дизайнер
одежды 260 469 490

ФОТИЙ
XIV век–1431 митрополит Киевский и всея
Руси 424

ФРАНКАРТ Иоганн Балтазар
(Frankart)
1711/12–1743? немецкий художник,
в 1730–1740-х работавший
в России 15–17

ФРАНКЛИН Бенджамин
(Franklin)
1706–1790 американский полити-
ческий деятель, дипломат
75 86 126 133 135 493

ФРАНСУА ОРЛЕАНСКИЙ,
принц де Жуанвиль
(François d'Orléans, prince
de Joinville)
1818–1900 сын французского короля
Луи-Филиппа I 203

ФРАНЦИС I
1494–1547 король Франции с 1515 257

ФРЕНЧ Джон Дентон
Пинкстон
(French)
1852–1925 граф Ирландии
с 1922; британский воен-
но-морской 223

ФРИДРИХ I
1657–1713 курфюрст Бранденбурга,
с 1701 – первый король
Пруссии 70

ФРИЧЕ Владимир Максимович
1870–1929 литературовед, искусствовед
59–60

ФУКС Эдуард
(Fuchs)
1870–1940 немецкий ученый, писатель,
государственный деятель
59–60 70 125 303 329 358
380 467–469 493 515

ХЕТЕРИНГТОН Джон
(Hetherington)
лондонский галантерейщик
конца XVIII века 129

ХОВАНСКАЯ Екатерина
Николаевна
1762–1813 княжна; жена статс-сек-
ретаря Ю.А. Неледин-
ского-Мелецкого 418

ХОМЯКОВ Алексей Степанович
1804–1860 философ, поэт, публицист
262–263 409 459

ХОПКИНС Сьюзи
историк моды 130

ХРИСТИНЕК Карл Людвиг
(Christineck)
1732–1792 живописец, портретист
70 72 119 462–463

ХРУЩОВА Екатерина Николаевна
1876–1811 в замужестве фон Ломан 418

ХУДЯКОВ Иван Алексеевич
1842–1876 этнограф, фольклорист 33

ЦВЕЙГ Стефан
(Zweig)
1881–1942 австрийский писатель 176

ЦЕДЛИЦ Йозеф Кристиан фон
(Zedlitz)
1790–1862 австрийский драматург
и поэт 146

ЦИММЕРМАН
шляпный мастер в Петер-
бурге 149

ЧААДАЕВ Петр Яковлевич
1794–1856 философ, публицист 377 459

ЧЕБОТАРЕВ Павел Иванович
1818–1888 художник 148 151

ЧЕЛИЩЕВ Николай
Александрович
1783–1859/1860 сенатор, член Государствен-
ного Совета; брат декабриста
А.А. Челищева 340

ЧЕРЕЙСКИЙ Лазарь Абрамович
1910–1989 литературовед, пушкинист 240

ЧЕРЕПНИН Николай Петрович
1877–? историк 474

ЧЕРНЕЦОВ Григорий
Григорьевич
1802–1865 художник 155 157

ЧЕРНЫШЕВ Василий Ильич
1806–1949 языковед 382

ЧЕРНЫШЕВ Григорий Петрович
1672–1745 военачальник, государственный
деятель 67

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Николай
Гаврилович
1828–1889 философ, писатель, литера-
турный критик 253

ЧЕРТКОВ Александр Дмитриевич
1789–1858 историк 46 147 149

ЧЕСТЕРФИЛД Филип Дормер
Стенхоп (Chesterfield)
1694–1773 английский государственный
деятель, дипломат, писатель
390

ЧЕХОВ Антон Павлович
1860–1904 писатель 268 283 299 301
306 323 338 353–357 366
393 406 427 434 438 447
455–456 462–463 469 500
509–510

ЧИЧЕРИН Денис Иванович
ок. 1720–1785 генерал-поручик 121

ШАЛАМОВ Варлам Тихонович
1907–1982 писатель, поэт 383

ШАЛИКОВ Пер Иванович
?-1852 князь; писатель, журналист,
издатель 520

ШАЛЯПИН Федор Иванович
1873–1938 певец 289

ШАНСКАЯ Тамара Васильевна
1921–1988 лингвист 367 412 466 491

ШАНСКИЙ Николай
Максимович
1922–2005 лингвист 367 412 466 491

ШАРЛОТТА Кристина София
**БРАУНШВЕЙГ-ВОЛЬФЕНБЮТ-
ТЕЛЬСКАЯ**
(Braunschweig-Wolfenbüttel)
1694–1715 жена царевича Алексея
Петровича, мать импера-
тора Петра II 319

ШАРНОВА Елена Борисовна
искусствовед 76 133 144 203

ШЕВЧЕНКО Тарас Григорьевич
1814–1861 украинский поэт и художник
327

ШЕВЫРЕВ Степан Петрович
1806–1864 литературный критик,
историк литературы 459

ШЕЛГУНОВ Николай
Васильевич
1824–1891 публицист, литературный
критик 333

ШЕНАР Симон
(Chenard)
1758–1832 французский певец и актер
186

ШЕНЬЕ Андре Мари де
1762–1794 французский поэт и полити-
ческий деятель 92

ШЕПЕЛЕВ Леонид Ефимович
историк, архивист 116
207–208 254 365 441 486

ШЕРЕМЕТЕВ Дмитрий
Николаевич
1803–1871 граф, камергер, гофмейстер;
благотворитель 220–221

ШЕРЕМЕТЕВ Николай Петрович
1751–1809 граф; обер-камергер; меценат,
благотворитель 123–124 218

ШЕРЕМЕТЕВА Варвара
Алексеевна
(урожд. Черкасская)
1711–1767 графиня; жена графа
П.Б. Шереметева 398 515

ШИДЛОВСКАЯ Варвара
Алексеевна
(урожд. Мартынова)
1773–1799 190

ШИЛОВ Денис Николаевич
историк 87

ШИШКОВ Александр Семенович
1754–1841 военный и государственный
деятель, адмирал; писатель,
мемуарист 301 322 395 476

ШЛИМАН Генрих
(Schliemann)
1822–1890 немецкий предприниматель;
археолог 490

ШМЕЛЕВ Иван Сергеевич
1873–1950 писатель 273 293 314 335
359 373 387 399 401 434
440 444 520

ШОЛОХОВ Михаил
Александрович
1905–1984 писатель 512

ШРЕЙНЦЕР Карл Август
Матвеевич
(Schreinzer)
1819–1887 акварелист, портретист
368

ШТЕЙБЕН Карл Карлович
1788–1856 живописец 18–20

ШТЕЙНГЕЛЬ Екатерина
Павловна
1850 – после 1929 в браке баронесса Штейнфельд;
дочь М.Ф. Каменской, внучка
Ф.П. Толстого 334

СТРАУС Рихард
(Strauss)
1864–1949 немецкий композитор 260

ШУВАЛОВА Елизавета
Павловна
1892–1975 графиня, фрейлина импера-
трицы Елизаветы Алексе-
евны 83

ШУКШИН Василий Макарович
1929–1974 писатель 512

ШУЛЬМАН Михаил Юрьевич
род. в 1966 писатель, литературовед 28

ШУМИГОРСКИЙ Евгений
Севастьянович
1857–1920 историк 202

ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК Татьяна
Львовна
1874–1952 писательница, драматург,
переводчица 490

ЩЕРБАТОВ Михаил
Михайлович
1733–1790 князь; историк, публицист,
философ 165 482

ЭДУАРД VI
1537–1553 король Англии и Ирландии
с 1547 276

ЭДУАРД VIII
1894–1972 король Великобритании
(1936) 230

ВАН ЭЙК Ян
(Eyck)
ок. 1385 или 1390–1441 нидерландский живописец 126

ЭКСТЕР Александра
Александровна
1882–1949 художница 390

ЭЛЬСЛЕР Фанни
(Elßler)
1810–1884 австрийская балерина 252

ЭНГЕЛЬГАРДТ Василий
Андреевич
1815–1863 409

ЭНГЕЛЬМАН Годфруа
(Engelmann)
1788–1839 французский художник, лито-
граф, изобретатель хромо-
литграфии 138

ЭНГЕЛЬС Фридрих
(Engels)
1820–1895 немецкий философ, историк 138

ЭНГР Жан Огюст Доминик
(Ingres)
1780–1867 французский художник 80

ЭППЕЛЬ Асар Исаевич
1935–2012 писатель, поэт 480

ЭРИКСЕН Елизавета Петровна
(Eriksen; Erichsen)
1722–1782 датский живописец,
автор воспоминаний «Записки
бабушки» 11 36 41–43 201
215 275 371 380 385 428 454

ЭРТЕЛЬ Александр Иванович
1855–1908 писатель 311–312 314–315
328 361 443

ЮДИФЬ БАВАРСКАЯ
ок. 805–843 вторая жена Людовика I
Благочестивого 57

ЮЛИАНИЯ (Ульяна)
?-1504 с 1476 – жена удельного князя
Бориса Васильевича Волоцкого
263 438

ЮРЬЕВ Юрий Михайлович
1872–1948 актер 271 284 452

ЮРЬЕВИЧ Семен Алексеевич
1798–1865 генерал от инфантерии,
генерал-адъютант, препода-
ватель и помощник воспита-
теля будущего императора
Александра II 158

ЮРЬЕВСКАЯ
светлейшая княгиня – см.
ДОЛГОРУКАЯ Екатерина
Михайловна

ЮСУПОВ Николай Борисович
1750–1831 князь; государственный
деятель, дипломат; коллек-
ционер, меценат 214

ЮСУПОВ Феликс Феликсович,
граф Сумароков-Эльстон
1887–1967 князь; общественный и полити-
ческий деятель, мемуарист 435

ЮСУПОВА Ирина Александровна
(урожд. княгиня Романова)
1895–1970 княгиня, графиня Сумаро-
кова-Эльстон; жена
Ф.Ф. Юсупова 435

ЮСУПОВА Татьяна Васильевна
(урожд. Энгельгардт)
1769–1841 княгиня; племянница князя
Г.А. Потемкина, фрейлина
Екатерины II, жена князя
Н.Б. Юсупова 170 191 193

ЯВОРСКАЯ Лидия Борисовна
(урожд. фон Гюббенет,
в замужестве княгиня Баря-
тинская)
1871–1921 актриса 429

ЯКОВЛЕВ Гавриил Иванович
1819–1862 живописец, акварелист 346

ЯКОВЛЕВ Иван Ефремович
1787–1843 художник 101 103 251

ЯКОВЛЕВ Савва Яковлевич
(Собакин)
1713–1784 купец, промышленник 330 341

ЯНОВСКИЙ Николай
Максимович
ок. 1764 или 1767–1826 писатель 478 508

ЯНЬКОВ Александр Данилович
ок. 1721–1766 полковник 34 36

ЯНЬКОВА Елизавета Петровна
(урожд. Римская-Корсакова)
1768–1861 московская мемуаристка,
автор воспоминаний «Записки
бабушки» 11 36 41–43 201
215 275 371 380 385 428 454

ЯРОШЕНКО Николай
Александрович
1846–1898 художник 237 406 487

ЯЦЕНКО Сергей Александрович
род. в 1957 историк, культуролог 9

AMMAN Jost
350 388

BOUCHER François
72 289 339 388 418 426 520

DAUZAT Albert
300–301 322–323 327 390

HOPKINS Susie
130

LEVAVASSEUR Alphonse
72

MATZENAUER Antonín
508

SWOBODA Ralf
143

TALLEYRAND-PÉRIGORD
Charles Maurice de
171

WARESQUEL Emmanuel de
171

YARWOOD Doreen
299

Портрет неизвестной в синем платье

Раиса
Мардуховна
Кирсанова

Редактор
Н. А. Борисовская

Корректор
Г. А. Мещерякова

Дизайн-проект:
И. В. Келейников

Верстка:
Л. Ф. Комаровская,
В. Г. Курочкин,
С. В. Силиванов

Технический редактор:
В. Г. Курочкин

Обработка
изображений
и допечатная подготовка:
П. М. Ермаков

Фотографы
Государственного
Эрмитажа:
Ю. А. Молодковен,
В. С. Теребенев,
Л. Г. Хейфец

Издательство «Культурный полк»
119071, Москва, ул. Огарева, д. 10, оф. 420
Тел./факс: (495) 256 04 50
info@kpole.ru
123022, Москва, ул. Крайняя, д. 28, стр. 2, оф. 307
Тел.: (499) 253 90 01
books@kpole.ru
www.kpole.ru

Подписано в печать 11.09.2017
Формат 170 × 240 мм
Усл. печ. л. 43,86
Тираж 1000 экз.



