Р.М. Кирсанова

**Сценический костюм**

**и театральная публика**

**в России XIX века**

КАЛИНИНГРАД

«Янтарный сказ»

Москва

Издательство «Артист. Режиссер. Театр»

1997

##### Содержание

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| От автора | 4 |  |  |
| Цвета «Бедро испуганной нимфы»  Гороховый  Желтый  Зеленый  Коричневый  Красный  Матовый | 6  7  8  10  10  12  13  15 | «Наваринский»  «Пюсовый»  Розовый  Серый  Синий  «Танго»  Черный | 16  20  21  21  23  24  24 |
| Ткани Атлас  Бареж  Бархат  Газ  Гро...  Китайка  Кружево | 27  29  30  31  33  35  36  37 | Люстрин  Меринос  Парча  Ситец  Сукно  Штоф | 39  40  41  44  44  49 |
| Ситуации Визит  Гостиная  Маскарад | 50  51  52  55 | Свадьба  Траур  Утренний прием (неглиже) | 57  59  63 |
| Аксессуары Букет  Веер  Галстук  Головной убор  Жилет  Мушка  Обувь | 68  68  71  72  76  83  85  87 | Перчатки  Перья  Ридикюль  Украшения  Шаль  Шарф | 88  91  91  93  97  99 |
| Социальные типы Великосветская дама  Горничная  Кисейная барышня  Купец | 101  102  106  107  111 | Курсистка  Лакей  Сваха  Студент | 114  115  117  118 |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Формы**  Альмавива  Армяк  Брюки  Бурнус  Венгерка  Епанча  Исторический костюм  Каррик  Кафтан  Кринолин  Мантилья | 120  121  122  124  127  128  130  131  134  135  139  141 | Пальто  Пиджак  Сарафан  Сюртук  Тальма  Туника  Турнюр  Тюрлюрлю  Фрак  Шлейф | 143  145  146  149  151  154  157  159  164  167 |

#### От автора

*Современному зрителю трудно представить, что в середине прошлого века театральный критик, рецензируя увиденный спектакль, мог обрушиться на исполнительницу только за то, что ее сценический костюм не соответствовал социальному статусу актера в тогдашнем русском обществе. Аристократическая часть публики была особенно требовательна к манерам и сценическому костюму тех актеров, которым приходилось играть представителей высших слоев. Вот почему эта книга названа «Сценический костюм и театральная публика в России XIX века». Это было время, когда актеры сами, без помощи художника, на собственные средства заказывали костюмы для пьес современного репертуара. Теперь ситуация изменилась. На помощь актеру приходит художник, профессионально осведомленный об эволюции форм костюма, истории материальной культуры и т. д.*

*Но за пределами традиционной истории костюма остаются очень важные сведения: знаковые значения фрака или поддевки, коленкора или гродафрика, цилиндра или крестьянской шапки. Одним словом, все то, что подчинялось неписаным сословным правилам, представлениям и обычаям и ушло вместе с бытовой культурой прошлого века.*

*Конечно, актеру, режиссеру или художнику при интерпретации классической литературы вовсе не следует скрупулезно воспроизводить мельчайшие подробности старого быта. Все знаки старой культуры были своеобразным средством общения людей именно потому, что воспринимались всеми одинаково, не нуждались в дополнительном толковании. Сорт ткани или правила сочетания различных деталей в разных ситуациях, покрой костюма или форма головного убора были чрезвычайно важны для культуры прошлого. Но прочесть их в соответствии с контекстом ушедшей культуры не только непросто, но иногда и не нужно. Законы сцены таковы, что многие подробности так и не будут восприняты зрителем. Однако важно и нужно передать эмоциональное состояние героя, мотивировать пластику и жесты персонажей, верно окрасить речь действующих лиц.*

*Эта книга предназначена для тех, кто хотел бы узнать, почему Юлия Павловна Тугина из пьесы А. П. Островского «Последняя жертва» не может венчаться в вуали с флёрдоранжем; почему В. Ф. Комиссаржевская решилась пренебречь авторской ремаркой в пьесе А. П. Чехова «Чайка»; как следовало быть одетым, впервые посещая дом высокопоставленного лица, и как пользоваться визитной карточкой; чем одежда великосветской дамы отличалась от костюма очень богатой горожанки и проч.*

*Классическая русская литература и драматургия составляют значительную часть репертуара современного театра. Максимальное приближение к авторскому замыслу возможно лишь при четком представлении об особенностях бытования костюмов, тканей, аксессуаров, цветовой символики, правил поведения в различных ситуациях представителей различных социальных групп. Именно эти темы составляют содержание шести разделов предлагаемой вниманию заинтересованного читателя работы.*

*Текст проиллюстрирован произведениями русских художников и рисунками модной одежды, воспроизводившимися в русской периодической печати. Книга снабжена предметным указателем, помогающим находить толкование терминов, встречающихся в тексте. Отсылки на цитируемые источники приводятся в конце книги; при цитировании соблюдается пунктуация и орфография оригинала.*

*Автор искренне благодарит за помощь в работе издательство «APT», для которого эта книга была подготовлена в июне 1990 года.*

*Особую признательность автор выражает директору издательско-полиграфического предприятия «Янтарный сказ» А. Ф. Махлову, взявшему на себя труд обратить усилия автора и редакции в книгу, которую читатель держит в руках.*

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Цвета**

*«Наряд для спектакля и бала... рукав буф из белого крепа,*

*коротенький, приподнятый бантом Watteau.*

*Бант Watteau состоит из двух петель довольно длинных*

*и сцепленных в роде копья».*

«Мода», 1856, № 7

*Названия различных оттенков цвета, существовавшие в XIX веке,* — *это своеобразная история минувшего столетия. В ней отразились значительные события и забавные происшествия, литературные новинки и увлечение театром. Отчасти это можно сказать и о костюме, но природа цвета, восприятие его как некоего символа, восходящего к истокам цивилизации, более эмоциональна, воздействует сильнее, нежели форма, поэтому рассказ о цветовой гамме прошлого столетия заслуживает особого внимания. Нельзя не упомянуть и о том, что традиции, имеющие отношение к символике цвета, необычайно устойчивы, труднее разрушаются — ведь с цветом связывают благопожелания или дурные предзнаменования.*

*Если филологическое исследование прослеживает пути заимствования названий, характер изменений, которым подвергалось иноязычное слово, приживаясь на русской почве, то для нас важна эмоциональная окраска названия, тот круг образов и ассоциаций, которые возникали у русской публики при появлении модных цветов.*

*Для начала обратим внимание на характеристики цвета, которые существовали в России. Современному читателю покажется странным и, возможно, смешным, что кто-то был в театре в «хромом» платье. Но «хромой» по отношению к цвету всего-навсего значит, как сообщал «Московский телеграф», «двух цветов»[[1]](#footnote-2). Выражение «под тень» означало вышивку или орнамент на одежде «в тон» или близкие по цвету. Ткани, которые можно было использовать с двух сторон, прежде всего пальто, манто, плащи или шали из них, называли «хамелеоном» или говорили о «хамелеоновом» цвете. Такое название вряд ли нуждается в пояснениях — ящерица-хамелеон меняет свой цвет в зависимости от среды обитания.*

*Примечательно, что появившиеся во второй половине века сборники советов о правильном выборе туалета избегали давать рекомендации относительно конкретных оттенков цвета — речь всегда шла только о гамме, которая, по мнению авторов, подходит тому или иному типу. Объяснение такой осторожности можно найти в одной из книг: «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»[[2]](#footnote-3)*. *Периодическая же печать откликалась на все нововведения. «Рыжеватый оттенок сырцового цвета называется камелопардовым. Камелопард, или камелеопард (girafe), присланный пашою Египетским в подарок королю Французскому, составляет теперь предмет дневных разговоров в Париже»,* — *сообщал «Московский телеграф»[[3]](#footnote-4). Несколько месяцев спустя этот цвет в том же журнале назывался «брюхо жирафа»[[4]](#footnote-5).*

*Так как с цветом связывали выражение внутренних ощущений и настроений, то выработалась система символов, которой придерживались как при выборе ткани, так и при выборе цветущих растений. Одни цвета находили подходящими для людей зрелых, другие* — *для юных, еще не вступивших в свет. В одной из книг конца XIX века приводится перечень значений цветов: «Розовый цвет — любовь; ярко-красный — огонь и страсть; зеленый* — *надежда; голубой* — *вера; синий — верность; темно-серый* — *отчаяние»[[5]](#footnote-6).*

*Из этого следовало, что красные цветы нельзя дарить барышне, а розовое платье юной особы может означать выражение согласия на предложение о браке и т. д. Некоторые цвета связывались с возрастом. В большей степени это относилось к воспитанницам некоторых закрытых учебных заведений. Обратимся к роману А. По­горельского «Монастырка»: «Ах Маша! пиши ко мне; не забывай, что мы обещались вечно любить друг друга, когда еще были в кофейных! Сколько раз мы потом возобновляли это обещание и в голубых, и в белых!» Форменная одежда учениц Смольного института различалась по цвету в зависимости от класса, в котором училась воспитанница. Самые младшие носили платья кофейного цвета, подростки* — *голубого, а выпускницы — зеленого. На балах старшие девушки появлялись в белых платьях, вот почему героиня романа пишет: «кофейные, голубые и белые».*

В каждой группе цветов — красных, серых, желтых или зеленых — есть десятки, а иногда и сотни оттенков. Их названия вряд ли можно собрать воедино даже в специальном издании. Казалось бы, вполне определенный черный цвет и тот имел особые оттенки.

*Мы знаем, что предпочтение той или иной цветовой гамме отдается под влиянием моды. XIX век тоже имел свои предпочтения — от белого в начале столетия до самых невероятных сочетаний на его исходе. При этом нужно обратить внимание, что модные цвета в мужской и женской одежде не совпадали, исключение составляли лишь дополнения (цвет галстука или шарфа). В XVIII веке цветовое восприятие было иным и одежда мужчин и женщин не только совпадала по цветовой гамме, но часто шилась из одной и той же ткани. Можно сказать, что XIX век нашел нужным подчеркнуть различия между мужской и женской одеждой и выразить их в более изощренной форме, чем это делали в предыдущих столетиях.*

**«Бедро испуганной нимфы»**

Этот необычный цвет восходит к XVIII столетию, когда бытовали названия вроде «нимфы во время зари» — этим цветом был окрашен Останкинский дворец графа Шереметева. В ХIХ веке много иронизировали по поводу названий оттенков цвета в предыдущем столетии. В 1844 году в печати появилась статья о названиях цветов, в которой упоминались такие, как «цвет новоприбывших особ» или «цвет потупленных глаз»[[6]](#footnote-7).

Античные мотивы в искусстве XVIII века — а тема нимфы относится именно к ним— не были случайностью. В России того времени сюжеты греческой и римской мифологии использовались при устройстве маскарадов и других театрализованных представлений. Известно, что на одном из маскарадов императрица Екатерина II была в греческом костюме, и по этому поводу ей была преподнесена ода[[7]](#footnote-8). В бытовой культуре XVIII столетия увлечение античностью носило своеобразный характер. Никакого сходства с античными статуями, которых уже было довольно много в дворцах и парках, тогда не добивались, не отказывались от пудреных париков и платьев на китовом усе. Уподобление античным героям выражалось лишь в отдельных деталях — перья прикалывались на прическу согласно живописным композициям на античные темы, созданные художниками более позднего времени. На плечи накидывали коротенький плащ, который не скрывал роскошного шитья на парадных платьях и символизировал римскую тогу, и т.д. Другое дело названия цветов, тканей и фасонов причесок и платьев — в этих случаях угадать источник вдохновения совсем не трудно.

Цвет «бедра испуганной нимфы» мы находим и в ХIХ веке. Цвет cuisse de nymphe émue встречается в одном издании 1829 года, и там же приводится его толкование: «неоспоримо розовый, называемый ляшкою тронутой нимфы»[[8]](#footnote-9).

Упоминание этого цвета встречается в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» при описании гостей в салоне Анны Павловны Шерер: «Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета cuisse de nymphe effrayée, как он сам говорил, в чулках и башмаках». По-французски название этого цвета означает «бедро испуганной нимфы». Слово cuisse переводится и как «ляжка», и как «бедро». Разговорное и даже грубое в современном языке слово «ляжка» было весьма употребительным в XVIII — ХIХ веках.

Еще в павловскую эпоху отвороты и подкладка военных мундиров были самых неожиданных расцветок[[9]](#footnote-10). Качество же ткани офицерского и солдатского обмундирования было различным, поэтому оттенки одного и того же красителя в готовой материи не совпадали. Неудивительно, что экстравагантный цвет подкладки мундира у офицеров носил название «ляшка испуганной нимфы», а у солдат — «ляшка испуганной Машки». В бытность свою военным Л.Н. Толстой мог знать о некогда существовавшем цвете, тем более что последнее упоминание о нем встречается в модном руководстве 1829 года. Князь Ипполит из романа «Война и мир» облачен в темно-зеленый фрак и розовые панталоны (роман начинается описанием событий 1805 года).

Вероятнее всего, многие оттенки цвета, содержащие в названии упоминание о нимфе, приближались к розовому. Упомянутый уже цвет «нимфы во время зари» Шереметевского дворца был установлен во время реставрационных работ С.С. Алексеевым и представлял собой золотисто-розовый, достигавшийся смешением кирпича с белой известкой[[10]](#footnote-11).

Сохранилось любопытное описание сада купца Ганина, в котором были размещены копии античных статуй, выкрашенные в розовый цвет.

В.П. Бурнашев, публиковавшийся под псевдонимом Касьян Касьянов, оставил любопытное описание ганинского сада и собрал воедино различные забавные истории, связанные с ним. Одна из них произошла с императором Александром Павловичем в 1823 году. Проезжая вдоль Невы мимо знаменитого сада, император увидел на берегу вереницу голых людей, счел это крайне неприличным и послал к Ганину с требованием запретить подобные прогулки. Оказалось, что за прогуливавшихся мужчин и женщин император и его свита приняли алебастровые копии античных статуй, выкрашенные владельцем сада в светло-розовый цвет. Обер-полицмейстер Петербурга потребовал от незадачливого оригинала восстановить естественный цвет греческих и римских богов с помощью густой побелки[[11]](#footnote-12).

Гороховый

Этот цвет заслуживает особого рассмотрения, так как в русском быту прошлого века он имел нарицательный смысл. Поначалу ничто не предвещало ему необычной судьбы, и при желании во многих произведениях русской литературы первой половины XIX столетия можно найти упоминание о гороховом — серо- или грязно-желтом цвете[[12]](#footnote-13).

Однако после публикации повести Пушкина «История села Горюхина» фразеологизм «гороховое пальто», или «гороховая шинель», приобрел иносказательный смысл — знак причастности к сыскному отделению. «"Знаешь ли, кто это был? — сказал один другому: — Это Б., сочинитель".— "Сочинитель!" — воскликнул я невольно,— и, оставя журнал недочитанным и чашку недопитою, побежал расплачиваться и, не дождавшись сдачи, выбежал на улицу. Смотря во все стороны, увидел я издали гороховую шинель и пустился за нею по Невскому проспекту — только что не бегом»[[13]](#footnote-14).

Дело в том, что читатели узнали в господине Б. Фаддея Булгарина, пользовавшегося дурной репутацией в либерально настроенных салонах и кружках. Такое толкование подтверждается дальнейшим использованием образного словосочетания в произведениях русских писателей. М. Е. Салтыков-Щедрин прибег к этому выражению в повести «Современная идиллия»: «Был уже одиннадцатый час утра, когда мы вышли для осмотра Корчевы. И с первого шага нас ожидал сюрприз: кроме нас и еще путешественник в Корчеве сыскался. Щеголь в гороховом пальто, в цилиндре — ходит по площади и тросточкой помахивает».

Скрытый смысл выражения содержится в авторском примечании: «Гороховое паль­то — род мундира, который, по слухам, одно время был присвоен собирателям статистики». Столь неожиданный для современного читателя намек — «собирателям статистики» — объясняется просто. С 1822 года в Петербурге издавался «Северный архив. Журнал древностей и новостей по части истории, статистики, путешествий, правоведения и нравов».

Издателями этого журнала были уже упоминавшийся Ф. Булгарин и Н. Греч, пользовавшийся такой же сомнительной репутацией. В следующей главе своей повести Салтыков-Щедрин еще откровеннее говорит о роде занятий господ в гороховых пальто: «Опять почувствовали мы знакомое дуновение, и опять мимо нас промелькнула гороховая масса, увенчанная цилиндром; промелькнула и растаяла.

* Спектр! — воскликнул Глумов. — Но спектр спасительный, господа! Он посылается нам для того, чтобы мы знали, что можно и что нельзя».

Тема «горохового пальто» как своеобразной униформы для людей вполне определенной профессии получила развитие и в советской литературе. В этой связи интересно описание «спектра» другой эпохи в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Когда, неся под мышкой щетку и рапиру, спутники проходили подворотню, Маргарита заметила томящегося в ней человека в кепке и высоких сапогах... Второго, до удивительности похожего на первого, человека встретили у шестого подъезда... Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа. Он курил крепкие папиросы».

Булгаковский роман перекликается и с другими произведениями Салтыкова-Щедрина. Председатель Зрелищной комиссии после представления в варьете описан так, что невольно напоминает градоначальника под номером восемь — Брудастого — из «Истории одного города». У Салтыкова-Щедрина читаем: «...градоначальниково тело, облеченное в вицмундир, сидело за письменным столом, а перед ним, на кипе недоимочных реестров, лежала, в виде щегольского пресс-папье, совершенно пустая градоначальникова голова» («Органчик»).

Булгаков пишет так: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстуке, из кармашка торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы».

Кепка, высокие сапоги и крепкие папиросы — трансформировавшиеся во времени гороховое пальто и цилиндр, а костюм с галстуком, обозначающие должность, сменили вицмундир бюрократа предшествующего столетия.

Желтый

Относительно желтого цвета существовало устойчивое предубеждение. Желтый — цвет измены. Тем не менее встречается бессчетное число оттенков, рекомендуемых журналами, которые можно отнести к желтой гамме.

Вспомним разговор Анны Андреевны и Марьи Антоновны из «Ревизора»:

«Анна Андреевна. ...потому что я хочу надеть палевое; я очень люблю палевое.

Марья Антоновна. Ах, маменька, вам нейдет палевое!

Анна Андреевна. Мне палевое нейдет?

Марья Антоновна. Нейдет, я что угодно даю, нейдет: для этого нужно, чтоб глаза были совсем темные».

Палевый (франц. pâle) — бледный, и обычно имеют в виду бледно-желтый, соломенный цвет, потому что источником названия может быть и paille — солома. Каким бы еще оттенком желтого могла воспользоваться Анна Андреевна? В годы ее молодости был популярен цвет «райской птички»: «Один из желтых цветов ныне называют райской птичкой, потому что он похож на цвет крылышек и хвоста райских птичек» («Московский телеграф» дважды упомянул об этом цвете[[14]](#footnote-15)).

В самом начале XIX века еще носили ткани жонкилевого, или жонсилевого, цвета. Это цвет нарцисса — светло-желтый: «Шляпки... с атласом жонкилевым»[[15]](#footnote-16). Приближались к желтой гамме и так называемые «волосяные», или «блондиновые», цвета. Об этих названиях сообщал «Московский телеграф»[[16]](#footnote-17). А сорок лет спустя в журнале «Модный магазин» эта гамма называлась «белокурые цвета»[[17]](#footnote-18).

К оттенкам желтого относился и «вощаной» цвет — иначе, цвет воска. Воск бывает различных оттенков — от желто-серого, медового до янтарно-желтого. Не стоит удивляться, что желтовато-коричневые цвета получили весьма прихотливые названия. «Цвет лани — вот модный цвет для гроденапля, попелина, гладкого и узорчатого»,— писали в 1827 году[[18]](#footnote-19).

Уже упоминавшийся «жирафовый», или «камелопардовый», цвет входит в ту же желто-коричневую гамму. И наверное, самое причудливое название получил желто-рыжий цвет «последний вздох Жако»[[19]](#footnote-20). Возможно, что поводом для появления такого названия послужил попугай жако. Это серо-дымчатая птица с черным клювом и красным хвостом. Но глаза жако — желтые, желтеют в последние минуты жизни, так что основания считать «последний вздох Жако» желто-коричневым или рыжим у создателей такого названия были.

Палевый цвет тоже обладал множеством оттенков. Например, встречается такое описание: «Летом он носил искрасна палевые нанковые брюки, при полосатых чулках и башмаках с огромными пряжками»[[20]](#footnote-21). Тридцатые годы прошлого века — время преобладания мягких, светлых оттенков. Названия многих из них были заимствованы, и очень часто в разделах моды литературных журналов или в специальных женских изданиях выражалось сожаление по поводу непереводимости каких-то названий. Гоголь замечает: «...муслины, атласы, кисеи были таких бледных модных цветов, каким даже и названия нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса)» («Мертвые души», т. 1).

Зеленый

Поводом для разговора о различных оттенках зеленого цвета, распространенных в XIX веке, служит то обстоятельство, что форменная одежда русских чиновников тоже могла быть зеленой. В быту четко различались установленные предписаниями оттенки для мундирного костюма и цвета, вызванные к жизни модой. На сцене появляется возможность уподобить модную одежду мундиру или, напротив, придать мундиру вид модного фрака или сюртука.

Какими же они были, эти оттенки зеленого цвета, обожаемые модницами ХIX века?

«Змеиная кожа» — «Один из модных оттенков зеленого цвета называется цвет *змеиной кожи*:это почти тот же, который прежде назывался цветом *Нильской воды»[[21]](#footnote-22)*.

Иногда какое-нибудь название означало целую группу оттенков зеленого: «Зеленый цвет оттенков, начиная с самой темной до самой светлой, называется зеленый цвет Карла Десятого»[[22]](#footnote-23).

Любопытна опечатка, которую допустила редакция «Московского телеграфа», рекламируя «зеленый английский» цвет. Сначала было помещено такое сообщение: *«Зелено-серым* цветом в некоторых магазинах называют тот же оттенок, который в других называют *зеленым Английским»[[23]](#footnote-24)*. Но уже в следующем, девятнадцатом номере того же года появилось примечание: «На стр. 119 № 18 Телеграфа, в строке 29-й, вместо *зелено-серым* цветом должно быть: цветом *яри-медянки».*

Вслед за «английским зеленым» появились известия о «саксонской зелени»: «В числе модных зеленых оттенков для материй был уже цвет, называемый *Английская зелень* (vert-anglaise). Теперь явился в Париже еще зеленый оттенок, называемый Саксонская зелень (vert de Saxe): он в большой моде»[[24]](#footnote-25).

Существовал и «русский зеленый». Упоминание о нем можно найти в том же «Московском телеграфе», и при этом на картинке-приложении изображен мужчина в темно-зеленом одеянии, про которое сказано, что сукно «русско-зеленого» цвета. Вероятно, модный темный оттенок зелени в первой четверти века вызван к жизни тем, что военная форма XVIII столетия в России у некоторых родов войск была светло-зеленых оттенков. Костюм штатских приближался по цвету, но не совпадал с мундирным оттенком.

Иногда название цвета нуждалось в очень подробном толковании. Нередко можно было встретить весьма пространное пояснение: «Многие из зеленых цветов входят в моду: зеленый *попугайный* (perroquet), зеленый *миртовый,* зеленый *перидотовый,* зеленый молодого попугая», а за этим следовало: «перидот — желто-зеленоватый камень, род шерла. Perruche innocente собственно попугай, еще ни разу не перелинявший (qui n'a pas encore mue)»[[25]](#footnote-26). Изобилие зеленых оттенков не утомляло глаза придирчивых модников: «В моде цвет зеленый, только для сюртуков он походит на цвет лавровых листов, а на фраки бывает светлее»[[26]](#footnote-27).

Кроме того, они могли выбрать цвет листьев не только лавра, но и осины: «Между модными зелеными надобно считать нежный зеленый оттенок, названный цвет *осинового листа»[[27]](#footnote-28).*

А ведь существовали еще «вердепомовый» (яблочно-зеленый), «вердрагоновый» (цвет «зеленого дракона»), «зеленого луга», «капустный» (очень светлый оттенок зелени) и другие.

Имелись еще и сочетания зеленого с синим или фиолетовым. Вот, например, «селадоновый» — по имени героя пасторального романа XVII века, носившего голубовато-зеленые ленты; цвет лондонского дыма — сине-зеленый (см. «Матовый», «Наваринский»); «бронзовая броня», о котором писали, что это «зеленый цвет с фиолетовым». Мы найдем еще и «зеленый комбри»[[28]](#footnote-29), и светло-зеленый цвет «vert Alexander»[[29]](#footnote-30).

Коричневый

Рассказывая об оттенках коричневого цвета, нельзя не обратить внимания на то, что еще в XVIII столетии получили распространение чистые оттенки коричневого — светлые и темные. Само название таких цветов указывает на их происхождение: «кармелитовый», «капуциновый» и т. д. Облачение монахов-капуцинов или монашек-кармелиток вызвало к жизни светло-коричневые и темно-коричневые оттенки шерстяных тканей.

Впоследствии оттенки коричневого усложнились, появились составные цвета с искрой или дополнительной надцветкой желтым, красным, серым и черным.

К темной гамме относился оттенок «сженного хлеба» или «жженого кофе» и «лесных каштанов».

О «сженном хлебе» писали: «Модные портные заказали фабрикантам приготовить сукон цветов сженного хлеба и лесных каштанов или *Савоярского* с золотым отливом»[[30]](#footnote-31).

«Сженный хлеб» иногда называли «поджаренным хлебом»[[31]](#footnote-32).

Оттенки всех упомянутых цветов мастера по тканям наблюдали в повседневной жизни. С XVIII столетия выходцы из Африки достаточно часто встречались на московских или петербургских улицах, поэтому не стоит удивляться, что один из коричневых оттенков получил название «голова негра»[[32]](#footnote-33).

Изучение цвета позволяет понять, как изменился окружающий нас мир — не только предметная среда, но и природа. Обычно с гранитным цветом связано представление о серой гамме — цветные граниты стали невероятной редкостью. Но вот в 1863 году сообщалось: «Пальто Людовика XIII: из гранитного, то есть темно-коричневого, с искрою, драпа»[[33]](#footnote-34).

Отдельную группу составляли «кожаные» оттенки.

Обращение к технологии производства кожи помогает установить особенность этой группы цветов. Наибольшее распространение получили цвет юфти (sorte de cuir de Russie) и цвет «лавальер». Их можно охарактеризовать как желтовато-светло-коричневые. Цвет юфти был широко распространен в первой четверти XIX века[[34]](#footnote-35), а цвет «лавальер» вошел в моду только в середине столетия. Оповещая о новинках сезона, писали: «Лучшие цвета в этом случае кожаный или Лавальер, голубой Леман, фиолетовый империаль»[[35]](#footnote-36).

С рыжеватым оттенком, но довольно темными были цвета: «лорд Байрон», «лесных каштанов», «орельдурсовый». Трудно произносимый «орельдурсовый» имел и русское название — цвет «медвежьего ушка», что являлось точным переводом с французского.

Все три цвета мало разнились между собой, о чем можно судить по сообщениям печати: «В одном из парижских магазинов продаются бархатные плащи Байронова цвета (иначе медвежьего ушка)»[[36]](#footnote-37). А цвет «лорд Байрон» объяснялся так: «...он походит на темно-каштановый»[[37]](#footnote-38).

К красно-коричневой гамме с золотым отливом относились цвета «савоярский», «мордоре» и «майский жук». Для получения подобного цветового эффекта уток и основа ткани подбирались разного цвета, на сгибах при движении возникало подобие блеска, ощущение переливчатости материи. Таким техническим приемом широко пользовались еще в XV веке. Правда, в средние века и в эпоху Возрождения в европейском текстильном искусстве сочетания нитей (красной и синей, например) были очень устойчивы. В ХIХ веке возможности стали намного шире, поэтому золотой отлив мог быть и зеленоватым, и красноватым, и желтоватым.

Красный

С красным цветом как символом огня и жизни у многих народов связаны различные благопожелания. Символика красного восходит к глубокой древности, поэтому этот цвет имел особое значение даже в европеизированном быту различных слоев русского общества. Наиболее ярко это проявилось в свадебном обряде, в котором красный цвет очень долго сохранял свою праздничную символику.

Красный (и различные его оттенки) считался традиционным свадебным цветом на Руси. Самые знатные дамы XVIII века, вполне и за короткий срок усвоившие европейский стиль в одежде, вплоть до конца столетия убирали свадебную фату красными цветами. Описывая события 1793 года, Е. Янькова рассказывает: «Подвенечное платье у меня было белое глазетовое, стоило 250 р.; волосы, конечно, напудрены и венок из красных розанов — так тогда было принято, а это уже гораздо после стали венчать в белых венках из флёрдоранж»[[38]](#footnote-39).

В ХIX веке отношение к цвету претерпело значительные изменения. Свидетельством тому служит возникновение многочисленных оттенков «адского пламени» и «адского огня». Факт сам по себе, может быть, и не слишком значительный, но отражающий те процессы, которые происходили в общественном сознании. Новые философские теории и литературные доктрины постепенно подготавливали почву для появления новых символов и значений. Некогда красный цвет считался цветом очищения и божественного огня, а со временем в нем стали видеть другие смыслы, усматривать связь с иными, совсем не небесными силами.

Какие же новые красные оттенки появились в прошлом веке, и что же за цвет «адское пламя»? Впервые он упомянут в журнале «Московский телеграф»[[39]](#footnote-40). Толкования цвета редакция журнала не поместила, так как он приводится не в обзоре, а в описании картинки. Речь идет об амазонке цвета «адского пламени», и в журнале помещено изображение дамы в амазонке красно-лилового цвета. «Адскому пламени» предшествовал «адский огонь», упомянутый в «Москвитянине»[[40]](#footnote-41). Если оттенок цвета содержит в своем названии упоминание об огне, то, значит, речь идет о сочетании каких-либо красок, о сложном составном цвете, причем диапазон оттенков может быть необычайно широк: от желто-синего до темно-красного в цвете «базарного огня» или зелено-синего в цвете «лондонского дыма».

Разнообразие оттенков пепла: «розовый пепел», «наваринский пепел» (см. «Се­рый») — было тоже очень велико. Неудивительно, что в литературе нашли свое отражение авторские цвета, созданные по логике модных названий. У Н.В.Гоголя — цвет «наваринского пламени с дымом», или «наваринского дыму с пламенем» (см. «Наваринский»); у Ю.Н.Тынянова — цвет «московского пожара» («Смерть Вазир-Мухтара»); А.И.Герцен не удержатся от цвета «давленой брусники» («Записки молодого человека»).

Вслед за «адским пламенем» рассмотрим другие оттенки красного, упоминания о которых появлялись на страницах журналов и газет на протяжении всего столетия.

«Бордоское вино» — «так называют один из модных оттенков красно-фиолетовых; материи сего цвета употребляются для нарядных платьев и для рединготов, называемых щегольским неглиже»[[41]](#footnote-42).

А вот «винный» цвет означал желтовато-красный, и толкование этого оттенка можно найти не в обзорах моды, а в специальной работе, посвященной полезным ископаемым[[42]](#footnote-43).

Цвет «куропаткина глаза» обозначен в периодике как светло-красный[[43]](#footnote-44).

«Накаратовый» толковался как «жаркий», и возможно, имелся в виду огненно-красный цвет: «Многие коляски и ландо, в четыре лошади, были управляемы кучерами, одетыми в куртки *накаратового* (жаркого) цвета»[[44]](#footnote-45).

«Фрейшиц» — «Щеголи поутру повязывают на шею шелковые платки красного цвета с полосками, совершенно похожие на красный *Андрианополь* или Фрейшиц»[[45]](#footnote-46). Правильнее было писать «фрейшюц», поскольку название и цвета, и шляпы (см. «Головной убор») связано с оперой Вебера «Вольный стрелок».

После 1859 года стал особенно популярным еще один оттенок красного — «сольферино», названный в честь битвы при Сольферино в австро-итало-французской войне. Наиболее раннее толкование этого цвета имело в виду ярко-красный оттенок, хотя в современных словарях итальянского языка можно встретить и красно-лиловый, и ярко-розовый.

«Массака» — темно-красный с синим отливом — хорошо известен в первой половине XIX века: «Видно много рединготов, цветом каштановым и масака»[[46]](#footnote-47). Интересно свидетельство А.О.Смирновой-Россет о Гоголе: «Из рядов они пошли в книжную лавку, 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»[[47]](#footnote-48).

Хотя цвет «массака» встречается даже в товарных словарях[[48]](#footnote-49), уже во второй половине столетия он был основательно забыт. А.Г.Достоевская вспоминает: «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 пойдет цвет массака, и просил сшить такого цвета платье. Мне хотелось угодить мужу, и я спрашивала в магазинах материю такого 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»[[49]](#footnote-50).

Источником сведений о цвете «массака» для Достоевского могли быть литературные произведения. Этот цвет упомянут И.С.Тургеневым в «Дворянском гнезде»: «Также рассказывал Антон много о своей госпоже, Глафире Петровне: какие они были рассудительные и бережливые; как некоторый господин, молодой сосед, подделывался было к ним, часто стал приезжать, и как они для него изволили даже надевать свой праздничный чепец с лентами цвета массака и желтое платье из трю-трю-левантина».

И.А.Гончаров упоминает цвет «массака» в ироническом смысле в одном из эпизодов «Фрегата "Паллада"», описывая пятна плесени на перчатках, образовавшейся от сырости на корабле.

У Гончарова и Тургенева встречается и другой цвет, относящийся к красной гамме,— «аделаида». Любители театра сразу же вспомнят колоду карт, любовно называемую Аделаидой Ивановной, из пьесы Гоголя «Игроки».

Вот что можно найти об этом цвете у Достоевского в «Селе Степанчиково»: «Так это галстух аделаидина цвета? — спросил я, строго посмотрев на молодого лакея. — Аделаидина-с, — отвечал он с невозмутимой деликатностью. — А аграфенина цвета нет? — Нет-с. Такого и быть не может-с. — Это почему? — Неприличное имя, Аграфена-с. — Как неприличное? почему? — Известно-с: Аделаида по крайней мере иностранное имя, облагороженное-с, а Аграфеной могут называть всякую последнюю бабу-с».

У Тургенева этот цвет упомянут еще в «Записках охотника»: «Одет он был в старенький, изорванный сюртук цвета аделаида» («Контора»).

Толкование цвета «аделаида» современными исследователями было основано на романе Гончарова «Фрегат "Паллада"»: «Я заметил не более пяти штофных и то неярких юбок у стариков; у прочих — у кого гладкая серая или дикого цвета юбка, а у других темно-синего, цвета Adelaïde». Но, скорее всего, более верное толкование цвета содержится в рассказе И.И.Панаева «Кошелек», опубликованном в 1838 году: «У него был новый фрак цвета Аделаиды с черным бархатным воротником... красно-лиловый, и сукно самое тонкое по 25 рублей аршин».

И рассуждения молодого лакея у Достоевского, и рассуждения одного из персонажей Гоголя говорят о том, что название цвета связано с именем Аделаида, которое хорошо было известно в России по песне Л. ван Бетховена «Аделаида», созданной на одноименные стихи немецкого поэта Ф.Маттиссона (1797). В оригинале речь идет лишь о пурпурном цвете, который можно описать как красно-лиловый, красно-синий и т.д. В пьесе Гоголя имеется в виду, вероятнее всего, цвет карточной рубашки.

Матовый

В нашем представлении матовый — это некий оттенок, не имеющий блеска, глянца. Именно так толкуют это понятие современные словари. Иногда вспоминают еще, что словом «матовый» определялся ровный, без румянца и излишнего загара, цвет лица. Как, например, у Джеммы из повести Тургенева «Вешние воды»: «Цвет лица ровный и матовый, ни дать ни взять слоновая кость или молочный янтарь».

Но вот в драме Чехова «Три сестры» мы встречаем необычное употребление определения «матовый»: «Наталья Ивановна входит; она в розовом платье с зеленым поясом» — такова ремарка писателя. Чуть позже происходит следующий разговор:

«Ольга *(вполголоса, испуганно).* На вас зеленый пояс? Милая, это не хорошо!

Наташа. Разве есть примета?

Ольга. Нет, просто не идет... и как-то странно...

Наташа *(плачущим голосом).* Да? Но ведь это не зеленый, а скорее матовый».

Совершенно очевидно, что в диалоге идет речь о цвете — зеленом, как считает Ольга, или матовом, как считает Наташа. В конце XIX века, видимо после 1886 года, «матовым» называли особый оттенок — синевато-зеленый. Сведения об этом приводятся в некоторых французских изданиях, и там же сообщается, что этот цвет получали на основе индиго.

Для прошлого столетия матовый был не единственный цвет, представляющий сложное сочетание синего и зеленого. В первой половине минувшего века в особой моде был «лондонский дым» (fumée de Londres), впервые упомянутый в «Дамском журнале»: «Щеголи носят фраки цвета бронзового или лондонского дыма»[[50]](#footnote-51).

Известный русский ученый И.М. Сеченов, рассказывая о своей учебе в Московском университете в 1850—1856 годах, вспоминает: «Тогда в моде на сукно был цвет «лондонского дыма», и мне захотелось себе сшить пальто такого цвета; но я имел неосторожность покупать сукно под вечер в темной лавке и получил вместо лондонского дыма цвет чуть ли не бильярдной покрышки»[[51]](#footnote-52). Так как сукно для покрытия бильярдных столов должно быть зеленым, то очевидно, что речь могла идти только об особом оттенке зеленого цвета.

В таком сложном сочетании цветов очень много значило освещение. Выходившие в 90-х годах ХIХ века книги об умении одеваться со вкусом уделяли много места описанию изменений, которым подвергался цвет в зависимости от естественного или искусственного освещения. Книги такого рода предназначались не для тех дам, кто мог оплачивать услуги лучших портных и художников. По своему социальному положению Наталья Ивановна из чеховской пьесы вполне могла быть читательницей подобных наставлений о хорошем тоне. Очевидно, что эти издания знал и Чехов, так как некоторые из них упоминаются в его произведениях. В таких изданиях, как «Искусство одеваться» Г.Прево (СПб., 1892) или «Что мне к лицу. Сборник советов для дам как одеваться со вкусом» (СПб., 1891), особенно эффектными считались сочетания оттенков красного с синевато-зеленым. Претенциозность Наташи и нетерпимость Ольги вполне могли быть так тонко обозначены с помощью загадочного матового цвета.

Но вот еще одна загадка матового. В воспоминаниях Георгия Иванова о поэте А.Д.Скалдине (1885—1943) читаем: «Пятнадцати лет поэт Скалдин поступил мальчиком рассыльным в одно крупное петербургское коммерческое предприятие. В двадцать пять лет он был одним из его директоров, прочел по-итальянски, французски, немецки и гречески все, что можно было на этих языках прочесть, был другом Вячеслава Иванова и носил матовый цилиндр на удивление петербуржцам»[[52]](#footnote-53).

Чему могли удивиться петербуржцы? Прежде всего тому, что поэт носит цилиндр. По утверждению Э.Фукса, «цилиндр остался и потом символом консервативных убеждений и политической благонадежности... каждый раз, когда хотели выразить иные настроения, демонстративно противополагали ему иного вида шляпы... демократическая шляпа — шляпа с отвислыми полями, от которой, по мнению даже современных строго аристократических кругов, исходит все еще запах "революционной сволочи"»[[53]](#footnote-54).

Во-вторых, можно было удивиться цвету цилиндра. После 1850 года в мужской одежде преобладал черный цвет. Цилиндры делали не только из блестящего атласа, но и из шерсти, значит, речь не идет об отсутствии блеска, глянца. Но утверждать, что и в случае, описанном Ивановым, упомянут сине-зеленый цвет, нельзя. Нет никаких намеков на конкретный оттенок. Значит, горожане могли быть поражены материалом, из которого был сделан цилиндр Скалдина. И вот почему: *«...матовая* кожа иногда на взгляд мягче, но она увеличивает размеры руки; лучшая матовая кожа — шведская, по причине ее действительной тонкости и по большей части красивых оттенков. Матовые костюмы, бархатные, суконные и полотняные, хорошо гармонируют со шведскими перчатками»[[54]](#footnote-55).

Удивить петербуржцев головным убором традиционной формы, но из необычного материала можно было вполне, тем более что цилиндр как социальный знак в мужском костюме утратил к этому времени свое значение. Под матовой кожей в то время имели в виду кожу особой выделки, которая применялась для изготовления перчаток, кресел, кошельков. При этом старались сохранить естественную окраску материала.

Если обратиться к словарям, то мы узнаем, что золотистый, или «коричневый загорелый», цвет кожи как материала для изготовления различных предметов мог обозначаться словом «бистр», по цвету карандаша, которым пользовались художники для предварительного наброска. В русской литературе этот цвет известен под несколько иным названием — «бискр»:

«Михал Сергеич повернется

Ко мне из кресла цвета „бискр",

Стекло пенснейное проснется,

Переплеснется блеском искр», —

писал в поэме «Первое свидание» А.Белый. Герой поэмы — Михаил Сергеевич Соловьев — сидит в кожаном кресле светло-коричневого цвета.

«Наваринский»

Название «наваринский» встречается в русских изданиях, содержащих разделы моды, после 1827 года, когда объединенный русско-англо-французский флот одержал победу над египетско-турецкой эскадрой при Наварине. Тогда возникло несколько «наваринских» цветов: «наваринский синий», «наваринский пепел», или «наваринский дым». Что подразумевали под «наваринским пеплом», или «наваринским дымом», во второй четверти XIX века — не такая уж сложная загадка. Подлинная тайна скрыта в названиях «наваринского дыму с пламенем» или «наваринского пламени с дымом».

Оба эти названия можно найти в поэме Гоголя «Мертвые души». Речь идет о цвете чичиковского фрака. Попытавшись понять, что имел в виду писатель, выбравший этот цвет сукна для своего героя, мы сможем приблизиться и к авторскому пониманию образа Чичикова, тем более что на русской сцене часто обращаются к интерпретации гоголевского произведения. Впервые этот цвет писатель упоминает во втором томе поэмы:

«"Ведь я служил на таможне, так мне высшего сорта, какое есть, и притом больше искрасна, не к бутылке, но к бруснике чтобы приближалось".

"Понимаю-с: вы истинно желаете такого цвета, какой нынче в моду входит. Есть у меня сукно отличнейшего свойства. Предуведомляю, что высокой цены, но и высокого достоинства".

Европеец полез. Штука упала. Развернул он ее с искусством прежних времен, даже на время позабыв, что он принадлежит уже к позднейшему поколению, и поднес к свету, даже вышедши из лавки, и там его показал, прищурясь к свету и сказавши: "Отличный цвет! Сукно наваринского дыму с пламенем"».

Перед первыми читателями не вставал вопрос о том, что скрывается за этим названием, поскольку реалии, которые легли в основу предметного мира поэмы, еще были живы в памяти почитателей гоголевского творчества. Расшифровкой этого цвета занялись исследователи XX века.

В 1935 году В.И.Чернышев опубликовал статью «Темные слова в русском языке»[[55]](#footnote-56)в которой рассматривал и встречавшийся у Гоголя цвет, причем «темной» считалась характеристика цвета, а не определение «наваринский», так как связь названия с битвой близ греческого портового города Наварина была очевидной. Тайна цвета, скрывавшегося за образным словосочетанием, расшифровывалась Чернышевым при помощи журнала «Московский телеграф». Там была помещена картинка, изображавшая молодого человека в коричневом фраке, а в описании изображения содержались следующие сведения: *«Мущина.* Фрак суконный, цвета Наваринского дыма, с стальными пуговицами»[[56]](#footnote-57). Поэтому-то и было предложено считать цвет «наваринского дыма» коричневым. Однако это неверно.

Сведения о новинках моды печатались в «Московском телеграфе» на двух языках — русском и французском. Сравнительный анализ обзоров моды этого журнала показал, что русский текст очень часто не совпадает с французским в некоторых деталях, и именно это обстоятельство не было учтено исследователем. Переводчики «Телеграфа» опускали кое-какие слова и выражения и даже допускали неточности, разумеется не языкового характера, а связанные с пониманием реалий моды.

Издатели «Московского телеграфа» осознавали возможность неточностей при переводе, поэтому читателей предупреждали: «С модными терминами невольно затрудняешься: талией мы решили переводить слово corsage. Кстати здесь объяснить, что прилагательное moiré мы переводим словом морелевая, то есть имеющая волнистый отлив»[[57]](#footnote-58).

Чуть позже редакция должна была извиниться: «Исправление ошибки. Капотом называется особенная шляпка. Переводчик думал, что речь идет о платье, которое называется капот, а издатель не досмотрел — виноват!»[[58]](#footnote-59)

Именно этими обстоятельствами можно объяснить, что при переводе с французского было опущено толкование цвета «наваринский дым», при том что пояснения к «наваринскому пеплу» (серый мышиный) затруднений у переводчика не вызвали.

Первое упоминание «наваринского цвета» в «Московском телеграфе» появилось в февральском номере 1828 года: «Плюмажи придерживаются розеткой из наваринских лент»[[59]](#footnote-60) — en ruban Navarin. Объяснения цвета этих лент не содержится ни в русском, ни во французском тексте.

Уже в следующем, первом мартовском номере журнала появляются и «наваринский дым», и «наваринский пепел», соответственно истолкованные во французском тексте как Fumée de Navarin (brun mordoré); cendre de Navarin (gris de souris)[[60]](#footnote-61). Переводчик опустил толкование «наваринского дыма», сохранив объяснение «наваринского пепла» — серый мышиный. В первом цветообозначении его, вероятно, смутил цвет «мордоре», или, как его писали в первой половине ХIX века, «мардоре». Этот цвет был хорошо известен в России на протяжении всего столетия и не нуждался в комментариях. О степени его популярности можно судить как по упоминаниям в периодике, так и по мемуарной литературе (Ц.Н.Свербеев рассказывает о нем как о красно-коричневом с золотыми искрами[[61]](#footnote-62)).

Для владеющих французским языком, а таких среди читателей «Московского телеграфа» встречалось достаточно много, было очевидно, что «мордоре» — это цвет «brun mèlés rouge», то есть красно-коричневый, и поэтому «brun mordoré» надо понимать как темный красно-коричневый цвет. Иллюстрации к обзорам модных новостей раскрашивались вручную и вклеивались во все экземпляры журнала, причем гравировали их в России, исходя из рисунков, присланных парижским корреспондентом. Лишь журнал «Мода» заказывал модные картинки в парижской типографии, о чем особо сообщалось читателям (но этот журнал стал выходить много лет спустя после закрытия «Телеграфа»). Поскольку в русском тексте не содержалось никаких объяснений относительно цвета «наваринского дыма», фрак оказался коричневым, без каких-либо оттенков. Итак, мы установили, что за названием «наваринский дым» скрывался темный красно-коричневый цвет, но это не значит, что образное цветообозначение у Гоголя тождественно встречающемуся в обзорах моды 20-х годов XIX века.

Анализ гоголевского текста позволяет предположить, что и писатель имел в виду какой-то красноватый оттенок. Чичиков ищет сукна «цветов темных, оливковых или бутылочных с искрою, приближающихся, так сказать, к бруснике», или «побольше искрасна, не к бутылке, но к бруснике чтоб приближалось».

Указание на оливковый — вполне конкретно, хотя оливковый может быть с примесью желтого или коричневого. Брусничный тоже не вызывает разночтений — речь идет о цвете из красной гаммы. А вот определение «бутылочный» для первой половины XIX века нуждается в объяснении. Еще в 1822 году Э.Эгерман, работавший на стекольных заводах Богемии, изобрел рубиновое стекло. Для получения насыщенного красного цвета в стекольную массу добавляли золото, поэтому масштабы производства были очень ограничены из-за непомерной стоимости таких изделий. Э.Эгерман, а вслед за ним и другие специалисты искали новые способы получения дешевого цветного стекла. Тогда-то и был создан лихтиалин, позволявший получать самые разнообразные по цвету стекла, в том числе брусничные, красно-коричневые, лиловые, различные оттенки фиолетового и т.д. Новые красители применяли и на русских стекольных заводах. Поэтому бутылочный цвет того времени вовсе не означает только различные оттенки зеленого стекла.

В пользу красного оттенка купленного Чичиковым сукна говорит и мода на этот цвет в 30 — 40-е годы прошлого века — тогда были популярны «андрианопольский красный», «темный барканский», «мордоре», «базарного огня» и др.

Почему же так важно узнать, что скрывалось за необычным цветом у Гоголя? Ответ на этот вопрос был дан еще в 1928 году Вл. Боцяновским, опубликовавшим статью «Один из вещных символов у Гоголя». Исследовав все упоминания о сукне и фраке «наваринского» цвета, автор заключает: «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»[[62]](#footnote-63).

Расшифровка эмоциональной окраски такой важной художественной детали, как цвет, позволила бы приблизиться к авторскому замыслу, к гоголевскому толкованию образа Чичикова и его развитию во втором томе поэмы.

Павел Иванович Чичиков — «помещик по своим надобностям» — не мог носить ни мундир, ни форменную одежду. Но черный фрак был бы для него слишком конкретен, поскольку однозначно воспринимался в то время, к которому относится время действия поэмы. Вспомним, что еще в первом томе Чичиков облачился во «фрак брусничного цвета с искрой», когда отправился на губернаторскую вечеринку, где «черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде».

Боцяновский отмечал, что чередование названий цвета чичиковского фрака не случайность, а сознательный авторский прием, способ передачи постоянно меняющегося цвета. Впечатление, которое создается благодаря этому гоголевскому приему, позволило И.Анненскому назвать гоголевских персонажей «ошеломляюще-телесными»[[63]](#footnote-64). Изменчивость становится в один ряд с такими характеристиками Чичикова, 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 молод», — то есть то ли «пламени с дымом», то ли «дыму с пламенем».

Учитывая обстоятельства жизни писателя в годы работы над вторым томом поэмы, нельзя исключить предположения, что гоголевский цвет имеет прежде всего эмоциональную окраску — это средство психологической характеристики персонажа, а не конкретизация облика. В 30 — 40-х годах прошлого века были известны и даже модны цвета, названия которых напоминали о преисподней,— «цвет адского пламени», «мефистофельский» или «фаустовский» — охарактеризованные в новостях моды как странные, необычные. Анализируя описание и изображение тканей, лент и костюмов, имеющих «сатанинские» названия, неизбежно приходишь к выводу, что речь идет о декоративных композициях, построенных по принципу цветового и орнаментального контраста. Обладатели подобных костюмов вполне сознательно выбирали из арсенала моды детали, которые могли бы их охарактеризовать как необычных и оригинально мыслящих людей.

Архалук Ноздрева, «сертук» верблюжьего сукна Констанжогло или венгерка Межуева позволяют представить обстоятельства жизни этих персонажей, их внутренний мир, хотя автор не сообщает никаких подробностей. История Чичикова нам известна, но костюм его не дает никакой внешней, событийной информации о герое. Особым смыслом наполнен цвет фрака — давнишнего предмета вожделения Чичикова. Поэма «Мертвые души» воспринимается как сочно окрашенный витраж — белые канифасовые панталоны, зеленый шалоновый сюртук, фрак «медвежьего» цвета, брусничный с искрой и, наконец, «наваринского пламени с дымом» или «наваринского дыму с пламенем». Это единственный цвет в поэме, который выделен в тексте композиционно, представлен самостоятельной сюжетной линией, а не только в качестве выразительной детали при описании главных и второстепенных персонажей. В более ранних произведениях Гоголя уже звучали темы, которые получили развитие в истории «наваринского» фрака,— «Шинель» (сцена выбора сукна), «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (превращение штуки сукна в жену во сне главного героя).

Гоголевский цвет вызывает ощущение подлинности фантастического, укладывается в систему художественных символов поэмы, «которые связаны с категориями жизни и смерти»[[64]](#footnote-65). Бытовая символика цвета в то время, соотнесение с некоторыми оттенками красного как темы смерти не противоречит подобному предположению.

Подтверждение этому мы находим в воспоминаниях современников, которые тоже считали такие цвета странными. В одном из вариантов «Автобиографических записок» А.О.Смирновой-Россет встречается описание бала: «Заиграли полонез, в первой паре пошли г-жа Зеа с Георгом Дармштадтским, он был во фраке странного цвета, наваринского пламени с дымом»[[65]](#footnote-66).

Известно, что воспоминания Смирновой-Россет создавались много позднее происходивших событий. Воздействие Гоголя на ее литературные опыты очевидно, ведь главы из второго тома «Мертвых душ» были прочитаны писателем в калужском доме Смирновой-Россет и мемуаристка одной из первых узнала о цвете «наваринского дыму с пламенем» и вполне могла оценить авторский прием. Живя при дворе в конце 20-х годов прошлого века, она была хорошо осведомлена о новостях моды тех лет, когда впервые появились различные оттенки реально существовавшего «наваринского». Упоминание гоголевского цвета в мемуарах Смирновой-Россет — не единственный след литературных влияний на ее записки. Здесь можно встретить упоминание о платье фру-фру или большом драдедамовом зеленом платке, указывающее на то, что она продолжала следить за новинками русской литературы, даже оказавшись на чужбине.

Знание смысла, скрывающегося за названием цвета, важно для понимания характера Чичикова. Когда-то В.Набоков сказал, что «Чичиков — фальшивка, призрак, прикрытый мнимой пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада (оно куда страшнее, чем „особенный воздух" его угрюмого лакея) ароматами, ласкающими обоняние жителей кошмарного города N»[[66]](#footnote-67). «Наваринский» цвет из второго тома поэмы — своеобразная материализация, вынесенный на поверхность знак сущностных качеств Чичикова.

«Пюсовый»

Этот цвет был известен в России еще с XVIII века и означал в переводе с французского «блошиный» (от puce — блоха). У «пюсового» было множество оттенков — «мечтательной блохи» (puce rêveuse); «блохи, упавшей в обморок» (puce évanouie). В очерках Л.-С.Мерсье «Картины Парижа», которые были очень популярны в России, встречаем: «Теперь, когда я пишу, модным считается цвет блошиной спинки и блошиного брюшка. С тех пор цвет парижской грязи и гусиного помета взяли верх»[[67]](#footnote-68). «Парижская грязь» и «гусиный помет» отнюдь не шутка ироничного француза.

В 1788 году в «Российском Феатре» была опубликована комедия «Злоумный», сочиненная семью годами раньше, между персонажами которой происходит следующий разговор:

«Андрей *(читая).* Опись деньгам и вещам, которые должен получить Ингермоланского полку прапорщик Пустой Пустонов сын Пустонов от отставного асессора Симона Чупятого, а именно: две тысячи рублей чистыми деньгами, 30 аршин сукна цвету раздавленной блохи и парижской грязи по 15 рублей аршин.

Пустой. Так дорого!..

Ядон. Раздавленной блохи?..

Андрей. И парижской грязи, сударь? какой цвет! одно ево название обещает знатность. Парижская грязь, парижская грязь! ах сударь! слышите ли, как ето громко»[[68]](#footnote-69).

«Раздавленная блоха» — один из оттенков «пюсового». Вообще «блошиная» тема в быту XVIII столетия была довольно распространенной. В форме блохи вырезались мушки, приклеивавшиеся на грудь или плечи красавиц. Ни один кавалер или дама того времени не обходились без изящно сделанной блохоловки — небольшой трубочки из фарфора или металла с отверстиями, в которую вставлялась приманка для назойливых насекомых. Вот что рассказывает об этом М.И.Пыляев: «Блошиная ловушка имела стволок, измазанный кровью, медом, сиропом и т.д. Делали ловушку из золота, серебра, слоновой кости, розового дерева»[[69]](#footnote-70). Пудреные волосы и парики служили источником постоянных неприятностей для щеголей, являясь местом скопления насекомых.

Упомянутая персонажами старинной пьесы «парижская грязь» больше известна под названием «бу-де-пари», а цвет «гусиного помета», о котором пишет Мерсье, — «мердуа». Оба названия — дословный перевод с французского.

Цвет «мердуа» был желто-зеленым с коричневым отливом[[70]](#footnote-71). А вот цвет «парижской грязи» не имел столь точного толкования, но он вызвал негодование в некоторых слоях русского общества. А С.Шишков писал: «Французы выкрасят сукна и дадут цветам их названия: *мердуа, бу-де-пари* и проч. Как! и это все должно потрясать язык наш?»[[71]](#footnote-72)

Розовый

Разнообразие оттенков розового цвета было чрезвычайно велико. Кроме цвета «бедра испуганной нимфы», мы найдем много других оттенков с самыми разными названиями. Например, цвет «гортензия»: «Подбой розового нежного цвета, называемого цветом гортензии, есть искусная уловка модистки придать более прелести цвету лица той особы, которая наденет шляпку»[[72]](#footnote-73).

«Иудино дерево»: «Для шляпок в большой моде цвет розовый яркий и оттенок его, цвет Иудейского дерева»[[73]](#footnote-74). Впервые он был упомянут в 1825 году[[74]](#footnote-75). Цвет «иудина дерева» не выходил из моды довольно долго, в журнале «Модный магазин» его можно встретить еще в 1863 году[[75]](#footnote-76). Читательницам он объяснялся как цвет «розового дерева».

Можно ли догадаться, что «дети Эдуарда» означает розовый цвет? Но в «Московском телеграфе» мы находим именно такое объяснение: «Платье... *цвета розового Детей Эдуарда»[[76]](#footnote-77)*.

«Оттенок розовый с отливом на фиолетовый» — это цвет парнасской розы[[77]](#footnote-78).

«У модисток явился новый модный цвет, называемый цвет семги», — сообщает «Московский телеграф»[[78]](#footnote-79). Мы знаем этот цвет еще под названием «само» (от франц. saumon).

Один из розовых оттенков получил имя маркизы Помпадур. «В перечне оттенков красного по степени ослабления густоты и яркости тона краски помпадур располагается вслед за розовой»[[79]](#footnote-80). Известно точное время и место появления этого цвета — Севр, 1757 год. Из росписей по фарфору этот цвет заимствовали ткачи.

Иногда одно и то же название распространялось на два абсолютно разных цвета. В 1826 году «Московский телеграф» в третьем номере сообщал о цвете «гаити» как о розовом, а в пятом номере писал о нем как о ярко-синем.

Цвет «кашу» рекомендовался любителям модных новостей в качестве синего[[80]](#footnote-81), а несколько позже его преподносили как ярко-красный. Часто можно встретить в словарных изданиях толкование этого цвета как табачного, то есть относящегося к зеленой гамме.

Серый

Разнообразие оттенков серого в текстильном производстве минувшего века поражает. Там мы найдем десятки названий, передающих все причуды моды. Часть их сохранилась в современном языке, но большая часть исчезла безвозвратно.

Например, «розовый пепел»: «Потом, когда принялись за идиллии и героические поэмы, нежно-серый цвет получил название *розового пепла»[[81]](#footnote-82)*. К тем же нежно-серым оттенкам относился и цвет «испуганной мыши».

Цвет «наваринского пепла» имел более темный оттенок: «В величайшей моде для панталонов цвет *Наваринского пепла* (серый мышиный)»[[82]](#footnote-83).

Жемчужный оттенок серого носил название «гридеперлевый». Причем в начале века его называли и писали только по-французски: «Для полунаряда дамы носят перчатки цвета gris de perle; кавалеры носят по утрам перчатки того же цвета, только вязаные»[[83]](#footnote-84). А вот в стихотворении А.Белого «Маскарад» мы встречаем это название, вполне подчиняющееся законам русской речи: «А в дверях шуршит уж трэном Гри-де-перлевым жена».

Некоторые названия серых оттенков не получили русского эквивалента вообще и не прижились с иноземным именем. К ним можно отнести следующий: «В некоторых модных магазинах явился новый оттенок шелковых материй, серый, между gris de lavande и gris de lilas, который называют parfai amur»[[84]](#footnote-85). Редакция журнала не удержалась от публикации стихотворной строчки, комментирующей новый цвет: «gris de ligne amur sans fin», который можно перевести как «гриделен» (название серой шерстяной ткани) — «бесконечная любовь» («любовь без конца»).

В современном русском языке хорошо известно название маренго, означающее темно-серый цвет. Оно широко распространилось после битвы при Маренго в 1800 году. Поводом для появления нового цвета послужили ткани местного производства ручной работы и главным образом темно-серого цвета. Но в России это обозначение трактовалось достаточно широко. У А.И.Герцена в повести «Долг прежде всего» упомянут цвет «маренго-клер», то есть светло-серый: «Нельзя сказать, чтоб такое количество прислуги вводило в особо важные траты: все, начиная с самих субъектов, было домашнее, рожь и гречиха, горох и капуста; и не одна пища, — умрет корова, выделают кожу, сапожник сошьет портному сапоги, в то время как портной ему кроит куртку из домашнего сукна цвету маренго-клер и широкие панталоны из небеленого холста». Писатель подчеркнул особенности уклада жизни в семействе Столыгина, назвав порты из небеленого холста крепостного слуги панталонами, а сермягу или армянину облагородив французским цветом «маренго-клер». В пьесе П.П.Гнедича «В старом Петербурге. Картины нравов 20-х годов XIX века» одна из героинь в ответ на комплимент по поводу своего платья говорит: «Вы знаете — этот цвет называется araignée meditante un crime». В тексте пьесы этот цвет никак не объясняется, поскольку всем было хорошо известно, что речь идет о темно-сером цвете, название которого переводится на русский язык как «паук, замышляющий преступление».

Это обозначение широко бытовало в XVIII веке наряду с другими, столь же экзотическими названиями. Например, цвет «влюбленной жабы» — зеленовато-серый.

На основе серого образовывалось очень много оттенков: «На ней было надето дорожное платье кашемировое, цвета *гавана*,то есть серое, впадающее в коричневое, или наоборот, словом модный цвет, который определить словами очень трудно»[[85]](#footnote-86). Однако воспроизведенное в одном из номеров журнала «Модный магазин» платье цвета «гавана», скорее, того оттенка, который в наши дни называют бежевым.

Совсем трудно понять, что имелось в виду под названием «китайский цвет»: «Серо-китайским назван ныне один из серых цветов»[[86]](#footnote-87). Шелковые китайские ткани пользовались успехом в России еще с XVIII века, но «дикий» цвет шелковой пряжи имеет не серый, а золотистый цвет.

К группе серых цветов относили оттенки, возникавшие при сочетании двух или трех видов нитей. Под разными названиями известна ткань гриделен, грездолин и т.д., означавшая материю серого цвета в черную или светло-серую полоску. Название образовано от французского gris de ligne. Впервые она упомянута в вышедшей в 1830 году в Москве книге «Внутренний быт Русского государства», но тафта грезодолиновая была широко известна у нас гораздо раньше. Во второй половине XIX века такую ткань из шерстяной пряжи применяли для мужских брюк.

Ткань «борода Абдель-Кадера» может встретиться и под названием «борода Абдель-Керима». Речь идет об одном и том же: «Материи цвета белого, смешанного с черным и отливающего в серый, дали название борода Абдель-Кадера»[[87]](#footnote-88).

Любителям театра хорошо известно название ткани «грезет», так как существовало амплуа — гризетка. Грезет, гризет, резет — ткань однотонная, первоначально только серая, из шерсти или шелка низкого сорта, с мелким цветочным рисунком. Поскольку во Франции, так же как и в других странах, существовали ограничения для людей низших сословий, не позволявшие носить ткани и орнаменты, предназначенные для высших классов, то изящные, по-своему щеголеватые девушки — швеи, шляпницы, модистки, — зарабатывающие на жизнь собственным трудом и умудрявшиеся в границах дозволенного законом одеваться модно, получили прозвище «гризетки». Со временем эта ткань могла быть уже не только серой, а любого другого цвета. В русской народной песне встречается: «Принеси, моя надежа, алого гризету, / Чтоб не стыдно было девке на улицу выйти»[[88]](#footnote-89). В Московской губернии имело хождение название «резет»: «Ты купи, моя надежа, алого резету / На две юбки, на две шубки, на две телогреи». Московское происхождение этого варианта старинной песни подтверждается упоминанием о шубке-сарафане (см. «Сарафан»).

Грезет в литературном произведении часто имел игривый оттенок. В поэме И.П.Котляревского «Энеида» в очипок (то есть чепчик) одета «Венера — вертихвостка... / Как в день воскресный нарядилась... / В кунтуш люстриновый одета / В очипке новом из грезета».

В крестьянской среде существовало свое обозначение серого цвета — «смурый».

«У крыльца управительского флигеля дожидались трое: староста Ивлий, сивобородый мужик в кафтане из смурого крестьянского сукна, в высокой шляпе, с длинной биркой в руках; конторщик Агей Данилыч, сгорбленный и сухой, „рябой с лица", широкий в кости человек, бритый, с подвязанною щекой и огромным фиолетовым носом, в теплом долгополом пальто и ватном картузе с наушниками, и управительский кучер Захар, обросший волосами по самые глаза» (А.И.Эртель. «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги»).

«Смурый» — особый темно-серый цвет. При домашней выделке шерстяных тканей пряжу крайне редко окрашивали. Ткани из нее получались различных грязно-серых оттенков цвета натуральной шерсти — иногда с коричневатой надцветкой и т.д.

Несомненно, что к серой гамме следует отнести и цвет, известный под названием «дикий». Имеется в виду естественный цвет исходного материала, не подвергавшегося предварительной обработке — отбеливанию или окраске. Обычно под этим цветом подразумевали различные оттенки серого, так как издревле в России работали со льном, пряжа из которого первоначально имеет сероватый, или, как его иногда называли, «суровый», цвет.

Особое увлечение «диким» цветом относится к 1833 году: «Все дикие цвета более и более в моде. Прехорошенький наряд неглиже состоит из редингота или муаре светло-дикого цвета»[[89]](#footnote-90).

Синий

В истории русской бытовой культуры синий цвет занимает особое место, и при изучении цветообозначений нельзя не заметить, что оттенков синего существовало значительно меньше, чем красных, желтых или зеленых тонов.

В фольклорной культуре России синий цвет наделялся магическими свойствами — он обозначал воду, которая, в свою очередь, считалась в древности местом, где таятся злые, враждебные человеку силы[[90]](#footnote-91)

Хотя синий, наряду с красным, мог служить символом праздника, он встречается и в траурных народных костюмах (см. «Траур»). С этим связано своеобразное бессознательное предубеждение, которое привело к тому, что в журналах XIX века, имеющих отделы моды, название «синий» предпочитали сохранять в иноязычном звучании и даже написании. Очень немногие названия синего русифицировались, например «электрик» — ярко-синий. Другие же продолжали писать по-французски, хотя во второй половине столетия владеющих французским языком среди читателей журналов было много меньше, чем в первой. И в литературе мы не встретим упоминаний о цветах bleu Mexico, bleu raymond, Lavalier, bleu mouche, Leman, bleu suédois — они остались лишь на страницах журналов моды.

Сфера применения синего цвета была довольно ограниченна. Чаще его можно увидеть в форменной одежде, чем в модной.

Особой униформой служили придворные наряды фрейлин, статс-дам или гофмейстерин. Только наставницы великих княжон носили синие бархатные платья и на балах оказывались единственными дамами, одетыми в синее. А вот малиновые, зеленые или пунцовые «мундиры» других придворных дам не так бросались в глаза в бальном зале, поскольку эти цвета носили и другие женщины, в платьях не придворного покроя.

С голубым цветом — цветом неба — предубеждений не было связано. Однако существовал необычный оттенок голубого — «жандарм», получивший свое название по аналогии с форменной одеждой полицейских чинов.

Бытовало даже выражение «голубые штаны», которым обозначали служащих жандармского управления. А.О.Смирнова-Россет пишет в воспоминаниях о Гоголе о своем конфликте с шефом жандармов и начальником Третьего отделения графом А.Ф.Орловым: «...вы грубый неуч и книг не читаете, кроме гнусных сплетен ваших голубых штанов»[[91]](#footnote-92).

Предписания, касавшиеся форменной одежды, диктовали служащим гражданских и военных ведомств не только определенный оттенок, но и качество ткани. На сцене можно обыграть способность шерсти или хлопка по-разному воспринимать красители.

«Танго»

Не следует думать, что создание новых расцветок тканей прекратилось к концу XIX века. Буквально на исходе столетия явился вдруг новый цвет — «танго». Ясно, что его возникновение связано с распространением бытового танца танго. Стилизованный народный танец был впервые исполнен на подмостках Буэнос-Айреса в 1897 году в сарсуэле — музыкальном спектакле «Креольское правосудие». Но особую популярность в Европе танго приобрело в 1910 году, когда в Париже были исполнены танго аргентинского композитора Э.Саборидо. Описывая поэта Александра Тинякова, Г.Иванов отмечает: «Небольшой рост. Длинные волосы. Коренастые плечи. Пальто до полу, явно с чужого плеча. Когда-то оно было коричневым и франтовским — теперь швы побелели, края оббились, краска выгорела и стала местами зеленоватая, местами модного цвета „танго". Притом фасон пальто редингот и талия нынешнего владельца вершков на пять ниже, чем талия того, на чью фигуру пальто было шито»[[92]](#footnote-93).

Цвет «танго» просуществовал в быту вплоть до конца 30-х годов нашего века. Еще сохранились некогда модные наряды цвета «танго» — оранжевого с коричневым оттенком. Увлечение необычным цветом не миновало и живописи. Афиша В.Кандинского «Танго» выполнена на фоне цвета «танго».

Черный

Черный цвет считался в России траурным, печальным примерно с XVI века, именно к этому времени относятся письменные свидетельства о «смирных» кафтанах черного цвета (см. «Траур»). Но утверждать, что так был она протяжении всей истории русской культуры, конечно, нельзя. В традиционном народном костюме еще и в XIX веке траурным был не только черный, но и синий цвет.

В городской же культуре уже в XVIII столетии черный цвет воспринимался исключительно как траурный, и это создало устойчивое его неприятие к тому моменту, когда он начал входить в моду. Первое упоминание о фраках из черного сукна, рекомендуемых щеголям, мы находим уже в конце XVIII столетия. В России эта мода не сразу получила распространение еще и потому, что в ней усматривали опасное для русской государственности влияние идей революционной Франции.

В мемуарной литературе можно найти множество свидетельств восприятия черного цвета как дурного предзнаменования. Сын писателя МН.Загоскина рассказывает об отце: «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 случалось надеть черное платье, то вслед за тем всякий раз следовал для него траур»[[93]](#footnote-94).

Загоскин не был одинок в своих привычках. Известно, что в первой половине ХIХ века молодого человека могли не впустить в гостиную, если на нем был модный черный наряд[[94]](#footnote-95).

Существовала еще одна причина, по которой в первой половине прошлого столетия модный черный костюм считался скверной рекомендацией для молодого человека. Дело в том, что форменная одежда гражданских и военных чиновников шилась из цветных тканей в строгом соответствии с рангом. Носить черные фраки позволяли себе только те молодые люди, которые не были обременены государственной службой. Это не могло нравиться почтенным семействам, особенно тем, где были барышни на выданье. Еще в 1856 году можно было прочесть следующее: «Замечательной особенностью праздника будет то, что на нем явятся только мундиры и официальные костюмы, блестящие золотом и серебром; черный же фрак будет изгнан положительно»[[95]](#footnote-96). Однако рекомендации журналов и газет со временем оказали влияние на общественное мнение, и люди пожилого возраста привыкли носить черную одежду. Тем более что в начале 60-х годов богатое купечество в России способствовало тому, что не только мундир, но и черная фрачная пара стали символом преуспевания в жизни. Сначала с черным фраком смирились в столичных городах, а позднее и в провинции. Отголоски этого мы находим в двух гоголевских произведениях. Подколесин в «Женитьбе» думает прежде всего о представительности: «Я того мнения, что черный фрак как-то солиднее. Цветные идут секретарям, титулярным и прочей мелюзге, молокососно что-то».

А вот путешествующий по провинции Чичиков предпочитает цветные фраки, чтобы произвести солидное впечатление и не смешаться с толпой легкомысленных модников.

По времени широкое распространение черного фрака совпало с появлением в мужском костюме пиджака, ставшего повседневной одеждой, — фрак же приобрел функции бального, нарядного и визитного костюма.

В других странах Европы черный фрак вошел в обиход много раньше. В России же на усвоение моды влияла предшествующая культурная традиция, определявшая общественный выбор или скорость распространения той или иной моды в различных слоях общества.

Казалось бы, что черный цвет однообразен и не имеет особенных оттенков, но это не так. Их много меньше, чем красных, зеленых или желтых, но они существовали. Наиболее популярными были «прюнелевый» и «вороний глаз».

«Прюнелевый» — от французского prunelle — получил название по цвету спелых ягод тутовника; поначалу оно связывалось с тканью прюнель, когда-то бывшей только черной.

«Вороний глаз» — особый оттенок черного — рекомендовался для модных фраков. Добиться этого оттенка можно было только применяя высококачественную шерсть. Низкосортная пряжа со временем приобретала рыжеватый оттенок, который сразу указывал на истинную цену ткани и претенциозность обладателя такого костюма.

Когда-то черную краску получали только из натуральных материалов, например из скорлупы грецкого ореха. Но и натуральные красители воздействовали на шерсть необычным образом. Шерсть черного цвета быстрее разрушается, что особенно хорошо видно на старинных коврах. Достаточно положить руку на поверхность, чтобы почувствовать оседание, своеобразную углубленность рисунка в тех местах, где присутствует черная шерсть. Это свидетельствует о почтенном возрасте ковра. Да и черные ткани сохраняются во времени гораздо хуже цветных — таково воздействие черных красителей на волокна.

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Ткани**

*Атлас «помпадур» «напоминает богатство прежних нарядов,*

*соединяя оным совершенство отделки, отличающей все нынешние*

*ткани. Атлас этот темных цветов, но более oreilles-d'ours, no нем*

*затканы гирлянды шелком золотого цвета, которые при свете*

*кажутся как бы вышитыми золотом; материя эта прилична для*

*придворных платьев».*

«Молва», 1833, №23

*В XIX веке появилось бесчисленное множество сортов шелковых, шерстяных, хлопчатобумажных и льняных тканей. Все разнообразие текстильного искусства того времени достигалось благодаря нескольким типам переплетений нитей.*

*Нити, размещенные вдоль ткани, называются основными, или основой. Нити, размещенные поперек ткани, перпендикулярно к основе, называются утóчными, или уткóм. Основа закрепляется в глазках (отверстиях) ремизок. Ремизки подвижны, и часть их поднимает нити основы, а часть опускает При этом между нитями основы образуется пространство, которое ткачи называют зевом. Именно через зев пропускается уточная нить.*

*Порядок чередования ремизок зависит от типа переплетения. Древнейшим способом соединения нитей в ткань является полотняное переплетение, в котором нити утка и основы строго чередуются между собой. Второе название полотняного переплетения — тафтяное, так как классическим типом ткани в технике полотняного переплетения уже в эпоху средневековья была тафта.*

*Саржевое переплетение тоже имеет несколько названий — диагональное и кипорное (киперное). Такое переплетение предполагает, что нить основы в каждом следующем ряду сдвигается влево или вправо на один ход. Такого сдвига можно достичь и утком. При этом на поверхности ткани при пересечении нитей утка и основы образуются диагональные полоски под углом в 45 градусов.*

*При атласном переплетении либо нить основы, либо нить утка выходит не чаще чем через пять нитей, а в некоторых сортах атласа через двенадцать. Если кроющей является основа, то атлас основный, если уток, то уточный.*

*Степень прилегания нитей одна к другой в различных переплетениях не одинакова, поэтому и пластические свойства тканей — полотна, саржи или атласа — тоже не совпадают.*

*Однако сравнивать пластические свойства различных переплетений можно только в том случае, если использовано одинаковое сырье. Более того, если нити утка и основы разнятся по толщине, степени закрутки нити и т.д., то одно и то же переплетение даст непохожие ткани.*

*Разнообразие тканей достигалось и сочетанием различных техник переплетения в одной материи. Очень часто сочетались атласное и полотняное переплетения. На Руси особое распространение получила камка — тонкая шелковая ткань с разнообразными по композиции узорами, как правило одноцветная. Отличительной особенностью камки было сочетание блестящего узора и матового фона, а на изнаночной стороне наоборот* — *блестящего фона и матового узора. Камки бывали и «двуличными», то есть двухсторонними, при этом они имели более сложную текстуру, позволявшую спрятать изнаночную поверхность в толщу ткани. Игра шелковых нитей создавала ощущение переливчатости, богатства оттенков в зависимости от характера освещения. Ткань выглядела столь же драгоценной, что и парча.*

*Камку знали на Руси очень давно. Знаменитый купец и путешественник Афанасий Никитин в «Хождении за три моря» упоминает ее среди хорошо известных русским купцам товаров: «В Бидаре на торгу продают коней, камку, шелк и всякий иной товар да рабов черных, а другого товару тут нет».*

*В технике камки в XIX веке ткались многие сорта материй из различного, не только шелкового, волокна. Большое распространение получили камчатные полотна из льна, которые успешно конкурировали на международных рынках со знаменитым голландским столовым бельем. Слово «камка» для шелковых, хлопчатобумажных и шерстяных тканей практически не употреблялось в XIX веке, так как сложились иные названия, но в исторических произведениях, созданных в XIX веке, камка встречается очень часто.*

*Близкая по технике ткань получила название дамá* — *ее орнамент тоже достигался атласным плетением, что давало блестящую поверхность рисунку, особенно заметному на матовом, чаще всего полотняного переплетения, фоне. Дама ткали из шелка или иных видов сырья.*

*Известны и другие сорта ткани, в название которых входит дама. Во всех случаях, известных автору, это является производным от названия города Дамаска в Сирии, в котором ткали даму еще в раннем средневековье.*

*Дамаст* — *как правило, хлопчатобумажная ткань белого цвета с блестящими узорами на матовом фоне.*

*Дама-кафар* — *разновидность штофа из смешанной пряжи (шелк, шерсть, лен) для обивки мебели.*

*Дамассе — ткань с очень крупными узорами, с чередованием блестящих и матовых поверхностей.*

*Дамассин — одна из немногих односторонних (то есть имеющая лицо и изнанку) тканей такого типа.*

*Дамаскет — похожая на парчу (см. «Парча») ткань с узором из металлических нитей на атласном фоне.*

*Дамаскин — «ткань с букетами или узорами всех цветов»[[96]](#footnote-97).*

*Шерстяной тканью был дамаскин «долила»: «...очень тонкая шерстяная материя»[[97]](#footnote-98)*

*Все разновидности дама объединяет эффект сочетания матовых и блестящих поверхностей для получения рисунка, чаще всего цветов. Состав сырья, особенности обработки пряжи, плотность ткани позволяют определить ее тип и качество и различить конкретную ткань среди близких ей по технологии производства.*

Можно привести множество примеров, когда сфера применения старинных русских названий сузилась при появлении заимствований из других языков. Сукно стало соседствовать с драпом, хотя «драп» в переводе с французского означает «сукно». Атлас в России отличали от сатина, который по-французски и есть «атлас». Названия тканей, встречающиеся в литературных произведениях, несут в себе особый смысл, часто не совпадающий с теми значениями, которые эти названия имеют в английском, французском или немецком языке. В русской бытовой культуре они приобретают свои, уникальные оттенки смысла, могут являться знаком иной сословной принадлежности, эмоциональной окраски слова и т.д.

Атлас

В 1832 году в газете «Молва» было помещено следующее объявление: «В одном только магазине мы заметили более двенадцати сортов атласа; именно *Левантский* атлас, *Варшавский, Португальский* атлас, *Ориентальский* атлас, который отличается от Левантского своими узорами»[[98]](#footnote-99).

Из этого сообщения становится ясным, что разнообразие сортов атласа определялось прежде всего орнаментацией ткани. Скажем, и левантский, и ориентальский атласы по-русски означали «восточный», но при этом отличались один от другого узорами.

Атлас — ткань с глянцевитой поверхностью, имитировать которую на сцене довольно сложно. Но вполне можно заменить дорогой шелковый атлас хлопчатобумажной или шерстяной тканью атласного переплетения.

Атласное переплетение, как предполагают многие специалисты, было первоначально достижением китайских ткачей, работавших с шелком.

По Великому шелковому пути атласная техника ткачества распространилась через Среднюю Азию на Ближний Восток и Европу. Поначалу атласные ткани были только шелковыми, позднее эта техника стала применяться для хлопка и шерсти. В России атласные ткани известны давно, но собственное производство шелкового атласа было налажено лишь в XVIII веке.

Существуют атласы гладкие, то есть одноцветные, без узоров; узорчатые; легкие и тяжелые — то есть тонкие, почти прозрачные и довольно плотные; атласы муаре — подвергнутые особой обработке, при которой поверхность ткани покрывается волнистыми разводами.

Какие же сорта атласа были популярны в минувшем столетии? Обратимся к периодике того времени.

Люкзор — «он делается из шелку с шерстью; мягок, прочен и блестящ как атлас, он точется гладкой и травчатой»[[99]](#footnote-100). В этом сообщении употреблены некоторые слова, значения которых утрачены и нуждаются в пояснении. «Травчатый» означает «узорчатый», а «точется» — «ткется», «изготавливается»; люкзор же — нынешний Луксор в Египте.

Помпадур — «напоминает богатство прежних нарядов, соединяя оным совершенство отделки, отличающей все нынешние ткани. Атлас этот темных цветов, по нем затканы гирлянды 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)»[[100]](#footnote-101).

Ментенон — «по темным или светлым землям затканы цветы, точно вышитые; лучшие из них называются: атлас Ментенон, атлас Дюбарри»[[101]](#footnote-102).

Трианон — «атлас Трианон, по которому затканы листья различного цвета с землею, а между сих листьев оставлено место для букета гвоздик, затканных разными шелками»[[102]](#footnote-103).

В первое десятилетие ХIX века атлас почти не находил применения в женской одежде, но мужчины носили шелковые атласные галстуки, жилеты и т.д. Позднее, начиная с 20-х годов, атлас уже не выходил из моды вплоть до начала Первой мировой войны. Его использовали для отделок дорогих церковных облачений, в качестве занавесей, обивки и проч.

Особая гладкость атласа способствовала тому, что это свойство ткани часто упоминается в образной речи. Гоголь, например, сравнивает с атласом тщательно выбритые щеки Чичикова: «...щеки сделались настоящий атлас в рассуждении гладкости и лоска».

Следует обратить внимание на атлас-муар.

Муаре, или муар, — ткань чаще всего полотняного переплетения, подвергнутая обработке специальными валиками-прессами — каландрами, после которой на поверхности ткани остаются волнистые разводы.

Муаровые ткани можно было получать практически из любого сырья, но наибольшего эффекта добивались на шелковых тканях.

Лучшей русской фабрикой по изготовлению муара и орденской ленты считалась в XIX веке фабрика Н.Серебряникова в Петербурге.

Выше всего ценился мелкий четкий отлив. Муар с крупными разводами получил название «муар-антик», а муар из шелка наивысшего качества — «громуар». Как правило, все муаровые ткани были одноцветными, привлекавшими внимание именно игрой света на однотонной переливающейся поверхности.

«Xорькова. Вы мне одолжите выкроечку вашей визитки, хочется черный муаре сделать. Вы представьте себе, так и сплю и вижу — непременно черный муаре» (А.Н.Островский. «Бедная невеста»).

В приведенном фрагменте речь идет о платье для визитов из черного муара — муаре.

Муар применялся в мужском гардеробе для отделок: «Мущины, имеющие репутацию знатоков щегольства, носят рединготы из черного неразрезного бархата, подбитые плюшем или астраханской объяриной (то есть муаровой. — *Р.К.)* матерьею»[[103]](#footnote-104).

У Н.А.Некрасова в рассказе «Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и Кº» муаре упоминается в смысле оттенка цвета: «Можно оставить тот же цвет, только поразвести, сделать так — муаре... — Муаре!»

К муару относили разнообразные ткани — достаточно было лишь того, что один из элементов орнамента выполнялся в муаровой технике: «Моаре Персидский — есть не что иное, как гроденапль с полосками моаре и атласными: из него шьют весьма нарядные платья для вечеров»[[104]](#footnote-105).

Бареж

Техника изготовления барежа близка производству газовых тканей (см. «Газ»). В России существовала собственная мануфактура этой ткани — практически все сорта барежа, известные в Европе прошлого века, не только продавались в магазинах Петербурга, Москвы или Киева, но и ткались на отечественных фабриках. История бытования барежа, впрочем как и всех заимствованных типов тканей и костюмов, имеет в России свои отличительные особенности.

Бареж — одна из самых дорогих тканей начала XIX века: «Посмотрите, посмотрите, что издерживает теперь молодая щеголиха на ветротленные барежи, марабу, блонды, а особливо на безобразные шали», — сообщалось в «Литературных листках»[[105]](#footnote-106).

Любители русского театра впервые встречаются с барежем в комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»:

«3-я княжна. Какой эшарп cousin мне подарил!

4-я княжна. Ах! да, барежевый!»

Текст Грибоедова свидетельствует, что эта ткань была известна раньше, чем принято считать в научной литературе (1850 год)[[106]](#footnote-107). Дело в том, что техника барежевых тканей претерпела к тому времени значительные изменения. Для изготовления барежа стали использовать не полноценную шелковую нить, а отходы шелкопрядения. Некрученая основа из шелка сочеталась с хлопчатобумажным или шерстяным утком. Это означает, что бареж второй половины века стал дешевой тканью. Подобные сведения важны для понимания сценического образа, его манеры держаться. Вот что писали о новом бареже в журналах того времени: «Такие платья весьма не дороги, хотя совершенно согласны с модою и изящны; так, например, в самом лучшем магазине такое барежевое платье стоит 29 франков (7 р. 25 к.)»[[107]](#footnote-108).

Эти изменения в текстильном производстве помогают понять фразу в рассказе А.П.Чехова «Перед свадьбой»: «С какой стати ты нарядилась сегодня в шерстяное платье? Могла бы нонче и в барежевом походить».

В 70-е годы минувшего столетия журналы стали рекламировать новую ткань — бейж: «Костюм из бейжа (легкая шерстяная ткань, почти как бареж)»[[108]](#footnote-109).

Сортов барежа было довольно много: двойной английский бареж, бареж шамбери, бареж пуаль-де-шевр и др., о которых писали в «Модном магазине»[[109]](#footnote-110).

Скорее всего, бареж был только однотонной тканью самых разных оттенков. В романе И.С.Тургенева «Накануне» встречаем розовый бареж: «...кокетливо выносила из-под розового барежевого платья свои маленькие ножки, обутые в светло-серые ботинки с тупыми носками». В уже упомянутом приложении к «Ниве» описан бареж-бейж двух оттенков зеленого: «Юбка из светлого водянисто-зеленого бейжа отделана на подоле широким светлым же бульоне, которое внизу оканчивается плиссе из темно-зеленого бейжа».

В начале XX века бареж и его разновидности уже вышли из моды. В «Суходоле» И.А.Бунина читаем: «...на ней было старомодное барежевое платье».

Бархат

Бархат — ворсовая ткань с мягкой, пушистой лицевой поверхностью. Ворс получают введением, кроме нитей утка и основы, особой ворсовой нити.

Различные сорта бархата определяются качеством сырья, из которого сделаны грунт (основа и уток, удерживающие ворсовую нить) и собственно ворс, то есть шелк, хлопок, шерсть. (В современном производстве используются искусственные волокна, которые автор здесь не описывает, так как они не были известны в исследуемый период.)

Чтобы получить бархатный ворс на лицевой поверхности ткани, ворсовую нить вытягивали наверх при помощи металлических прутиков. Для этого ворсовая нить должна была быть почти вдвое длиннее нити грунтовой основы. Если при вытягивании прутиков образовавшаяся петля разрезалась, получался разрезной бархат (прутики размещаются горизонтально). Когда прутики вынимались, не повреждая петель ворсовой нити, получался неразрезной, или петельчатый, бархат.

Техника изготовления бархатных тканей пришла в Европу с Востока. Возможно, что правы те специалисты, которые считают родиной бархатной техники Китай. Собственное производство бархата в России пытались наладить еще в XVII веке. В 1632 году мастером Иваном Дмитриевым был создан Бархатный двор. В 80-х годах XVII века его решили расширить. С этой целью в Москву пригласили иностранных мастеров: Лермита, Чинопи, Паульсона. Дело продолжал стольник Т.С.Кудрявцев. Первая русская мануфактура шелковых тканей, в том числе и бархата, была организована в 1717 году.

Бархаты XVI — XVII веков различались главным образом по месту производства — кызылбашский, веницейский, турский и т.д. По технике изготовления выделяли лишь рытый бархат. Это означало, что ворсовым был либо орнамент, либо фон ткани, которая при этом выглядела рельефной. Старинные бархаты часто изготовлялись с введением золотой или серебряной нити (см. «Парча»).

В ХIХ веке производство бархата было поставлено на промышленную основу, а ручное производство практически исчезло. Сорта бархата определялись помимо качества сырья особенностями технологии, большинство приемов которой было перенесено из ручного ткачества. Полубархатом, например, называли ткань с бумажным грунтом, но шелковым или шерстяным утком. Двойной бархат имел двойную основу и двойную ворсовую нить (в допетровское время такие бархаты назывались двоеморхими).

Во все времена выше всего ценился шелковый бархат. Появление бумажного и шерстяного бархата — это нововведения более позднего времени — XVII — XVIII веков. Глафира Фирсовна в «Последней жертве» Островского говорит: «Хоть какую-нибудь, только, отец родной, чтоб бархатом была крыта, хоть не самым настоящим. Как его, Манчестер, что ли, называется». Упоминаемый манчестер — разновидность хлопчатобумажного бархата, названного по месту первоначального производства — города Манчестера в Англии.

Собственно бархат (то есть шелковая ткань) и все его последующие разновидности имели низкий ворс. Бархат не был единственной ворсовой тканью XIX века, его отличали от других тканей именно высотой стрижки ворсовой нити или высотой петель, если речь шла о неразрезных сортах.

В истории костюма XIX века были периоды (например, первое десятилетие), когда тяжелые ткани не пользовались спросом. Но производство бархата не прекращалось даже в это время, так как всегда был потребитель — купечество.

В середине XIX столетия бархат вошел в моду и как ткань для мужской и женской одежды, и в качестве основного материала для оформления интерьера — обивки, драпировок, пологов и т.д.

С момента своего появления бархат был знаком социального превосходства, знаком преуспевания и богатства. Эта его функция не исчезла и в XIX веке, с той лишь разницей, что некогда бархат могли носить только определенные социальные группы, а в исследуемый нами период все решали деньги. Бархат или сукно, таким образом, указывали не столько на социальное, сколько на материальное положение человека в обществе. Особо изощренной формы выражения это достигало в купеческой среде.

Купечество, занимаясь текстильной торговлей, придавало большое значение сорту ткани, так как прекрасно ориентировалось в качестве и цене товара. Ремарки в пьесах А.Н.Островского изобилуют подробным описанием костюма героев, а в текстах пьес часты названия тканей и модных деталей одежды, благодаря которым можно судить о реальном богатстве, истинном положении героя в обществе. Все герои с легкостью читают язык костюма, так как этот язык являлся существенной частью быта того времени. Они без труда отличают настоящий бархат от «не самого настоящего — манчестера». Предмет вожделения Бальзаминова в пьесе «Праздничный сон до обеда» — «голубой плащ на черной бархатной подкладке»; «окромя бархатных и надевать не станем», — заверяет герой пьесы «Свои лю­ди — сочтемся»; в пьесе «Доходное место» героиня приходит в себя, успокаивается, только услышав о бархатном платье.

В бархатной технике выполнялись многие виды тканей, например плис — разновидность хлопчатобумажного бархата с несколько большей, чем у последнего, длиной ворса. В XIX веке существовало несколько сортов плиса: вельвертин, бивер. Во второй половине столетия появился сорт мебельного плиса, который изготавливался из чисто шерстяной пряжи или из смеси шерсти и хлопка. Из современных тканей плис ближе всего к плюшу, но последний делался с шелковым ворсом.

Плис в России носили все, однако богатые крестьяне и купцы шили из него нарядную одежду, а дворянство употребляло плис в качестве ткани для домашнего костюма. «В будни ходил в плисовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы» (А.С.Пушкин. «Барышня-крестьянка»).

Плис встречается у многих русских писателей XIX века. Отец Илюши в романе И.А.Гончарова «Обломов» одет следующим образом: «...как батюшка его, в плисовых панталонах, в коричневой ваточной курточке, день-деньской только и знает, что ходит из угла в угол».

Н.А.Некрасов упоминает плис в числе товаров, разносимых мелкими торговцами по деревням: «Ситцы есть у нас богатые, есть миткаль, кумач и плис».

Плис использовался не только для одежды, а позднее — мебельной обивки, но и для изготовления мягкой, удобной обуви. В повести И.И.Панаева «Великосветский хлыщ» упоминаются плисовые туфли как домашняя обувь. Гоголь писал в «Мертвых душах»: «...вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги».

В «Анне Карениной» Толстого встречаем название неизвестной ныне ткани: «Возвращаясь к месту, он поймал незаметно еще одну моль. "Хорош будет мой трип к ле­ту! — подумал он хмурясь... К будущей зиме надо перебить мебель бархатом, как у Сигонина"».

Трип, или утрехтский бархат, — также разновидность бархатной ткани, то есть с ворсом на лицевой стороне, но из шерстяной пряжи.

В сортах мебельного трипа для обивки экипажей, кресел и т.д. ворс был неразрезным, петельчатым, так называемый брюссельский ковер.

Разрезной трип, или турнейский ковер, применялся для изготовления одежды, обуви, головных уборов — например, «триповый картуз Костанжогло» из второго тома «Мертвых душ».

Поскольку трип, плис, манчестер — своего рода заменители бархата, то претендующие на социальную значимость купцы, бойкие адвокаты (у Л.Н.Толстого описана приемная адвоката) и чиновники отдавали предпочтение другим, более дорогим сортам тканей.

Хотя название трипа «утрехтский бархат» малоизвестно, но, скорее всего, в русском быту конца XIX века оно имело хождение. В.Набоков упоминает это название в своих воспоминаниях «Другие берега»: «Две баронессы Корф оставили след в судебных летописях Парижа: одна, кузина моего прапращура, женатого на дочке Грауна, была та русская дама, которая, находясь в Париже в 1791 году, одолжила и паспорт свой, и дорожную карету (только что сделанную на заказ, великолепный, на высоких красных колесах, обитый снутри белым утрехтским бархатом, с зелеными шторами и всякими удобствами, шестиместный берлин) королевскому семейству для знаменитого бегства в Варенн (Мария-Антуанетта ехала как мадам де Корф или как ее камеристка, король — не то как гувернер ее двух детей, не то как камердинер)».

Газ

Газовые ткани были очень популярны в первой половине XIX столетия. Имитация таких тканей на современной сцене не представляет сложности, так как газ могут заменить любые синтетические материалы, пластические свойства которых ему близки.

Что представлял собой настоящий газ? Это ткань из шелка или туго скрученного хлопка (толщина нити не ниже 120 номера), ткавшаяся так, что при переплетении нитей утка и основы они не уплотнялись специальными приспособлениями и между ними оставалось некоторое пространство. В классическом газовом переплетении две нити основы сочетались с одной нитью утка. Ткани такой выработки получались особенно легкими, полупрозрачными. Их делали одноцветными и узорчатыми, диагонального (саржевого) или полотняного плетения, покрывали вышивкой, сочетали с другими типами плетения, например атласного, и т.д.

Сортов газа было очень много. Некоторые из них упомянуты в повести А.Ф.Вельтмана «Сердце и думка»: «Они нарядились в зимние одежды: в прозрачный и блестящий шелк; заботливо окутали шею шарфами из газ-марабу или газ-риса; атлас и газ-иллюзион, густо опушенный блондами».

Все виды газа различались либо по характеру обработки исходного сырья, либо по способу орнаментации.

Газ-марабу ткали из шелка-сырца, но нити его предварительно скручивались. Поэтому марабу — ткань золотистого цвета — более жесткая, чем другие виды газа. Название его связано с цветом перьев птицы марабу. Существовал еще один вид газа, название которого восходит к оперенью птиц. Это gaze à plumes: «Весьма в большом употреблении... видели одно такое платье, шитое по белому фону шелками вроде маленьких перьев, расположенных в виде султанов, — верхушками врозь. Газ сей чрезвычайно красив и в большом вкусе»[[110]](#footnote-111).

Газ-рис ткали тоже из шелка-сырца, но нити при этом не скручивали, поэтому он отличался особой мягкостью.

Газ-иллюзион делали из столь тонкой пряжи, что он был практически прозрачен.

В 1832 году газета «Молва» поместила описание газа-кристалл: «Газ-кристалл может заменить газ Донна Мария, он даже превосходит его. Для самых нарядных бальных платьев употребляют его с атласными узорчатыми полосами»[[111]](#footnote-112). Упоминание об этом виде газа в русских источниках чрезвычайно важно для исследователей, так как в Европе появление газа-кристалл относят к 1852 году. Детальное описание такого газа, датированное 1852 годом, приводится в «Иллюстрированной энциклопедии моды»[[112]](#footnote-113). Возможно, речь идет о разных видах газа, так как прежнее название иногда переносилось на новый вид ткани, хотя они и не были тождественны друг другу.

Упомянутый «Молвой» газ «Донна Мария» был моден годом раньше, в 1831 году, и описан как «белый, затканный серебром»[[113]](#footnote-114).

Газ-шамбери — «Для бальных платьев употребляют газ Шамбери; по белому полю цветные атласные полосы, точно ленты, а в промежутках некоторые вышивают цветочки цветными шелками, что делает сей газ еще более нарядным»[[114]](#footnote-115). Ровно тридцать лет спустя появился черный газ-шамбери, который рекомендовали для полутраура[[115]](#footnote-116). Однако в первой половине века он был только белого цвета. Смирнова-Россет, вспоминая о годах, проведенных в Екатерининском институте, сообщает о подарке императрицы ко дню ее именин: «23 утром пришел лакей меня поздравить с именинами и принес белую Gaz de Chambery на платье»[[116]](#footnote-117).

Некоторые виды газа так и не приобрели русского названия. Например, Gaze Silphide — «название сего газа совершенно с ним сходно; материя эта чрезвычайно легкая и воздушная, она бывает столь различных цветов и так разнообразна, что нет возможности исчислить»[[117]](#footnote-118).

Haze Céphise — «Трудно означить настоящий род этой новизны, которую все считают прелестною для вечеров. По затканному ветвистым узором полю разбросаны большие листы à jour, которые по своей легкости и прозрачности составляют прекрасную противоположность и разнообразие с самою тканью»[[118]](#footnote-119).

Gaze Cezalma — «ткань легкая, совершенно новая и прелестная: можно надеяться, что ее много будут носить нынешнею зимою[[119]](#footnote-120).

Как мы видим, «зимние одежды» персонажей повести Вельтмана — это отражение реалий моды того времени, не считавшейся с российским климатом. Очень близки газу по технике изготовления некоторые другие ткани, и прежде всего дымка. Название ее, скорее всего, связано с оптическими свойствами ткани — прозрачная воздушная материя. Этимологические словари не содержат никаких сведений на этот счет, а особенности производства ткани указывают на то, что ее можно считать разновидностью газа. Дымка первой половины XIX века чаще всего была светлых тонов. Осенью 1817-го — зимой 1818 года дымка встречается среди тканей, предназначенных для дорогих бальных нарядов: «Два платья были вышиты мелкими мушками или горошком серебряной битью, через ряд матовой и блестящей, а два другие с большими букетами по белой дымке»[[120]](#footnote-121). Во второй половине столетия дымка стала часто встречаться в выражениях — «траурная дымка», «креповая дымка». Речь идет о траурной повязке на шляпе или рукаве. Стало быть, предполагается черный цвет, потому что креповая дымка или траурный креп вовсе не означали технику производства, а только назначение предмета.

Гро...

В четвертом действии пьесы Островского «Свои люди — сочтемся» Олимпиада Самсоновна перечисляет свои новые наряды: «А вот считай: ...три атласных да три грогроновых — это тринадцать; гроденаплевых да гродафриковых семь — это двадцать...»

Для актрис, занятых в этой сцене, сам факт перечисления разнообразных тканей дает богатый материал для эмоциональной окраски происходящего. Ведь называемые ткани разного достоинства, разной стоимости, и Липочка и сваха одинаково осведомлены о престижности и цене упоминаемых вещей. Внутреннее торжество одной и зависть другой определяются уже названием материи. Современных эквивалентов называемых в пьесе тканей, за редким исключением, уже давно нет. В этом случае исполнительницам может помочь только точное знание исчезнувших реалий русского быта середины прошлого века.

Гро-, входящий в состав названия какой-либо ткани, означает, что исходным сырьем для нее являлся шелк. Грогрон считался наиболее дорогой шелковой материей, потому что для него требовались самые лучшие, не поврежденные коконы шелковичного червя, дающие максимально длинную нить. Качество пряжи позволяло добиться столь плотного кручения, что с грогроном не могла сравниться ни одна другая шелковая ткань. При этом вес штуки (так называли в старину рулон материи) грогрона был много меньше, чем у других тканей. Грогрон обычно делали гладкокрашеным, одноцветным.

Гроденапль был плотной однотонной тканью, названной по месту первоначального производства — города Неаполя в Италии. Его ткали из толстых, в несколько нитей, основы и утка, чем и добивались плотности довольно тонкой материи. Плотность способствовала тому, что из гроденапля делали мужские и женские головные уборы, верхнюю одежду и платья. В модных обзорах того времени сообщалось: «Гроденапль в большом употреблении: из него делают уборки на платья и зимние капоты для прогулки в экипаже»[[121]](#footnote-122)

Гродафрик Олимпиады Самсоновны — тоже шелковая ткань. Можно предположить, что речь идет о так называемом африканском репсе, о котором писали, что он «весьма красив по разнообразию узоров и цвета»[[122]](#footnote-123). Для изготовления репса применяли шелковую, шерстяную и хлопчатобумажную пряжу, но толщина утка и основы была разной, поэтому на поверхности ткани образовывались рубчики. Шерстяной и хлопчатобумажный репс использовали в декоративных целях — мебельная обивка, занавески, пологи, а шелковый репс — для шитья женской и некоторых видов мужской одежды.

А вот в описаниях выкроек и фасонов в модных журналах чаще всего фигурирует гладкокрашеный шелковый репс под названием «Луиза». Так как гладкокрашеный плательный репс стали рекламировать в 60-е годы прошлого века, то, скорее всего, гродафрик был узорчатой шелковой тканью.

Так же широко известна любителям русской литературы и ткань гродетур — плотная шелковая материя, каждая нить основы которой закрывалась двумя нитями утка. Она была только одноцветной, не мялась и долго носилась. Название ткани происходит от первоначального места производства — города Тура во Франции. В среде русского купечества эту ткань знали под названием «гарнитур», и именно она вошла в русскую литературу как своеобразное средство речевой характеристики персонажа, не отягощенного излишним образованием. Немнущаяся и ноская ткань олицетворяла «степенство», трезвый взгляд на жизнь и действительно была популярна в среде духовенства. Вот что о ней можно прочитать в романе А.И.Эртеля «Гарденины»: «Да вот что... я вижу, и платьице тебе, Митревна, нужно обновить. У дьячковой дочки я посмотрел: что же за платьице такое... антик! Эдакое в празелень.

1. Гарнитуровое, надо полагать.
2. Уж не знаю. Отливает из цвета в цвет.
3. Гарнитуровое, — авторитетно сказала маменька, — в духовенстве обожают гарнитур».

Магазины и мануфактурные лавки прошлого века предлагали многие шелковые ткани: гро д'Анвер — узкий полосатый шелк; гробарре, гродеберлен, гродешин, гродефлоранс, громуар и т.д. Название заключало в себе характеристику ткани из шелка — с муаровыми разводами, разновидность кисеи, цветочный узор или одноцветную ткань.

В отличие от грогрона, для которого применяли только длинные нити, все остальные выделывались из трама — более коротких шелковых нитей. Степень качества исходного сырья определяла достоинства и цену других шелковых тканей.

О разнообразии тканей гро... свидетельствует сообщение, помещенное в одной из газет прошлого века: «Шелковые ткани для шляпок переменили несколько названия: *летний гро, восточный гро, Ост-Индийский гро,* в существе своем одна и та же материя, известная под названием *гроденапль»[[123]](#footnote-124)*.

Известно, что пристрастие духовенства к гродетуру не поощрялось: «Женщины носят на голове гарнитуровые платочки всевозможных цветов. В старину попадьи их надевали. Однажды император Александр Павлович встретил в коляске, а попадья была вся в розовом и в модной шляпке, хотел сказать Синоду, чтобы приказали одеваться поскромнее и носить потемнее, но это не состоялось, и ныне даже в деревнях эти дуры носят платья с хвостами и надевают их даже в церковь и не чувствуют, что им к лицу как корове седло»[[124]](#footnote-125).

Любопытно, что некоторые старинные названия тканей были перенесены на модные новинки. К ним относится объярь — тонкая шелковая ткань, эффект свечения поверхности которой достигался как введением золотой или серебряной нити, так и особой обработкой шелка при помощи специальных валиков. При этом нити сдвигались в причудливые узоры, давая характерные разводы.

По свидетельству мемуаристов, объярью уже в XVIII веке называли шелковый муар: «К слову о цветах, скажу о материях, о которых теперь нет понятия: объярь или гро-муар (то есть шелковая ткань с муаровыми разводами)»[[125]](#footnote-126).

Шелковые ткани такого типа были одноцветными, весь эффект заключался в игре, мерцании ткани в различном положении поверхности по отношению к источнику света. (Узорчатые тонкие шелковые ткани с текстильным орнаментом имели другие названия.)

Китайка

Традиционным сырьем для изготовления тканей в крестьянских хозяйствах России служили овечья шерсть, лен, конопля и даже крапива. В XIX веке шелк и хлопок были не только привозными, но, как все ткани фабричной выработки, слишком дорогими для податных сословий. Даже ситец или александрийка считались довольно дорогими тканями. Наибольшее хождение из покупных, фабричных тканей в крестьянской среде имели китайка и кумач.

Китайка и кумач разнились прежде всего по цвету. В народе были распространены хлопчатобумажные китайка и кумач — обе ткани полотняного переплетения. Но в допетровскую эпоху и первые десятилетия XVIII века под китайкой подразумевали шелковую гладкокрашеную материю, которую в Россию ввозили с Дальнего Востока.

В народных песнях кумач и китайка всегда упоминаются как разные ткани: «Кумача не хочу, китайки не надо», но во второй половине XIX столетия в литературных произведениях иногда кумачом называли синюю ткань, а китайкой красную. Кумачник, или «кумашный» сарафан, — это одежда красного цвета, сшитая из кумача. В праздничных костюмах, которые переходили из поколения в поколение, кумач или китайка покрывались ковром вышитых узоров, служили лишь фоном для искусного шитья.

В крестьянских хозяйствах ткали материи из конопляного волокна, довольно жесткие и грубые. Коноплю добавляли к льняному волокну, и это ухудшало сорт ткани, снижало ее стоимость. Самая известная ткань из конопляной пряжи — посконь. В городской среде ее не применяли, и, как правило, упоминание о поскони служило знаком крестьянского происхождения и бедности. Аграфена Кондратьевна в пьесе Островского «Свои люди — сочтемся», пытаясь умерить страсть Олимпиады Самсоновны к модным нарядам, грозит дочери: «Посконный сарафан сошью, да вот на голову тебе и надену».

Пестрядь, или пеструшку, ткали в домашних условиях из остатков пряжи разного качества. Отличительной чертой пестряди, важной для сцены, является характерная окраска и слегка шероховатая поверхность из-за смешения нитей разной толщины и цвета.

Излюбленным способом орнаментации тканей в России наряду с вышивкой была набойка — рисунок отпечатывался на ткани с резных досок. При ручной набойке в многоцветных рисунках на ткани было трудно совместить без искажения отдельные части орнамента, не говоря уже о приготовлении самой доски, вернее, досок, — каждый цвет набивался отдельно, поэтому набивные ткани стоили довольно дорого.

Издревле известной набивной хлопчатобумажной тканью был киндяк. В XIX веке эта ткань употреблялась главным образом на подкладку. Когда-то киндяк ввозили в Россию из Индии. Афанасий Никитин в «Хождении за три моря» упоминает его среди тканей, производимых в Камбее (порт в заливе Индийского океана): «Делают тут на продажу алачи, да пестроряди, да киндяки».

В некоторых справочных изданиях можно встретить упоминание о киндяке как о гладкокрашеной ткани. Однако еще в прошлом веке была выявлена причина разночтения, связанная с тамильским и арабским названиями тканей[[126]](#footnote-127).

В XIX веке набивные хлопчатобумажные ткани уже не так высоко ценились, поскольку был механизирован процесс не только ткачества, но и нанесения в технике набойки многоцветного орнамента, который до изобретения специальной машины получали лишь вручную.

Кружево

История возникновения кружевного производства уходит корнями в далекое прошлое, и выяснить время появления этой техники или место, где впервые начали выделывать кружево (Восток или Запад), довольно трудно.

До сих пор существуют две основные техники — кружево, шитое иглой, и кружево, плетенное на коклюшках. Шитое кружево считалось более трудоемким и поэтому всегда стоило дороже плетеного. Известно бесчисленное множество сортов кружев, производство которых началось еще в средние века. Это алансонское, валансьен, брюссельское, венецианское, вологодское и др. Название обычно связано либо с местом производства, либо с качеством сырья. Хотя сразу же нужно сказать, что сырье или традиционный цвет, связанный с сырьем, менялись. Например, первоначально брюссельские кружева делали из льна, но впоследствии его заменили другими нитями. В России же со второй половины XVIII века основным сырьем служил лен, и вывозилось не только сырье, но и кружево.

Сорта кружев отличаются ажурной основой (решетка), на которую наносится узор в шитых кружевах, орнаментальным мотивом и характером отделки краев (с зубчиками, прямые и т.д.). Для определения типа кружев имеет значение и их ширина. Долгое время кружево выделывалось только в виде лент различной длины либо в виде воротников, манжет, косынок. Когда научились плести болынемерные ажурные изделия, появился тюль.

Уже в XVIII веке производство кружев пытались механизировать. Сохранились сведения, что в Англии в 1768 году рабочий чулочной мануфактуры по имени Гаммонд пробовал сделать ажурную ткань на чулочном вязальном станке. Широкого распространения его опыт не получил, но подтолкнул изобретателей к усовершенствованию устройства Гаммонда. Такие попытки предпринимались в 1809 и 1811 годах, но только после 1837 года было налажено повсеместное механическое производство тюля и некоторых видов кружев. Это, однако, не уменьшило спроса на ручные кружева и не снизило стоимости кружев, но машинное и ручное кружево стало обозначать сословные и материальные различия.

Редкое литературное произведение XIX века обходится без упоминания о блондах, самых дорогих кружевах того времени, получивших наибольшую известность. Вот и Олимпиада Самсоновна в пьесе «Свои люди — сочтемся» горделиво перечисляет свои наряды, и в их числе «подвенечное блондовое на атласном чехле», стоившее по тем временам необычайно дорого.

Когда-то блонды были шелковыми кружевами из неотбеленного сырья — шелка-сырца, имевшего золотистый цвет, который и дал кружевам название. Затем блонды шили белыми и черными, и уже к середине столетия появились черные шелковые блонды, известные под названием ламé, впервые упомянутые в журнале «Модный магазин»[[127]](#footnote-128).

Блондами были знаменитые кружева шантильи: «Для молодых женщин делаются сии пелерины из шитого тюля, а для женщин богатых из белых блонд — Шантильи»[[128]](#footnote-129).

Черные шантильи появились еще в начале XVIII века. Основательницей их производства считают Екатерину де Роган.

Блонды так высоко ценились, что орнамент некоторых тканей имитировал рисунок этих драгоценных кружев. Вот некоторые из тканей: «Прекрасное название Арахны (Aragnée), данное в прошедшем году одной шелковой материи, по которой набита мелкая сеточка, похожая на блондовую решетку, переменилось в название *Блондины,* которого ничего не может быть приличнее, потому что узоры кажутся под этой черной сеточкой как будто покрыты блондой»[[129]](#footnote-130).

Годом позже вошел в моду блондовый атлас, описанный в периодике как образец текстильного искусства: «Вообразите себе листья или цветы атласные, с искусством вырезанные, переплетенные ветвями, которые держатся, словно очарованные, на газе, прозрачнейшем самого тюля. Эта материя бывает розового, голубого, вишневого цвета и проч.»[[130]](#footnote-131).

Основными центрами производства блонд были французские города Канн, Байе, Пюи. Для использования на сцене, при театральных интерпретациях литературных произведений важно передать характерный цвет и блеск шелковых кружев, хотя для искусствоведческого анализа имеет значение толщина нитей орнамента, размеры рисунка и т.д.

Белые, золотистые или черные блонды не были единственными сортами кружев. Среди кружев белого цвета встречались малин, брюссельские, алансонские, венецианские или кружево point d'Angleterre. Г.Прево называет кружева point d'Angleterre, алансонские и венецианские самыми дорогостоящими[[131]](#footnote-132).

Подобрать русское название сорту point d'Angleterre трудно. Орнамент для таких кружев, чаще всего в виде замкнутой композиции, шили иглой или плели и только потом наносили на решетку в виде своеобразной аппликации. Известно, что с XVII века отдельные элементы орнамента выделывали на континенте, а потом контрабандой ввозили в Англию, где соединяли в законченное изделие. Вполне возможно, что именно с этим связано происхождение названия, хотя более точных указаний разыскать не удалось.

Материалом для кружев могли служить золотые и серебряные нити. Особое распространение в России такие кружева имели в допетровскую эпоху, и для нужд царского двора размеры производства в стране были вполне достаточны.

Нельзя не сказать о русском кружевном производстве. Вплоть до отмены крепостного права в России предпочитали принуждать мастериц выделывать точные копии французских шитых или плетеных образцов, которыми успешно торговали и в европейских странах. О развитии национальных традиций заботились мало, хотя уникальными центрами были не только Вологодская, но и Орловская, и Курская, и другие губернии.

Современное тюлевое и кружевное полотно позволяет легко имитировать самые уникальные образцы старинных кружев в театральных постановках. Нужно только иметь в виду, что свои технические трудности есть при применении кружевного полотна из натуральной пряжи (хлопок) и искусственных волокон (трудности при окрашивании, способность хлопка усаживаться, то есть уменьшаться в размерах, и т.д.).

С середины XIX века вошли в моду шерстяные кружева — уак. Вот что писали о них: «Камаль из белого шерстяного кружева, называемого уак. Эти последние камали считаются верхом щегольства»[[132]](#footnote-133) (о камале см. «Бурнус»).

Люстрин

Выражение «люстриновый пиджак» устойчиво ассоциируется с 20 — 30-ми годами нашего века, потому что чаще всего его носили герои М.М.Зощенко, претендующие на щеголеватость и «хорошие манеры». Однако ткань люстрин была прекрасно известна в России на протяжении всего XIX века. Это шерстяная или полушерстяная ткань с глянцевитой поверхностью. Дорогой люстрин мог ткаться с примесью шелка, а более дешевые сорта — с добавлением хлопка или «неблагородных» сортов шерсти.

В России существовал обычай на Фоминой неделе устраивать распродажи различных товаров по сниженным ценам. Обычно этим пользовались люди, стесненные в средствах. Обрезки дорогих кружев или лент, шелковых тканей, тонкой шерсти и т.д. привлекали покупателей, особенно женщин, надеющихся сшить модный туалет с наименьшими затратами. В очерке И.Т.Кокорева «Фомин понедельник» перечисляются товары, предлагающиеся на таких распродажах: «Люстрин, гро-де берлин, поплин, гляссе, шине, муаре, термолама, гулишалама и проч. и проч. — словом, все эти материи и нематерии, из названий которых можно составить целый лексикон и достоинства которых дано постигнуть только прекрасному полу, все они режутся ножницами, обращаются в остатки и, полусвернутые, живописно раскладываются по полкам, по прилавку так, чтобы бросаться в глаза милым покупательницам и покупателям и прельщать их своей казистостью».

В 60-х годах прошлого века вошла в моду ткань под названием «альпага»: «Французские журналы беспрестанно говорят о платьях *альпага,* которые вошли у них во всеобщее употребление; у нас этой материи вовсе не знают, а между тем мы, по своей обязанности, не можем умалчивать о том, что носят в настоящее время, и поэтому предлагаем альпага заменить высокого сорта люстрином, который чрезвычайно на него похож. Когда у нас появится настоящее альпага, мы тотчас же сообщим об этом в своем журнале и скажем его цену»[[133]](#footnote-134).

Ткань альпага, столь похожая на люстрин, между тем прекрасно была известна в России в первой трети XIX века. В одном из январских номеров «Московского телеграфа» за 1826 год об альпаге писали: «шерстяная одноцветная материя».

Люстрину повезло в истории костюма гораздо больше — его не забывали по крайней мере целое столетие.

В течение всего предыдущего века частое хождение имели дамские сорта люстрина, довольно тонкие. Из них шили платья и блузки: «Я что хочу вам сказать, Онисим Варфоломеич, — робко произнесла Митревна, — возьмете, Господь пошлет, приз, беспременно надо Марфутке да Зинаиде люстриновые кофточки справить» (А.И.Эртель. «Гарденины»).

Глянцевитость люстрина ограничивала сферу его применения в мужском гардеробе. Но некоторые слои, главным образом приказчики, парикмахеры и т.д., носили люстриновые пиджаки и пальто. На рубеже XIX — XX веков в среде художественной интеллигенции моде далеко не всегда подчинялись, создавая свой собственный стиль, основанный на широких ассоциациях с историческим костюмом. Тогда-то люстрин стал известен гораздо шире как ткань для мужской одежды.

Позднее, в те времена, когда жили герои рассказов Зощенко, люстриновый пиджак превратился в своеобразный социальный знак, своего рода униформу целого общественного слоя 20 — 30-х годов нашего века, — по нему узнавался мелкий служащий с мещанскими претензиями.

Меринос

В 1863 году появилось сообщение: «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»[[134]](#footnote-135).

Меринос мог служить основой для самых разных тканей, и его часто сравнивали с другими материями, как, например, в повести Вельтмана «Сердце и думка»: «Вот очутилась она посреди улицы, полной экипажей; посреди той улицы, которую невозможно описать; где вчера не похоже на сегодня, где завтра все будет ново: вывески и товары, наружность и внутренность, имена и названия, цвет и форма; вместо единообразия пестрота, вместо длины ширина, вместо мериноса *тибет* и *терно,* вместо *манто* — *клок».*

Меринос — шерстяная ткань саржевого переплетения, обычно одноцветная, которую ткали из шерсти тонкорунных овец — мериносов. Из мериноса шили платья и верхнюю одежду, но охотнее всего использовали для изготовления модных «турецких» и «персидских» шалей.

В «Мертвых душах» читаем, как Феодулия Ивановна, жена Собакевича, «уселась на диване, накрылась своим мериносовым платком и уже не двинула более ни глазом, ни бровью».

Мериносовая пряжа высокого качества смешивалась с шерстью других сортов или иными волокнами, и тогда появлялись полумеринос, тибет, терно.

Терно — шерстяная ткань саржевого переплетения из высококачественной пряжи, названная по имени владельца парижской фабрики — Гийома Луи Терно (1763 — 1833).

Платки и шали фирмы Терно были очень популярны в России первой половины XIX века. Газеты помещали рекламу следующего содержания: «Так как в Париже уже тепло, то плащей почти не видно, но зато повсюду являются шалевые платки фабрики Терно (cachemir Ternaux), называемые à la Hernani, по имени героя известной пьесы Виктора Гюго. Прекрасные платки такого рода мы видим в магазине Г.Болля, на Невском проспекте, в доме Коллержи»[[135]](#footnote-136).

Терно стоило довольно дорого и служило признаком достатка. М.Е.Салтыков-Щедрин, описывая на страницах «Пошехонской старины» одну из свах, сообщает: «Севастьяновна уходит; следом за ней является Мутовкина. Она гораздо представительнее своей предшественницы; одета в платье из настоящего терно, на голове тюлевый чепчик с желтыми шелковыми лентами...»

О тибете можно сказать то же, что и о терно, — разновидность ткани саржевого переплетения из шерсти горных коз. Так же как терно, пользовалась большой популярностью в первой половине XIX века. Журналы 30-х годов сообщали читателям, что: «Thibet satiné, матерья, отличающаяся отменной нежностью, употребляется для плащей. Атласные двуличные полосы на шерстяной ткани Тибета вытканы таким образом, что можно носить сию материю на лицо и на изнанку»[[136]](#footnote-137).

Газета «Молва» рекламировала эту же ткань в иных выражениях: «...превосходная ткань, весьма мягкая и теплая. Двойной отсвет атласистых полосок идет по шерстяному полю из Тибетской шерсти, отчего его можно носить на оба лица». Вот как описываются плащи из Thibet satiné: «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»[[137]](#footnote-138).

Первыми производителями двухсторонних тканей для шалей, подражающих знаменитым кашмирским (которые таким свойством не обладали), были русские купцы. Более всего получили известность елисеевская и колокольцовская мануфактуры. Это произошло уже в самом начале XIX века. Поэтому к 1832 году тибет не мог быть новинкой в России. Однако, как это часто бывало, предпочтение отдавалось иностранным товарам, а отечественные изобретения не замечались. Эта особенность русского общества настолько бросалась в глаза, что Марта Вильмот написала своему отцу в декабре 1806 года: «Несколько сот лавочников распродают остатки газа и других материалов 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»[[138]](#footnote-139).

Различия в обработке сырья и готовой ткани между мериносом, терно и тибетом незначительны.

К концу XIX века тибет, вернее ткань, сохранившую такое название, изготавливали из шерсти более низкого качества, так называемой «неблагородной шерсти». Ткачество XIX века развивалось столь быстрыми темпами, что появилось много новых дорогих тканей, а обработка прежних сортов пряжи в значительной степени удешевлялась благодаря техническим усовершенствованиям, распространению химических красителей и т.д.

Парча

До 1717 года в России не было своего производства парчи — ткани из шелка, золотых и серебряных нитей. Ее ввозили из Византии, позднее — из Ирана, Турции, Италии и Франции. Во второй половине XVII века была предпринята попытка наладить в Москве собственные мастерские по изготовлению дорогих тканей с помощью иностранных масте­ров — Чинопи, Лермита, Паульсона. Однако даже на нужды царского двора и высшего духовенства по-прежнему приходилось закупать парчу в других странах. После создания в Петербурге первой шелковой мануфактуры Россия становится одним из основных производителей парчи, превосходящей по своим художественным и техническим качествам продукцию западноевропейских фабрик, — несмотря на изменения моды, в России всегда существовали крупные заказчики: царский двор, церковь и купечество. Вот что писала обозревательница журнала «Мода» в 1856 году: «Сейчас только я вернулась из „Русского Магазина", где видела образчики невообразимо роскошных материй, заказанных к предстоящему торжеству Коронации.

Все материи будут изготовляться по заказанным нарочно рисункам, на наших фабриках в Москве. Из них изготовлены вполне только два сорта (остальные 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 прибавлять 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 ее более 40 аршин.

Другая материя, которую я назову „серебряным дамассом", далеко уступает первой в великолепии, но так же изящна и блестяща... цена этой восхитительной, нежно-блестящей и весьма легкой материи (да, — несмотря на серебряные бити) — 15 рублей серебром за аршин»[[139]](#footnote-140).

В следующих номерах журнала описывается впечатление, которое парча производит на иностранцев: «Впрочем, если рассудить дело — удивительного тут нет ничего: эти материи, имеющие весьма много схожего с нашими русскими парчами, неизвестны и не делаются за границею; 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 лоскутов в виде образчиков»[[140]](#footnote-141).

Парча всегда была дорогостоящей тканью, даже после того как научились заменять пряденое серебро и золото (бить) или волоченку (тоненькие проволочки, применявшиеся в процессе ткачества) на имитирующие их материалы. Самая скромная, без рисунка, парча требовала немалых расходов. Дочь московского книгоиздателя Е.И.Попова оставила после себя очень интересные дневники, рассказывающие о московской жизни 40-х годов ХIX века. Ценность этих записок для современного исследователя состоит в том, что автор тщательно фиксировала все обстоятельства бытового характера, с которыми ей приходилось сталкиваться. Сильно нуждавшаяся, Попова изо дня в день отмечала на страницах своего дневника все траты, связанные с выполнением родственных или христианских обязанностей. В декабре 1849 года она записала: «Была у Хомяковых. Катерина Михайловна берется дать деньги на прибавление парчи к покрову, бывшего на гробе Валуева, для того, чтобы вышли полные ризы в церковь св. Дм. Солунского, что в Новгороде. Надобно узнать о цене парчи. Цена ей 14 рублей ассигнациями»[[141]](#footnote-142).

В повседневной жизни парчу в ХIX столетии почти не использовали — исключение составляли коронационные торжества, одежда для которых не подчинялась моде. В определенной степени парча в первой половине века была сословной тканью для купчих.

Вот как описывает увиденную ею на празднике в августе 1803 года купчиху англичанка Марта Вильмот: «За трехчасовую прогулку мы встретили множество нарядно одетых людей, вовсе не относящихся к знати, ибо по праздникам парк открыт для всех чинов и званий. Тут впервые я увидела настоящую русскую купчиху. Хочу описать ее наряд, но боюсь, ты не поверишь, что в такую жару она облачилась в затканную золотом кофту с корсажем, расшитым жемчугом, юбку из дамаска, головной убор из муслина украшен жемчугом, бриллиантами и жемчужной сеткой, и все сооружение достигает пол-ярда высоты. 20 ниток жемчуга обвивали шею, а на ее толстых руках красовались браслеты из 12 ярдов жемчуга (я даже сосчитала). Разряженная купчиха прогуливалась рядом со своим бородатым мужем, одетым в исконно русское платье: зеленый плисовый кафтан, полы которого доставали до пят... Не могу высказать, какое удовольствие доставила мне эта пара»[[142]](#footnote-143). Пристрастие купечества к парче сохранялось вплоть до середины ХIX века. В повести «Угол», написанной в 1849 году, Н.А.Дурова так описывает наряд купчихи, увиденный иностранкой в начале столетия: «...одета всегда богато, со вкусом, с изяществом даже; она дорого платит, чтоб быть так одетой, потому что у нее самой вкус ее природный, и если б она последовала ему, то вместо эфирных газов, тонких, как паутина, кружев прелестных цветов, она охотно бы надела парчу, которую нельзя согнуть, как будто она выкована, а не соткана; на голову платок, от которого блистало б, как от солнца, и, облаченная во всю эту лепоту, любовалась бы ею перед старинным туалетом столько же, сколько и своею роскошной толщиною, которую теперь она, скрепя сердце, без милосердия стягивает шнуровкой».

При имитации парчи в современной театральной практике важно добиться ощущения жесткой, негнущейся ткани с металлическим блеском фона или орнамента. Для большей жесткости ткани можно дублировать, а металлического блеска добиваются при помощи алюминиевого или бронзового порошка по росписи масляными, гуашевыми, клеевыми красками или рельефной пастой.

Тип орнамента, его композиционные и колористические взаимоотношения с фоном и покроем костюма зависят от времени действия пьесы. Так, русские исторические костюмы допетровского времени отличаются использованием иранских или турецких тканей. Для «иранской парчи» характерны иллюзорно точные воспроизведения тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, кипарисов при довольно мелком раппорте. «Турецкие», напротив, характерны очень крупными стилизованными орнаментами и резкими цветовыми контрастами.

В XVIII столетии предпочитали ткани с более мягкой и светлой гаммой, нежными переходами от розового к голубому, светло-желтого к бежевому. Цветочные орнаменты были характерны как для мужской, так и для женской одежды.

Пластические свойства парчи не позволяли использовать ее в женской модной одежде XIX века; исключение составляли парадные церемониальные костюмы, которые носили в России только высшие слои общества. К концу ХIX столетия даже купечество предпочитало одеваться «по журнальной картинке» и парча окончательно стала ритуальной тканью.

Разновидностью парчи были такие ткани, как глазет и аксамит.

Глазет ткали не только с шелковой, но и с хлопчатобумажной или шерстяной основой с металлическим или металлизированным утком. Он был гладким и узорчатым, иногда расшивался шелком. Глазеты и другие парчовые ткани часто описывают как розовые, голубые, белые, имея в виду фон. Цельнометаллические утки парчовых тканей XVI — XVIII веков в ХIX веке почти повсеместно заменялись имитирующей их фольгой на нитяной основе. Разноцветные нити просвечивали на сгибах, складках, создавая дополнительную окраску блестящей поверхности ткани. Глазет чаще всего употреблялся для церковных нужд. Из него заказывались вклады (подношения) от частных лиц и монастырей. Уже упоминавшаяся Е.И.Попова записала: «Сегодня кончены воздухи в церковь Данилова монастыря. По белому глазету вышиты вязь из роз и лилей, эмблема юношеской красоты и ангельской чистоты Валуева, приношение мое в память его»[[143]](#footnote-144).

В XIX веке глазет носили только женщины, а в XVIII из него шили мужские кафтаны и камзолы. У Пушкина в «Капитанской дочке» встречаем: «Я застал у него одного из городских чиновников, помнится, директора таможни, толстого румяного старичка в глазетовом кафтане».

Особое место среди парчовых тканей занимает аксамит — это старинное название драгоценных тканей ручной выработки. В словарных изданиях, причем в столь авторитетных, как «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И.Даля и «Этимологический словарь русского языка» М.Фасмера, можно встретить толкование аксамита как синонима слову «бархат».

Действительно, в описях наследственного имущества или приданого в XVII веке под аксамитом понимали ткани в технике петельчатого бархата.

В документах XVI — XVII веков, включенных в «Опись Московской Оружейной палаты Московского Кремля», часто встречаются упоминания о том, что ворс бархатов-аксамитов сделан из пряденого (то есть уплощенного) серебра или золота. Существовало определение «аксамиченый» — под ним подразумевались парчовые ткани вообще.

Островский очень точно передает в пьесе «Василиса Мелентьева» пластические свойства аксамита:

«Как козы в сарафанах —

Кичатся тем, что аксамит тяжелый

Коробится лубком на их плечах».

В описаниях старинных тканей можно встретить еще одно название — «алтабас». Вероятнее всего, различие между аксамитом и алтабасом заключается в том, что последний изготавливался с применением волоченой (то есть круглой в срезе, проволокоподобной) металлической нити.

Выражение «на вес золота» применительно к старинным аксамитам и алтабасам можно понимать буквально, так дорог был материал, из которого его ткали, — шелк и драгоценные металлы.

Ко всем старинным тканям ручной выработки применимо и название «паволоки». Словосочетание «паволоки и оксамиты» встречается еще в «Слове о полку Игореве».

В ХIX веке такие названия, как аксамит, алтабас, паволока, можно найти у писателей и драматургов, обращающихся к исторической тематике. Гоголь в «Тарасе Бульбе» употребляет не только сочетание, но и написание слова «оксамит» в таком звучании, как это было в древнерусской литературе.

В ХIX столетии старинные названия, изрядно забытые в XVIII веке, окончательно были вытеснены термином «парча».

Ситец

Ситец — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из отбеленной пряжи. Нитки утка и основы одинаковой толщины. От других тканей подобной выработки отличается лишь набивным орнаментом. Родиной ситца считается Бенгалия (Индия). В России ткани такого типа были известны давно, еще в допетровскую эпоху. Как ткань для модных платьев ситец начали употреблять с конца XVIII века.

Может показаться необычным применение ситца в качестве мебельной ткани. Однако с 30-х годов прошлого века стало очень модным обивать ситцем мебель, особенно в деревне. Вот что предлагали в то время модные магазины: «Ныне употребляют для мебели и драпировки ситец с крупными узорами; по белому полю огромные букеты из роз и колокольчиков, перемешанные с широкими листьями. Также показалось много ситцев, изображающих различные предметы, разделенные на круги, в которых виды пастушек, маленькие пейзажи, лисиц, подходящих к дереву, на котором сидит ворона; барашков у источника, словом весь Лафонтен ожил на мебельных ситцах, которые очень гланцевиты; набивают эти узоры также по земле верблюжьего цвета»[[144]](#footnote-145)*.*

Совсем другой орнамент на ситце можно встретить в «Мертвых душах». «"Какой веселенький ситец!" — воскликнула во всех отношениях приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы. "Да, очень веселенький. Прасковья Федоровна однако же находит, что лучше, если бы клеточки были помельче, и чтобы не коричневые были крапинки, а голубые. Сестре ее прислали материйку: это такое очарованье, которого просто нельзя выразить словами; вообразите себе: полосочки узенькие, узенькие, какие только может представить воображение человеческое, фон голубой и через полоску все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки... Словом, бесподобно! Можно сказать решительно, что ничего еще не было подобного на свете"».

Ручная набойка, известная на Руси с древности, очень трудоемка, а первые печатные машины позволяли получать только одно- и двухцветные ткани. В 30-е годы XIX века широко применялась многокрасочная печатная машина, известная под названием «перротина». Если при печатании с деревянных досок могло проявиться некоторое несовпадение контура и цвета в орнаменте, то машинное печатание гарантировало высокое качество отделки.

В утверждении просто приятной дамы, что «ничего еще не было подобного на свете», есть доля истины, так как столь сложный по описанию орнамент мог быть выполнен с помощью перротины, распространившейся незадолго до появления поэмы «Мертвые души».

Сукно

Сукно было хорошо известно в России задолго до проникновения в страну европейских текстильных технологий, то есть до реформ Петра I. Позднее, когда распространились неизвестные прежде сорта суконных тканей, русское слово «сукно» соседствовало с заимствованным «драпом». Для нас важно, что заимствованное название относилось лишь к более тяжелым или более легким типам сукна, а исстари известные материи по-прежнему обозначались словом «сукно».

В театральном быту хорошо известно выражение «играть в сукнах», то есть без выстроенных декораций, на фоне мягких кулис и драпировок. В XIX веке этот прием был вызван к жизни пластическими свойствами сукна, но на современной сцене для этой цели могут использоваться любые другие новые материалы.

Что же такое сукно?

Это шерстяная ткань полотняного переплетения с последующим валянием и отделкой. Процесс изготовления сукна включает много операций. Сначала готовится пряжа: шерсть тщательно промывается и обезжиривается; затем треплется и прочесывается; прядется. Затем ткань валяют, еще раз промывают и окрашивают. После окраски сукно ворсят и стригут. Лишние ворсинки, так называемый мертвый волос, вычищается щетками, и очищенное сукно прессуется. Только после всех одиннадцати операций сукно готово к продаже. Нарушение технологии хоть в одной операции может отразиться на качестве ткани, прежде всего на ее носкости. Поновление сукна, бывшего в употреблении и отчасти утратившего свой ворс, производили, подвергнув его еще раз ворсованию по вытертым местам.

Выбор сукна в лавке представлял собой целый ритуал. Сукно обнюхивали, оглаживали, пробовали «на зуб» и растягивали руками, прислушиваясь к издаваемому звуку. Вот как описывают определение качества сукна товарные справочники прошлого века: «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 глажении сукна рукою не ощущалось бы чего колючего и грубого на ощупь»[[145]](#footnote-146).

Вспомним, как выбирал сукно герой гоголевской «Шинели»: «В первый же день он отправился вместе с Петровичем в лавки. Купили сукна очень хорошего — и не мудрено, потому что об этом думали еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили в лавки применяться к ценам: зато сам Петрович сказал, что лучше сукна и не бывает».

У читателей «Шинели» упоминание о посещении суконной лавки должно было вызывать четкое представление, яркий пластический образ, так как постоянно представлялась возможность видеть покупку сукна со всеми необходимыми манипуляциями. Особенно важным событием в жизни Башмачкина в течение многих месяцев было именно посещение лавки, со всеми тревогами и волнениями маленького человека, не имеющего возможности сделать ошибку.

Сцену выбора сукна Гоголь описывает и во втором томе «Мертвых душ», когда заставляет Чичикова покупать сукно «наваринского дыму с пламенем»: «Могу сказать, что получите первейшего сукна, лучше которого только в просвещенных столицах можно найти. Малый! подай сукно сверху, что за тридцать четвертым номером. Да не то, братец! Что ты вечно выше своей сферы, точно пролетарий какой! Бросай его сюда. Вот суконцо! — И, разворотивши его с другого конца, купец поднес Чичикову к самому носу, так что тот мог не только погладить рукой шелковистый лоск, но даже и понюхать».

А теперь посмотрим, какое применение находили в быту такие сорта сукна, которые не были прежде известны в России, например драп — плотное тяжелое двойное сукно как из чисто шерстяной пряжи, так и с утком из хлопчатобумажной нити. Тяжелые сукна из двойных основ и утков применялись только для шитья верхнего мужского и женского платья. Поэтому комизм в литературном произведении мог создаваться при сопоставлении несовместимых в какой-то ситуации тканей. Такой прием использован А.Ф.Вельтманом в повести «Сердце и думка».

«Ай! — вскрикнула опять девица и заметалась во все стороны... видит, идет мимо ее молоденькая девушка в манто из drap-royal, с блестящими цветами, в дымковой роскошной шляпке, обшитой рюшем из шелкового тюля.

— Ах, если б я была на ее месте! — подумала она. Смотрит... Ух!.. точно как будто перелились все ее чувства из сарафана в манто из drap-royal, и на душе стало легко».

Кроме drap-royal существовали и другие сорта: drap d'or, drap d'argant, drap de Sedan и др.

Хорошо была известна в XIX веке ткань под названием «драдедам». В буквальном переводе с французского это слово означает «дамское сукно». Но в России ткань драдедам отнюдь не являлась признаком щегольства и изящества. Это один из самых дешевых видов сукна, который был особенно распространен в среде городской бедноты. Упоминание о драдедамовом платке встречаем в «Преступлении и наказании» Достоевского:

«Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый 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 все вздрагивают».

Обычно при комментировании «Преступления и наказания» ссылаются на воспоминания А.Г.Сниткиной-Достоевской о том, что ее поразил большой зеленый платок на женщине, отворившей ей дверь, когда она первый раз пришла в дом писателя, — она сразу вспомнила зеленый драдедамовый платок из романа[[146]](#footnote-147). Однако этот платок не только реалия из быта самого писателя, он может восприниматься и как сознательно использованная художественная деталь, имеющая определенное социальное значение.

Словари середины XIX века трактовали термин «драдедам» следующим образом: «Шерстяная ткань тоньше сукна и не так как оно прочная»[[147]](#footnote-148).

Автор широко известной «Художественной энциклопедии» прошлого века Ф.И.Булгаков еще точнее определяет значение этого слова: «Шерстяная материя, сходная с сукном, но менее его прочная и дешевле»[[148]](#footnote-149).

Как признак бедности драдедам встречается у многих писателей. Н.А.Некрасов, например, писал: «В углу подле двери сидела старушонка в медных очках, одетая в ветхий драдедамовый салоп, она тяжко вздыхала» («Повесть о бедном Климе»).

«Драдедамовый салоп» может служить примером социальной характеристики и имущественного положения человека. Именно так характеризует облик случайного прохожего в «Записках замоскворецкого жителя» Островский, используя выражение «купчиха в драдедамовом салопе».

На страницах «Преступления и наказания» драдедам встречается много раз. В «ветхом драдедамовом бурнусике, сшитом ей, вероятно, два года назад», увидел Раскольников сестру Сони — Полю Мармеладову.

Достоевскому костюм важен для эмоциональной окраски действия. Сравним описание костюма случайно увиденной Раскольниковым уличной певицы и повторение этого описания в рассказе о Соне Мармеладовой (сцена смерти Мармеладова).

Первый эпизод: «...девушке, лет пятнадцати, одетой как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и соломенной шляпке, с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное».

Второй эпизод: «...забыв и о своем перекупленном из четвертых рук шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке... и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером».

Нелепость старого и истасканного наряда уличной певицы усилена при описании костюма Сони — кринолин становится необъятным, соломенная шляпка смешной, и украшена она не просто огненным, а ярко-огненным пером, и т.д. Костюм как бы объединяет многие женские судьбы, обобщает образы женщин, обреченных самой жизнью.

Уже писатели XIX века видели в драдедамовом платке некий символ. А.И.Эртель ввел его в свой роман «Гарденины». Одна из героинь этого романа 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».

Затем Зое (героине Эртеля) 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».

Влияние романа Достоевского ощущается и в воспоминаниях Смирновой-Россет. Она пишет: «Когда было холодно, мы надевали большие драдедамовые платки»[[149]](#footnote-150).

Известно, что ученицы Института благородных девиц воспитывались в аскетических условиях. Вполне возможно, что для их нужд покупались дешевые вещи, в том числе и драдедамовые платки вместо дорогих шалей. Но в воспоминаниях Смирновой-Россет, написанных позднее публикации романа Достоевского, ощущается воздействие литературных произведений. Это и упоминание о цвете «наваринского дыму с пламенем», который, без сомнения, был рожден гоголевской фантазией; это и упоминание о большом драдедамовом платке. Однако нельзя исключать и того обстоятельства, что драдедамовый платок воспитанниц был реальностью русского быта (пока нет других свидетельств этого, кроме воспоминаний Смирновой), а это дает повод предполагать, что драдедамовый платок, который чаще всего в романе упоминается в связи с Соней Мармеладовой, является формой выражения скрытых значений. Он упомянут во всех кульминационных эпизодах романа — первый выход Сони на улицу, смерть Мармеладова, сцена на каторге, куда Соня следует за Раскольниковым. Драдедамовый платок вырастает до трагического символа судьбы Сони.

Полной противоположностью драдедаму являлся кастор — тончайшей выработки сукно самых разных цветов. Его ткали с примесью бобрового или козьего пуха. Кастор делали во многих странах и применяли для производства шляп, перчаток, чулок и одежды, чаще всего мужской. Лучшим шляпным кастором считался марселет, название которого является производным от названия города Марселя во Франции.

В отличие от обычных сукон, кастор имел ворс на изнаночной стороне ткани. Это позволяло хорошо сохранять тепло, поэтому из кастора охотно шили перчатки: «Пианист стоял внизу на площадке, в стареньком пальмерстоне и натягивал зимние касторовые перчатки» (П.Д.Боборыкин. «Пристроился»).

Широкое распространение в России нашел фриз — чаще всего голубоватая ткань со слегка вьющимся ворсом, один из самых дешевых видов сукна. Фриз имел хождение в среде мелкого чиновничества.

«С четырех часов Невский проспект пуст, и вряд ли вы встретите на нем хотя одного чиновника. Какая-нибудь швея из магазина перебежит через Невский проспект с коробкою в руках, какая-нибудь жалкая добыча человеколюбивого повытчика, пущенная по миру во фризовой шинели, какой-нибудь заезжий чудак, которому все часы равны, какая-нибудь длинная высокая англичанка с ридикюлем и книжкою в руках, какой-нибудь артельщик, русский человек в демикотоновом сюртуке с талией на спине, с узенькою бородою, живущий всю жизнь на живую нитку, в котором все шевелится: спина, и руки, и ноги, и голова, когда он учтиво проходит по тротуару, иногда низкий ремесленник; больше никого не встретите вы на Невском проспекте» (Н.В.Гоголь. «Невский проспект»).

Так как тип ткани для форменной одежды строго регламентировался правительственными постановлениями, то не стоит удивляться, что в обиход вошли клички, основанные на качестве материи, из которой сшита мундирная одежда. Некоторые из них приводит в своих записных книжках Островский: «злое сукно» — квартальный надзиратель; «пеньковая гвардия» — будочник и т.д.

Фриз вошел в обиход довольно давно, вероятно еще в XVIII столетии. Поэтому в литературных произведениях первой трети XIX века эта ткань как признак бедности и низшего чина встречается очень часто. В повести Пушкина «Дубровский» во фриз одет заседатель Шабашкин — «маленький человек в картузе и фризовой шинели».

В наше время фриз полностью вышел из употребления, а вот разновидность сукна — ратин — известна и сейчас. С сукном эту ткань связывает наличие ворса на лицевой поверхности. Но, в отличие от настоящего сукна, ратин ткался саржевым переплетением нитей, а не полотняным. Ратин упомянут Пушкиным в повести «Капитанская дочка»:

«— Прикажи уж дочитать.

—. Дочитывай, — сказал Пугачев.

Секретарь продолжал:

—. „Одеяло ситцевое, другое тафтяное на хлопчатой бумаге, четыре рубля. Шуба лисья, крытая алым ратином, 40 рублей"».

Из шерстяного тряпья и отходов прядения — шерстяной пыли, называемой «кноп», — производилось самое дешевое сукно, известное под названием «лодзинское». Внешнее сходство лодзинского сукна с дорогими тканями никого не вводило в заблуждение, так как оно быстро деформировалось, под воздействием влаги уменьшалось в размерах, и всякая претензия на «высший» вкус делала человека смешным.

Интересен рассказ Е.П.Иванова: «В Лодзи всегда было большое производство дешевых тканей, наружный вид которых напоминал дорогие английские. Вырабатывались они из бумаги с незначительной примесью очёсков шерсти и добротного тряпья. Высылали их пошитыми „в костюм на любую мерку", без задатка, почтовой посылкой — всего за одиннадцать рублей восемнадцать копеек с почтовыми расходами. Все бросались на соблазнительную дешевку, получали и 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, съеживаться, стягиваться едва ли не вполовину.

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 вылезет. Другой сядет, от срама, на извозчика, велит верх поднять и — айда домой. Смеху 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»[[150]](#footnote-151).

Из исторических тканей в XIX веке долгое время сохранялось воспоминание о кармазине — сукне очень высокого качества из лучших сортов шерсти, окрашенной в ярко-красный цвет. Шерсть воспринимает красители иначе, чем другие виды волокон, поэтому характерный оттенок красного цвета, особенно яркий тон, определяли как кармазинный. У С.Т.Аксакова в «Аленьком цветочке» читаем: «Входит он во дворец по лестнице, устланной кармазинным сукном, со перилами позолоченными; вошел в горницу — нет никого; в другую, в третью — нет никого, в пятую, десятую — нет никого, а убранство везде царское, неслыханное и невиданное: золото, серебро, хрустали восточные, кость слоновая и мамонтовая».

Что имеет в виду писатель — цвет или качество ткани — целиком зависит от контекста художественного произведения, от того, к каким предметам относится определение «кармазинный». Кармазин вышел из употребления в начале XVIII века, в литературе XIX столетия встречается, главным образом, в произведениях писателей, обращающихся к исторической тематике. Упоминание об этой ткани можно встретить в исторических повестях А.К.Толстого: «...с ней русый молодец в кармазинном кафтане» — или: «Один из них в кармазинном кафтане с золотыми кистями» («Князь Серебряный»).

Вслед за кармазином следует упомянуть габу — очень плотное сукно, главным образом белого цвета, применявшееся для верхней одежды. Одна из разновидностей габы — шерстяная или хлопчатобумажная ткань габардин, которая из-за своей плотности, а впоследствии и особой пропитки служила для изготовления непромокаемой одежды.

Считают, что все разновидности габы стали известны в Европе через Испанию, которая заимствовала технику изготовления такой ткани и применения изделий из нее у арабов[[151]](#footnote-152). В ХIХ веке в европейских странах было популярно пальто габан, название и покрой которого испанского происхождения.

Еще в XVIII веке габа ввозилась в Европу с Востока. Вполне вероятно, что габа — то же, что и аба, — плотное белое сукно или плащ без рукавов из него (такое толкование приводит В.Н.Углов)[[152]](#footnote-153). Название «аба» получило более широкое распространение и встречается в словарных изданиях гораздо чаще, нежели «габа». Технологии производства габы и абы настолько совпадают, что это позволило автору высказать предположение о наличии двух названий для одной и той же ткани.

Штоф

Одной из самых известных тканей для отделки интерьера был штоф. Часто можно было встретить такое описание: «Мебель вся красного дерева, обитая барканом под штоф» (И.И.Панаев. «Прекрасный человек»).

Штоф — очень плотная шелковая ткань различных переплетений. Плотность ее достигалась использованием скрученных из нескольких нитей основы и утка.

Штоф считался дорогой тканью и применялся для отделки мебели и в качестве обоев лишь в богатых домах.

В ХIХ веке штофом называли помимо мебельной любую плотную шелковую ткань. Именно в таком смысле употребляет это слово И.А.Гончаров, когда описывает во «Фрегате „Паллада"» костюмы мужчин-придворных во время посещения Японии — «штофные юбки».

Большая часть штофов была одноцветной, но так как они исполнялись различными сочетаниями нитей — креповым, репсовым и другими, то игра света давала разнообразные колористические эффекты.

В начале XIX века вышли из моды не только штофные обои, но и драпировки, занавески и обивка из штофа. Ф.Ф.Вигель так описывает интерьеры этого времени: «В области моды и вкуса, как угодно, находится и домашнее убранство или меблировка. И по этой части законы предписывал нам Париж... Шелковые занавеси также были изгнаны модою, а делались из белого коленкора или другой холщовой материи с накладкою прорезного казимира, по большей части красного, с такого же цвета бахромой и кистями. Эта мода вошла к нам в конце 1800 года и продолжалась до 1804 или 1805 года. Павел ни к кому не ездил и если б увидел, то, конечно, воспретил бы ее, как якобинизм»[[153]](#footnote-154).

В первой трети ХIХ столетия штоф почти не употребляли, и в литературных произведениях той поры можно встретить штоф как символ минувшего века. «В гостиной штофные обои» увидел Онегин в старинной усадьбе своего дяди; или: «полинялые штофные кресла и диваны» в доме графини в «Пиковой даме».

С конца 30-х годов ХIХ века штоф вновь входит в моду и появляется большое число тканей, его имитирующих, например баркан. Второе название этой ткани — «баракан».

Что же представлял собой баркан, которым заменяли дорогой штоф?

Баркан, баракан — плотная прочная шерстяная ткань, узорчатая и гладкокрашеная. Баркан ткался из очень туго скрученной пряжи. Его сорта определялись соотношением толщины нитей утка и основы. Ткань с толстыми уточными нитями называлась barcan gros grains (возможно, с добавлением шелка), а с более толстой основой — camelot barcane.

После появления и широкого распространения станка конструкции Ж.Жаккара (жаккардовые ткани) производство узорчатых тканей, имитирующих дорогостоящие материи, настолько удешевилось, что выражение «баркан под штоф» (И.И.Панаев. «Онагр») стало определением поддельности, стремления приобщиться к власть имущим, своего рода социальных претензий.

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Ситуации**

*«Шляпки более носят атласные, цветов небесно-голубого,*

*розового и лилового. Оне весьма просты: посреди тульи*

*один бант и больше ничего».*

«Молва», 1831, №4

*Определить сословную принадлежность человека можно было не только по костюму, но и по умению носить одежду, знанию всех правил, чаще неписаных, которые диктовали пластику, жест и точный выбор наряда в зависимости от ситуации. Умение вести себя согласно выработанному каждым сословием ритуалу являлось своеобразным доказательством права присутствовать в том или ином круге людей. Недостаток должного воспитания мог стать непреодолимым препятствием в жизни.*

*Для всех сословий России прошлого столетия существовали и общие ритуалы, такие, как свадьба или траур, и особые, присущие лишь сословиям, ориентированным на европеизированную городскую культуру, — визит, бал, маскарад и т д. Но и в событиях почти неизбежных для всех российских подданных — свадьба или похороны* — *были свои очень тонкие различия, знание которых позволит лучше понять авторский замысел при сценической интерпретации литературных произведений. Еще в прошлом веке В.Ключевский говорил: «Чтобы понять своего собеседника, надо знать, как сам понимает он слова и жесты, которыми с вами объясняется; и обычай и порядки старой жизни* — *это язык понятий и интересов, которыми старинные люди объяснялись друг с другом и объясняются с нами, их потомками и наблюдателями»[[154]](#footnote-155)*

*Бытовой ритуал на протяжении всего XIX века претерпевал постепенные изменения. Салонный кодекс хорошего тона в начале столетия передавался лишь изустно, а во второй половине века появились бесчисленные руководства о правилах поведения в свете для желавших сделать служебную или сословную карьеру. Целью многих людей, обращавшихся к подобной литературе, было стремление сблизиться с аристократией. Хотя в подобных изданиях и сообщалось о правилах поведения при дворе, на самом деле возможность быть принятым там зависела от чина и титула. Существуют мемуарные свидетельства того, что члены императорской фамилии, не желая стеснять себя в выборе собеседников, назначали встречи с интересующими их людьми не в императорской резиденции, а в частных домах некоторых своих приближенных. Особую известность приобрели вечера в доме княжны Львовой, которая приглашала гостей по выбору великой княгини Елены Павловны (1806 — 1873). Подобные поручения выполняла и графиня Тизенгаузен* — *внучка М.И.Кутузова. Как камер-фрейлина, она имела собственные апартаменты в Зимнем дворце, но пребывание в ее гостиной посетителей без титула уже не рассматривалось как нарушение придворного этикета, поскольку не считалось визитом во дворец.*

*По строгости соблюдения правил визита между людьми равного положения в обществе можно было судить об отношении людей друг к другу* — *формальном или действительно доброжелательном.*

*Правильный выбор костюма невесты и жениха или, напротив, отступления от освященного традицией наряда свидетельствовали не столько о реальном достатке, сколько о нравственных принципах семьи. Особенно придирчиво обсуждали костюм невесты, вторично выходившей замуж.*

*Общество довольно снисходительно относилось к мужчинам. Им прощалось неумение танцевать, разрешалось посещать самые разнообразные публичные увеселения. Зависимость женщины от светских условностей определялась не только отсутствием материальных возможностей к самостоятельному существованию или нравственными установками времени, но и необходимостью строго следовать моде в костюмах, формах досуга, оформлении интерьера или умении исполнять модные романсы и танцы.*

*Попытаемся реконструировать некоторые ситуации, в которых могли оказаться кавалеры и дамы прошлого века.*

Визит

Для желающего показать свое знание законов светской жизни визит был трудным испытанием. В этом случае все имело значение — костюм, умение пользоваться визитной карточкой, правильно выбрать место в гостиной и т.д. Уже из этого краткого перечня правил видно: одной безупречности костюма для нанесения визитов было явно недостаточно, чтобы прослыть светским человеком.

Визитеру следовало сначала передать хозяину дома свою визитную карточку — если в приеме отказывали без объяснения причин, то это означало, что отказывают от дома. В пользовании визитной карточкой существовали некоторые тонкости. Форма, вернее, размер карточки зависел от моды: карточки уменьшались или увеличивались без каких-либо особых причин. Широкое хождение визитные карточки приобрели в Европе после 1786 года, прежде всего в Германии. В ХIX столетии ими широко пользовались во всех странах, в том числе и в России. Сразу же появились некоторые отличия в правилах. Например, европейская супружеская пара имела общую визитную карточку, а в России у каждого супруга была своя, и когда они наносили визит, то передавали для доклада обе карточки. Женщине следовало указывать и девичью фамилию (урожденная такая-то).

В первой половине ХIX столетия на обратной стороне карточки во всех четырех углах печатались начальные буквы французских фраз: «P.p.» (pour presente) — представиться; «Р. с» (pour condoléance) — выразить соболезнование; «P.p.p.» (pour prendre part) — выразить участие; «P.p.с.» (pour prendre congé) — проститься в связи с отъездом; «P.f.» (pour feliciter) — с целью поздравить или «Р.r.» (pour remercier) — отблагодарить.

Если хозяина не оказывалось дома, достаточно было загнуть соответствующий угол карточки. Во второй половине столетия было принято надписывать соответствующие буквы, а загибали карточку только в двух случаях: простой визит вежливости и хозяев не оказалось дома — левый край карточки загнут на лицевую сторону; когда хотели выразить сочувст­вие — сгибали на оборотную сторону визитной карточки правый край[[155]](#footnote-156).

Для нанесения визитов идеальным считалось время между завтраком и обедом, поэтому указать точный временной интервал довольно трудно — в каждой социальной группе он мог быть различным. В некоторых домах существовали определенные приемные дни и часы, когда хозяева ждали гостей. Замужняя женщина могла принимать в отсутствие мужа любых гостей, а незамужняя только дам.

Оказавшись в гостиной, гость-мужчина не должен был садиться на диван подле хозяйки. Женщина же могла занять место на диване только по предложению хозяйки. Мужчине следовало выбирать место слева от хозяйки дома или «от высших по положению лиц»[[156]](#footnote-157) на стуле или в кресле. При появлении нового гостя полагалось уступить ему свое место, но не уходить сразу, а выждать некоторое время.

Даму провожали до выхода, обычно это делали хозяин дома, сын или брат хозяйки. Если же гостья была важной особой, то ее провожала сама хозяйка. Мужчину провожали только до дверей гостиной и только хозяин дома. Уход гостя требовал нескольких поклонов: первый — хозяйке, второй — хозяину, третий — остающимся гостям и, наконец, четвертый — общий поклон у двери, причем отступали к ней спиной. Только поклонившись в четвертый раз, можно было повернуться спиной к присутствующим в комнате. Требования, предъявляемые к туалету дам, пожалуй, были менее строгими, чем к туалету мужчин, особенно во второй половине века. Еще в изданиях начала XX века писали, что «при всех первых визитах, особенно к лицам, стоящим выше визитера по положению, необходимо быть безупречным относительно внешности... быть во фраке или смокинге, белом галстуке, цилиндре и светлых перчатках. Для следующих визитов достаточны цилиндр, сюртук и перчатки»[[157]](#footnote-158).

Дамский костюм для визитов не должен был быть излишне нарядным, обязательно включал шляпу и перчатки. Выбор ткани для визитного костюма и цвет определялись модой.

В черном визитном костюме и шляпке дама могла оказаться вечером в театре, но только в том случае, если ее место находилось в партере. В ложи надевали совсем другой костюм (см. «Головной убор»). Для женщины в театре костюм-визитка исключался также на премьерном спектакле или в присутствии высочайшей фамилии.

Во всех изданиях, содержавших разделы моды, регулярно сообщалось о новых визитных костюмах для мужчин и женщин. Такой костюм часто служил темой для разговора гостей во время визита. Пушкин подметил это в поэме «Граф Нулин»:

«Как тальи носят?» — Очень низко,

Почти до... вот по этих пор.

Позвольте видеть ваш убор;

Так... рюши, банты, здесь узор;

Все это к моде очень близко. —

«Мы получаем Телеграф».

Гостиная

В исследовании, посвященном костюму, упоминание о банане сразу вызывает в памяти покрой брюк начала 1980-х годов (широких на уровне колен и сужающихся к щиколотке) или длинную юбку из спиралевидных разноцветных клиньев.

Однако в середине ХIX века бананами называли диванные подушки в виде мягких удлиненных валиков. И.И.Панаев так писал в очерке «Дама из Петербургского полусвета»: «Я живу, как все *порядочные* люди: у меня мебели Гамбса, ковер на лестнице, лакей в штиблетах и в гербовой ливрее, банан за диваном, английские кипсеки на столе и проч.».

Разумеется, трудно рассказать о мебели ХIХ века в России кратко. Но вполне возможно остановиться на некоторых особенностях меблировки, поскольку каждый временной период характеризуется определенными правилами расстановки мебели.

Подробное описание интерьера дворянского городского дома оставил в своих мемуарах П.А.Кропоткин: «В этих тихих улицах, лежащих в стороне от шума и суеты торговой Москвы, все дома были очень похожи друг на друга. Большею частью они были деревянные, с ярко-зелеными железными крышами; у всех фасад с колоннами, все выкрашены по штукатурке в веселые цвета. Почти все дома строились в один этаж, с выходящими на улицу семью или девятью большими светлыми окнами. На улицу выходила „анфилада" парадных комнат. Зала, большая, пустая и холодная, в два-три окна на улицу и четыре во двор, с рядами стульев по стенкам, с лампами на высоких ножках и канделябрами по углам, с большим роялем у стены; танцы, парадные обеды и место игры в карты были ее назначением.

Затем гостиная тоже в три окна, с неизменным диваном и круглым столом в глубине и большим зеркалом над диваном. По бокам дивана — кресла, козетки, столики, а между окон — столики с узкими зеркалами во всю стену. Все это было сделано из орехового дерева и обито шелковой материей. Всегда вся мебель была покрыта чехлами. Впоследствии даже и в Старой Конюшенной стали появляться разные вычурные „трельяжи", стала допускаться фантазия в убранстве гостиных. Но в годы нашего детства фантазии считались недозволенными и все гостиные были на один лад. За большою гостиною шла маленькая гостиная с цветным фонарем у потолка, с дамским письменным столом, на котором никто не писал, но на котором зато было расставлено множество всяких фарфоровых безделушек. А за маленькой гостиной — уборная, угольная комната с громадным трюмо, перед которым дамы одевались едучи на бал и которое было видно всяким входившим в гостиную в глубине „анфилады". Во всех домах было то же самое, единственным позволительным исключением допускалось иногда то, что „маленькая гостиная" и уборная комната соединялись вместе в одну комнату. За уборной, под прямым углом, помещалась спальня, а за спальней начинался ряд низеньких комнат; здесь были „девичьи", столовая и кабинет. Второй этаж допускался лишь в мезонине, выходившем на просторный двор, обстроенный многочисленными службами...»[[158]](#footnote-159)

Такая расстановка мебели сохранялась довольно долго — от начала ХIХ века до конца 20-х годов. Мемуарная литература сохранила для нас имя дамы, решившейся ввести изменения в порядок расстановки мебели: «Дом Герардовых был в свое время один из лучших домов в Москве: в зале стены отделаны под мрамор, что считалось тогда редкостью, и пока был жив Антон Иванович и было много прислуги, дом содержался хорошо и опрятно, но после его кончины (умер он, кажется, в 1830 или 1831 году) Екатерина Сергеевна очень поприжалась, стала иметь мало людей и дом порядком запустила: в прихожей у нее люди портняжничали и шили сапоги, было очень неопрятно и воняло дегтем. Она одна из первых отступила от общепринятого порядка в расстановке мебели: сделала в гостиной какие-то угловатые диваны, наставила, где вздумалось, большие растения и для себя устроила против среднего окна этаблисмент (établissement): два диванчика, несколько кресел и круглый стол, всегда заваленный разными книгами. В то время это казалось странным. Вообще она не стеснялась тем, что делали другие, и делала у себя как ей вздумается и что ей нравится, и почти всегда выходило хотя необычайно, однако хорошо»[[159]](#footnote-160). Смелая женщина, о которой говорит рассказчица, — Е.С.Герард.

Мебель вощили, то есть натирали воском. Для этой цели существовала особая ткань — вощанка — грубое полотно, густо пропитанное воском. В некоторых домах могли себе позволить натирать воском полы, и тогда в комнатах распространялся слабый запах меда. В мемуарах П.А.Кропоткина встречаем: «Они робели ступать по навощенному паркету»[[160]](#footnote-161).

В интерьерах первых десятилетий ХIХ века почти не было драпировок, далее занавеси на окнах было принято развешивать не во всех помещениях. Ткани применялись главным образом в качестве обивки. Для дворцовых интерьеров использовались дорогие породы дерева или фанеровка. В жилых комнатах предпочитали естественные тона ореха, клена, бука, вишни и т.д.

Тип жилища в России ХIХ века не ограничивался формулой «изба — палата» или «хижина — дворец». Каждое сословие организовывало свое жилище в соответствии с собственными представлениями об удобстве и приличиях. К концу 40-х годов стилевое убранство жилого интерьера меняется. Живописная, свободная расстановка мебели, обилие тканей в виде пологов, драпировок, занавесей и т.д. отличают середину века. Среди стульев и кресел обращают на себя внимание «тет-а-тет» и «сиамские близнецы». «Тет-а-тет» («с глазу на глаз») представляло собой кресло в виде латинской буквы *S* в плане — беседующие оказывались сидящими боком друг к другу и спиной в противоположные стороны. Кресло «сиамские близнецы» выглядело как сдвоенное кресло на четырех ножках, у которого спинки находились на некотором расстоянии одна от другой, при этом сидящие вместе могли не соприкасаться даже пышными дамскими юбками.

К 40-м же годам относится активное изготовление фабричной мебели. Если прежде при помощи периодических изданий распространялись рисунки для новых образцов меблировки, то теперь у людей среднего достатка появлялась возможность покупать готовую мебель. Что это означает? Столы и стулья, шкафы и этажерки, буфеты и гардеробы, сделанные мебельной фирмой, предназначались уже не отдельному заказчику, а любому, желавшему приобрести тот или иной предмет. Это способствовало стандартизации, размыванию индивидуальных черт в жилом интерьере.

Самым знаменитым мастером по изготовлению массовой мебели справедливо считают Михаэла Тонета. Именно он запатентовал в 1841 году свой способ производства гнутой мебели — родился знаменитый венский стул. В 1850 году фирма Тонета поставила одному из венских кафе партию таких стульев, которые просуществовали не разрушаясь до 1876 года. Цельногнутые стулья быстро завоевали европейский рынок, попали в Россию. Особенным успехом они пользовались в среде мелкого чиновничества, небогатого купечества, в рабочей среде. В I860 году Тонет предложил для продажи гнутое кресло-качалку, форма которой, в сущности, не изменилась до сих пор. Кресло такого типа может быть использовано при оформлении спектаклей по пьесам второй половины XIX века.

Увлечение восточными тканями в интерьере носило в России особый характер. Ведь еще в самом начале столетия в домах появились такие предметы, как тахта — широкий мягкий диван, обычно покрытый ковром, спускающимся со стены. Прямо по ковру развешивались сабли и кинжалы, ружья в серебряных накладках и т.д.

Какие же ткани применяли для отделки мебели и украшения интерьеров? Это могли быть шелковые и хлопчатобумажные ткани. Для гладкокрашеной (одноцветной) обивки чаще использовали бархат, шелк — словом, более дорогие ткани. Для пестрых, узорчатых чехлов прибегали к дешевым сортам. Мода на орнаменты менялась так быстро, что приходилось считаться с этим в повседневной жизни.

Среди мебельных и драпировочных тканей можно также найти репс, кретон, различные виды бархата.

В романе П.Д.Боборыкина «Китай-город» есть такое описание: «Мебель под воск, с зеленым шерстяным репсом, отзывалась Апраксиным; но ее расставили весело и уютно».

Мебель под воск в данном случае означает, что деревянные части стульев, диванов и кресел не покрывали лаком. Обычно такую мебель делали из светлых пород дерева, выявляя особенности древесной текстуры.

Упоминание о кретоне встречается в романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина»: «По его понятиям, надо было перебить кретоном всю мебель, повесить гардины, расчистить сад, сделать мостик у пруда».

Кретон — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из предварительно окрашенной пряжи, что позволяло получать цветные орнаменты в виде полос и клеток. Иногда такой рисунок дополнялся орнаментом в технике набойки.

Кретон охотно использовали, так как он был довольно плотным и прочным.

Термин «кретон» — производное от названия первоначального центра производства — Cretan в Нормандии (Франция).

Кретона среди современных тканей не встретишь, но до наших дней дожил тик — грубая плотная льняная или хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, чаще всего с полосами красного и синего цвета. Использовалась в качестве наперников, чехлов и самой дешевой обивки на мягкую мебель, а также, как сообщалось в торговых справочниках, «простым народом на одежду»[[161]](#footnote-162).

Чтобы представить себе, как обставляли жилище в начале XX века, стоит обратиться к описанию интерьера в доме Блока в Шахматове, относящемуся к 1904 году: «Поздней весной, в самый разгар цветения сирени и яблонь, приехала и мать. Тут Блоки начали устраивать и украшать свое жилье. Мы с сестрой предоставили Люб. Дм. заветный бабушкин сундук, стоявший у нас в передней. Там оказались настоящие сокровища: пестрые бумажные веера, новый верх от лоскутного одеяла, куски пестрого ситца. Все это вынималось с криками радости и немедленно уносилось во флигель...

Когда все было готово, нас позвали смотреть. Убранство оказалось удивительное. У каждого была своя спальня, кроме того — общая комната — крошечная гостиная, куда поставили диванчик, обитый старинным зеленым кретоном с яркими букетами. Перед диваном — большой стол, покрытый вместо скатерти пестрым верхом лоскутного одеяла. Вокруг стола несколько удобных кресел; по стенам полки с книгами. На столе лампа с красным абажуром, букет сирени в вазе, огромный плоский камень в виде подставки. На стенах, обитых вместо обоев деревянной фанерой, без всякой симметрии, в веселом беспорядке развесили они пестрые веера, наклеили каких-то красных бумажных рыбок, какие-то незатейливые картинки. Вышло весело и очень по-детски»[[162]](#footnote-163).

Интерьеры многих домов в России рубежа XIX — XX веков оформлялись как художественная мастерская. Еще в 70-х годах прошлого века становится заметным увлечение крестьянским бытом, народным искусством ткачества и вышивки. Это и объясняет украшение интерьеров того времени серпами, колосьями, полевыми цветами, лубочными картинками. Отголоски «русского» стиля просуществовали вплоть до 1910-х годов. Получивший тогда распространение стиль модерн способствовал обращению к истокам национальной культуры. Это отразилось и в убранстве жилища, и в моде.

Маскарад

В жизни русского общества прошлого века бал имел большое значение, так как позволял человеку проявить себя в своеобразных обстоятельствах. Как писал Ю.Лотман, «бал оказывался, с одной стороны, сферой, противоположной службе, — областью непринужденного общения, светского отдыха, местом, где границы служебной иерархии ослаблялись... С другой стороны, бал был областью общественного представительства, формой социальной организации, одной из немногих форм дозволенного в России той поры коллективного быта»[[163]](#footnote-164).

Особой формой увеселительного бала был маскарад. Степень свободы поведения его участников значительно расширялась возможностью скрыть свое лицо и фигуру под маской и маскарадным костюмом.

Первые маскарады в России начали устраивать по европейскому подобию еще в XVIII веке. Классическим образцом может служить маскарад «Торжествующая Минерва», состоявшийся в феврале 1763 года по приказанию Екатерины II и подробно описанный в научной литературе[[164]](#footnote-165). Он продолжался три дня, и его могли видеть многочисленные «зрители», наблюдавшие за шествием масок по улицам Москвы из окон или с крыш домов. Наличие названия у маскарада свидетельствует о том, что он устраивался по определенному сценарию, который разыгрывался «актерами» и не таил в себе никаких неожиданностей ни для зрителей, ни для исполнителей, кроме сюрпризов красочного представления. Маскарад на заданную тему всегда заканчивался торжеством добродетелей и поруганием пороков.

Со временем характер маскарадов изменился. Уже в екатерининскую эпоху было дано разрешение на публичные маскарады, на которые в масках и костюмах могли прийти все желающие (для XVIII века это означало — все, кто мог заказать маскарадный костюм).

Маскарады, не имевшие разработанного сценария, получили особое распространение в ХIX веке. Участники такого маскарада, скрыв лицо под маской, а социальный статус под необычным для своего сословия костюмом, получали возможность хотя бы на несколько часов освободиться от обычной социальной роли и вести себя как заблагорассудится. Костюмы на таких балах были весьма разнообразны. Вот что сообщает дочь скульптора Ф.Толстого: «Рассказывали также, что маскарады в доме Ивана Васильевича напоминали собою сказки Шехерезады. Все костюмы гостей его были буквально залиты драгоценными каменьями и бриллиантами... У маменьки моей этих великолепий не было, и поэтому она и не показывалась на эти празднества. Но раз как-то папенька, желая повеселить свою молодую супругу, придумал сделать себе и ей из разноцветной глянцевитой бумаги костюмы двух фарфоровых саксонских кукол — пастушка и пастушки, так чтобы их платья, шляпы, цветы и все аксессуары были из одной только бумаги, и костюмы брали бы одной только верностью подражанию саксонскому фарфору и своею оригинальностью! Папенька с маменькой сами склеили эти костюмы, нарядились в них и поехали на маскарад к Кусову... Приехали и своею красотою и новизною выдумки разом затмили бриллианты, шелки и бархаты. Успех был полный!»[[165]](#footnote-166)

Гостем публичного маскарада мог оказаться кто угодно. Поэтому маскарад стал местом, где человека ожидали любые события, в том числе и трагические. Дама, переодевшись в костюм пастушки, должна была быть готова к тому, что к ней отнесутся как к простолюдинке.

Под капюшоном разноцветного домино, маской смерти или рыцарским забралом нельзя было узнать обидчика. Со временем это привело к тому, что посещение маскарада могло скомпрометировать женщину, дать повод к сплетням и поставить ее в двусмысленное положение. Маскарадные происшествия обрастали слухами. Неоднократные цензурные запреты на постановку и печатание драмы Лермонтова «Маскарад» связывают с тем, что в основу литературного произведения положено действительное событие. Наибольшим успехом в первой трети XIX века пользовались маскарады у В.В.Энгельгардта (1785 — 1837) в Петербурге в доме №30 на углу Невского проспекта и Екатерининского канала (ныне канал Грибоедова). Эти маскарады посещались и членами императорской фамилии. Лермонтов прямо указывает на место действия одного из эпизодов драмы, увидевшей свет только в 1852 году: «Рассеяться б и вам и мне не худо. Ведь нынче праздники и, верно, маскерад у Энгельгардта...»

Словами Арбенина поэт описывает поведение участников таких балов: «Под маской все чины равны, у маски ни души, ни званья нет, — есть тело. И если маскою черты утаены, то маску с чувств снимают смело».

Актер Ю.М.Юрьев оставил подробное описание постановки В.Э.Мейерхольдом «Маскарада» Лермонтова в Александрийском театре. Спектакль был оформлен художником А.Я.Головиным и игрался при освещенном зале, что делало зрителей участниками происходящего на сцене. Премьера спектакля состоялась 25 февраля 1917 года. Юрьев пишет: «Но вот раздаются звуки кадрили, и занавес, шелестя бубенчиками, идет кверху, и на сцене пестрая, в меру кричащая обстановка столичного маскарада, — все заполнено пестрой толпой в самых разнообразных костюмах. Тут снуют неотъемлемые в каждом маскараде Арлекин и Пьеро, а вот важно выступает маркиз в голубом, шитом серебром кафтане в сопровождении маркизы, изящная продавщица цветов, вся разукрашенная мелкими розочками. А между ними немало и эксцентричных: большая, во весь рост, комическая голова с длинными усами, густыми бровями и в белой турецкой чалме. Или мрачная фигура „смерти" с маской в виде черепа, с высокой косой в руках. Много домино, много и в своем виде... Среди фраков мелькают военные мундиры, звенят шпоры»[[166]](#footnote-167).

Портал сцены был оформлен художником стилистически близко к архитектуре зрительного зала и всего театрального здания, поэтому освещение и порождало иллюзию участия зрителя в происходившем. Все чувствовали себя присутствующими на маскараде «в своем виде», как пишет исполнитель главной роли.

К «Маскараду» Лермонтова часто обращаются и театр, и кино. Обычно Нину, главную героиню драмы, показывают как несчастную жертву случайного стечения обстоятельств, ведь Арбенин мог бы и не узнать, что его жена была на маскараде, если бы не оброненный ею браслет. Однако не надо забывать, что несколько часов веселья с риском быть узнанной и опороченной требовали от женщины, решившейся поехать на маскарад без защитника, особых черт характера, не проявляющихся в обычной жизни.

Нужно было заказать маскарадное платье так, чтобы никто не знал, в каком наряде предполагает находиться на балу дама, — иначе она может быть опознана. Затем незаметно переодеться и отправиться туда, где можно сбросить с себя привычную социальную маску и прожить несколько часов в иной роли, дающей возможность говорить дерзости и выслушивать их. По окончании маскарада предстояло так же незаметно вернуться. Нина Арбенина проявила себя как человек, способный к риску и решившийся на него. Ведь при встрече с мужем Нина уже снова в своей обычной роли и ничего в ее внешности и манерах не говорит о том, что она способна играть и другую роль.

Сейчас нам кажется непонятным, как можно не узнать хорошо известного и даже близкого человека только потому, что на нем непривычный костюм или полумаска. В современной жизни это случается крайне редко. Психология восприятия в прошлом веке основывалась на иных признаках индивидуальности. Для нас это черты лица, знакомый силуэт или походка. В прошлом веке переодетого человека действительно могли не узнать; если его костюм менял социальный статус — его просто не замечали.

Во второй половине ХIХ века маскарады оставались любимой формой развлечения — их устраивали в клубах, например в Купеческом в Москве, или в помещениях театров, когда зрительный зал с помощью настилов превращался в танцевальный. Изменилось настроение участников маскарадов — теперь они были заинтересованы, чтобы в конце вечера все присутствующие узнали, кому принадлежит самая оригинальная или изящная маска. Костюмы для маскарада можно было купить в магазине, заказать портному или взять напрокат — никаких ограничений в выборе темы уже давно не существовало.

Популярность маскарадов в прошлом веке еще не означала, что костюмированные балы устраивались в любое время года. Церковь разрешала гадания, ряженых и маскарады лишь на святки — двенадцать дней между праздниками Рождества и Крещения Христова.

Свадьба

Свадебный наряд городской жительницы любого социального слоя XIX века требовал белого платья и фаты с белыми же цветами. Жениху был необходим черный фрак с белым галстуком.

Гораздо меньше известны правила, которые следовало соблюдать вдове, вторично выходившей замуж. Обратимся к руководствам того времени: «Прибавим также, что вдова, выходящая замуж, как бы молода она ни была, должна носить то, что предписывает обычай; если же она не молода, то ей лучше не одеваться в белое. Особенно хорошо для этого случая совершенно гладкое платье с длинным шлейфом, сшитое из черного шелкового бархата. Вместо фаты вдовы часто одевают косынки из дорогих кружев, которые образуют на голове род чепчика и свободно спадают до талии»[[167]](#footnote-168).Правда, нужно напомнить читателю, что возраст в прошлом веке определялся иначе и женщина тридцати лет считалась уже немолодой.

На повторный брак при венчании указывали и цветы в венке и букет невесты. Невеста-девица была украшена цветами померанца и мирты (чаще всего искусственными) и держала их в руках, а невеста-вдова, вне зависимости от возраста, — белые розы и ландыши. (Эти детали можно учесть при постановке «Последней жертвы» Островского.)

Существовало два способа подкалывать фату к венку: à1а viérge — так, чтобы фата спускалась вдоль спины до полу, и à la juive — при этом фата спущена на лицо.

У невесты-вдовы наколка из кружев могла быть заменена диадемой из дозволенных при повторном браке цветов. Венчавшаяся вторым браком после развода одевалась как вдова, и над венчающимися не держали венцов.

Строгие установления хорошего тона распространялись и на украшения невесты. Молодым женщинам до брака не следовало носить бриллиантов. Впервые их могла надеть только новобрачная вместе со свадебным нарядом. Женщина, уже состоявшая в браке, могла отступить от этого правила.

Обращалось внимание на наряды невесты после помолвки, но до венчания: «Для визитов невесты существуют совсем другие требования. В последнем случае одевается уже не молодая девушка; она как самостоятельная дама вправе надеть тяжелый шуршащий шелк»[[168]](#footnote-169).

Свадебные балы различных сословий отличались друг от друга; отличались и свадебные поезда. Вот как выезжала молодая купчиха: «Невесте, одетой в белое платье с кисейной фатой и белыми искусственными цветами флёрдоранжа — в качестве эмблемы девственности — подавалась большая свадебная карета, запряженная четырьмя конями, с кучером в цилиндре и золотых галунах, с двумя ливрейными лакеями на запятках.

Этот «парад», как называли свадебную карету, отвозил невесту в церковь для венчания»[[169]](#footnote-170).

Для костюмов ближайшего окружения жениха и невесты тоже существовали определенные правила: «Очень красиво, когда дружки одеты одинаково — указывает на одинаковое отношение к невесте»[[170]](#footnote-171). В крайнем случае дружкам предлагалось иметь одинаковые бутоньерки или какую-нибудь другую деталь, которые указывали бы на знакомство с правилами хорошего тона. На купеческих свадьбах публика одевалась «пестро, начиная с фраков с голубыми и розовыми пикейными поджилетниками и кончая длинными кафтанами и сапогами-бутылками», — рассказывает А.Ф.Кони. Особым штрихом к такой свадьбе являлся «"свадебный генерал, поставляемый кухмистером, — невзрачная фигура в поношенном, но чистеньком мундире николаевских времен, распространявшая легкий запах камфоры. Сведущие люди рассказывали мне, что ни одна свадьба или большое семейное торжество в известном кругу Москвы не проходит без приглашения или поставки кухмистером такого генерала, обязанность которого на свадьбе состояла в провозглашении тоста за новобрачных и громогласного заявления, что шампанское „горько", чем, к величайшему удовольствию присутствовавших, сконфуженные молодые понуждались к поцелую. Говорили также, что размер вознаграждения за этих генералов зависел от того, имел ли генерал звезду настоящую или персидскую, или же не имел никакой»[[171]](#footnote-172).

Венчальное платье невесты обязательно имело рукава — находиться в церкви с обнаженными руками и декольте было нельзя. Не позволялось и употреблять духи. Нарушение этих правил не только осуждалось — мог не состояться обряд венчания.

Если свадебный обряд совершался утром, то платье невесты должно было быть закрытым и с длинными рукавами. Такие платья называли в то время высокими: «...а приглашенным следует присутствовать на свадьбе в высоких платьях и шляпах»[[172]](#footnote-173).

Народный свадебный костюм хорошо известен по этнографической литературе, учитывающей местные особенности традиционного обрядового костюма. Наиболее полное описание таких одежд содержится в работе Г.С.Масловой «Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах ХIХ — начала XX века» (М., 1984).

Вполне были возможны отступления от общих правил, связанные с личными вкусами венчающихся. В этом смысле интересно описание свадебного обряда во время венчания А.Блока: «Невеста венчалась не в традиционных шелках, что не шло к деревенской обстановке: на ней было белоснежное батистовое платье, нарядное и с очень длинным шлейфом, померанцевые цветы, фата. На прекрасную юную пару невозможно было смотреть без волнения. Благоговейные, торжественные, красивые. Даже старый священник, человек грубый и не расположенный к нашей семье, был, видимо, тронут и смотрел с улыбкой на жениха и невесту...

Обряд совершался неторопливо. Когда пришло время надевать венцы, мы увидели не золотые, разукрашенные, к каким привыкли в городе, а ярко блестевшие серебряные венцы, которые, по старинному, сохранившемуся в деревне обычаю, надели прямо на головы... Когда венчание кончилось, молодые долго еще прикладывались к образам, и никто не посмел нарушить их необычайного настроения.

При выходе из церкви их встретили крестьяне, которые поднесли им хлеб-соль и белых гусей. После венчания они на своей нарядной тройке покатили в Боблово. Мы все за ними. При входе в дом старая няня осыпала их хмелем. Мать невесты, по русскому обычаю, не должна была присутствовать в церкви, и Анна Ивановна соблюла этот обычай. В просторной гостиной верхнего этажа стол был накрыт покоем. Нам задали настоящий свадебный пир. А на дворе собралась в это время целая толпа разряженных баб, которые пели, величая молодых и гостей»[[173]](#footnote-174).

Траур

Внешнее выражение скорби по ушедшему из жизни человеку включало в себя особые правила поведения и траурную одежду. В допетровскую эпоху понятие «траур» обозначалось словами «жаль», «жальба», а траурная одежда называлась «жалевой». Отдельные элементы европейского траурного ритуала, принятые при Петре I, совпадали со старой русской традицией. Например, смирные (черные) кафтаны, отказ от увеселений и ношения ювелирных украшений в течение всего срока траура. В.И.Даль приводит пословицу: «В жалях серег не носят».

В основу европейского траурного ритуала, укоренившегося в России во второй половине XVIII века и сохранившегося на протяжении всего ХIК столетия, лег «Odre chronologique des deuils de la cour» (Paris, 1765).

Эти правила предполагали глубокий, обыкновенный и полутраур. Во время траура запрещались балы, что нашло свое отражение в комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»: «Мы в трауре, так балу дать нельзя». Если речь шла о государственном трауре, связанном, как правило, со смертью кого-нибудь из членов императорской фамилии, то запрещались спектакли и другие публичные зрелища.

Елизавета Петровна Янькова вспоминала о смерти императора Александра I: «Известие о кончине государя ужасно опечалило Москву: все его любили, о нем горевали и плакали. Особы чиновные по классам облеклись в траур, а мы, бесклассные дворянки, тоже сняли с себя цветное и надели черное платье. Разумеется, прекратились всякие увеселения, театры, балы — все кончилось, и Москва притихла на долгое время»[[174]](#footnote-175). Срок траура по родственникам определялся степенью близости к покойному. Янькова же сообщала: «Вдовы три года носили траур: первый год только черную шерсть и креп, на второй год черный шелк и можно было кружева черные носить, а на третий год, в парадных случаях, можно было надевать серебряную сетку на платье, а не золотую. Эту носили по окончании трех лет, а черное платье вдовы не снимали, в особенности пожилые. Да и молодую бы не похвалили бы, если бы она поспешила снять траур.

По отцу и матери носили траур два года: первый шерсть и креп, в большие праздники можно было надевать что-нибудь дикое, но не слишком светлое, а то как раз бывало оговорят:

„Такая-то совсем приличий не соблюдает: в большом трауре, а какое светлое надела платье".

Первые два года вдовы не пудрились и не румянились; на третий год можно было немного подрумяниться, но белиться и пудриться дозволялось только по окончании траура. Также и душиться было нельзя, разве только употребляли одеколон...

Когда свадьбы бывали в семьях, где глубокий траур, то черное платье на время снимали, а носили лиловое, что считалось трауром для невест. Не припомню теперь, кто именно из наших знакомых выходил замуж, будучи в трауре, так все приданое сделали лиловое разных материй, разумеется, и различных теней (фиолетово-дофиновое — так называли самое темно-лиловое, потому что французские дофины не носили в трауре черного, а фиолетовый цвет, лиловое, жирофле, сиреневое, гри-де-лень и тому подобное)»[[175]](#footnote-176).

Е. П. Янькова описывает правила, строго соблюдавшиеся в годы ее молодости, то есть в последние десятилетия XVIII — начале XIX века. Последующие изменения в большей степени были связаны с появлением новой моды. Прежде всего это касалось бытового гри­ма — от пудры, румян и париков надолго отказалась мода, поэтому в более позднее время румяна или пудра свидетельствовали лишь о личных пристрастиях человека, рассматривались как чудачество поведения, но не воспринимались как нарушение приличий.

Упомянутая мемуаристкой ткань «гри-де-лень» означает не качество ткани, как может показаться на первый взгляд, а орнамент — серая материя в полоску. Обычно орнамент на траурной одежде позволяли себе только для малого траура, или, как его часто называли в XIX веке, полутраура. В 1863 году журнал «Модный магазин» рекомендовал для траура, вернее полутраура, ткани в черно-белую клетку[[176]](#footnote-177).

Покрой траурного платья целиком зависел от моды. Неизменными оставались лишь цвета, тип ткани (шерсть или шелк) и правила пользования драгоценностями.

В том же «Модном магазине» сообщалось: «Для верхней траурной одежды преимущественно носят ротонды. Нарядные траурные шляпки из черного крепа украшаются цветами из каменного угля (гагата). Вообще: черный, белый, серый и лиловый цвета так часто повторяются, что можно подумать, уж не в полутрауре ли большинство женщин. Для настоящего же траура употребляют английский альпага, бомбазин и мохер. Все эти материи более или менее из шелка с шерстью»[[177]](#footnote-178). Для траурной одежды была популярна шерстяная байка — мягкая ворсовая ткань из шерстяного или хлопчатобумажного волокна. Современная байка по своему внешнему виду сопоставима лишь с бельевыми сортами ткани, производившимися в XIX веке.

Ф.Ф.Вигель рассказывает в своих «Записках» о событиях, происходивших по случаю смерти императора Павла I: «Траура в Москве под разными предлогами почти никто не носил. Да и лучше сказать, что в траурном платье я помню только вдову генерал-лейтенантшу Акулину Борисовну Кемпен, одну из наших киевских знакомок, которая в замужестве была за московским купцом Дудышкиным и оттого чрезвычайно гордилась потом своим чином. Несмотря на необъятную толщину свою, она все лето прела под черной байкой для того, чтобы иметь удовольствие показывать шлейф чрезмерной длины»[[178]](#footnote-179).

Из мемуаров Яньковой и Вигеля ясно, что по траурной одежде можно было определить степень родства с умершим и давно ли случилось это печальное происшествие; сословное положение человека — классная или бесклассная дворянка; размер шлейфа указывал на должность мужа и т.д.

В 1791 году вышел из печати знаменитый памфлет Н.И.Страхова «Переписка моды». По названию может показаться, что речь идет об издании с новинками моды, а на самом деле это произведение традиционного для конца XVIII века жанра, направленное против излишеств и безнравственных установлений моды, разоряющей почтенные семейства и подрывающей традиционные моральные устои. Вот что сообщается в одном из писем:

«Изъявлять сожаление 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 камезол, батист пришитой к обшлагам или иначе называемые *плерезы,* гарусные или шелковые чулки и башмачные пряжки, покрытые черным лаком, составляют таинственные знаки, помощью коих, ничего не спрашивая у печального человека, можно узнать обстоятельства и степень его печали, также давно ли умер родственник его и сколь близко доводился ему родством»[[179]](#footnote-180).

Мода переменчива, и камзол сменился фраком, вне моды оставались лишь плерезы — ленты-нашивки белого цвета из батиста, как пишет Страхов, или из белого глазета. Количество нашивок, их ширина определялись положением человека в обществе. Право на ношение плерез имели только дворяне — потомственные или личные. Женщины носили плерезы в зависимости от положения своего мужа на служебной лестнице. А.И.Герцен в «Былом и думах» вспоминает одну из компаньонок своей тетки — княгини Хованской: «Эту почетную должность занимала здоровая, краснощекая вдова какого-то звенигородского чиновника, надменная своим «благородством» и ассесорским чином покойника... Я помню, как она серьезно заботилась после смерти Александра I — какой ширины плерезы ей следует носить по рангу».

В незаконченной повести Ф.М.Достоевского «Неточка Незванова» описан костюм главной героини: «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 унылым недоумением, причесали мне голову и повели с верхних комнат вниз, в комнаты княгини».

Исследователь Г.М.Фридлендер в работе «Реализм Достоевского» высказывал предположение о возможном дальнейшем развитии сюжета[[180]](#footnote-181). Костюм позволяет допустить, что дворянское траурное платье на девочке, которая не помнит своего родного отца, и есть ключ к дальнейшему развитию сюжета. Возможно, что князь, приютивший Неточку в своей семье, был не только знаком с ее отчимом, но и знал истинное происхождение ребенка.

В богатых семьях траурную одежду надевали не только члены семьи умершего, но и слуги. В этом случае белые нашивки прикреплялись к камзолу или кафтану, приближавшимся по крою к костюму XVIII столетия, поэтому в определении сословного положения человека ошибки произойти не могло.

В периодических изданиях прошлого века часто встречаются описания обычаев других стран. Чрезвычайно любопытны сведения, которые появились в 1815 году о символике траурного цвета у различных народов: «По государю — фиолетовый — печаль и спокойствие могилы; по девицам — белый — непорочность; в Сирии, Армении — небесно-голубой — место, которое желают умершим; в Египте — желтый — конец, как трава увядшая. В Эфиопии — серый — земля, в которую возвращаются; во всех европейских государствах черный — лишение жизни — лишение света»[[181]](#footnote-182).

В меньшей степени интересовались народными русскими траурными обрядами, вероятнее всего потому, что любой городской житель мог достаточно часто наблюдать сельские похороны и иметь о них представление. Сведения о траурной одежде русских содержатся в этнографических исследованиях. В работе Г.С.Масловой «Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX века» приводится интересное наблюдение автора о причинах довольно скудного числа траурных и погребальных костюмов в музейных собраниях, хотя, так же как и свадебная одежда, эти костюмы орнаментировались, покрывались вышивкой. Маслова пишет: «Ее приобретение всегда было сложным делом для музейных работников. Крестьяне неохотно расставались с одеждой, приготовленной „на смерть", считая это большим грехом. Во многих местах даже было распространено поверье, что „смертную" одежду нельзя показывать посторонним людям»[[182]](#footnote-183). Из описаний траурной и погребальной одежды, приведенных автором, ясно, что траур обозначается введением в традиционный наряд черного цвета в виде окантовок, каймы или орнаментальной детали из шелка, гаруса, ситца. Соседствуют три основных цвета-символа: белый, красный и черный. Головные уборы женщин — шлык и сорока — тоже отделывались черной полосой, и это сразу указывало на назначение — «печальные» шлык и сорока.

Любопытны названия траурных одежд из разных областей России. В Орловской губернии женскую траурную рубаху называли «горемычка», а в Тульской молодые женщины носили синюшку — верхнюю одежду из синего домашнего холста.

Хотя крой траурной одежды европейского образца и традиционного для России типа не совпадает, цветовая символика такого костюма восходит к древним истокам и совпадает в главном — цвет печали обычно черный с добавлением белых и синих отделок.

В России в качестве траурного был возможен белый цвет. Вот что пишет А.Ф.Тютчева: «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 белый»[[183]](#footnote-184).

Этот необычный костюм объясняется тем, что по существующим правилам дети носили полутраур, то есть сочетание черного и белого, а для детей моложе семи лет белая одежда тоже считалась полным трауром[[184]](#footnote-185).

Во время траура носили ткани без блеска. «Самыми подходящими материями считаются черные шерстяные ткани без лоска, например кашемир, креп, рипс, шевиот и тому подобные, которые отделываются 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»[[185]](#footnote-186).

Упомянутый английский креп — разновидность креповых тканей, производившихся в России. Для производства крепа — шерстяного или шелкового — основу натягивали из туго скрученных нитей, а уток из слабо скрученной пряжи. Благодаря этому поверхность креповых тканей была неровной, шероховатой, как бы покрытой небольшими бугорками. Один из видов крепа — креп-рашель — хорошо известен любителям театра: его среди прочих тканей упоминает Олимпиада Самсоновна из пьесы Островского «Свои люди — сочтемся».

Креп-рашель — это материя золотисто-бежевого цвета, названного в честь знаменитой французской актрисы Рашель (1821 — 1858). С середины 40-х годов Рашель много гастролировала, что способствовало распространению ее особого стиля не только в манере сценической речи или движения, но и в одежде. Все современники отмечали ее удивительную способность носить театральный костюм любой эпохи, отточенную пластику и вкус. Оттенок золотистого цвета имел отношение не только к тканям, но и к косметике — пудра «рашель» сохранилась до сих пор.

От женщины, особенно вдовы, требовалось строгое соблюдение внешних форм траура. Для мужчины было достаточно всего полугода глубокого траура, причем черный костюм надевали лишь на панихиду. Все остальное время вдовцы могли ограничиваться широким крепом на шляпе и узкой креповой повязкой на левом рукаве.

Во время траура и для мужчин и для женщин были обязательны черные перчатки и черный зонт. Некоторые отделывали носовые платки черной каймой, так же как визитные карточки и писчую бумагу.

Описанный выше срок ношения траура относится главным образом к концу XVIII — началу ХIX века. Во второй половине прошлого столетия правила на этот счет изменились. По родителям носили траур всего год: первые шесть месяцев — глубокий, три месяца — обыкновенный и три месяца полутраур.

Всегда находились люди, умудрявшиеся не отказываться от своих привычек даже ради траура. Чаще всего это были женщины, надевавшие драгоценности вопреки существовавшим правилам. Пыляев рассказывает любопытную историю, услышанную им от торговца бриллиантами: «Я знавал одного старика, продавца дорогих камней, которому удалось купить в одном аристократическом доме у наследника все фамильные бриллианты за какие-нибудь сто рублей, когда цена их колебалась в сумме свыше трехсот тысяч рублей. В том виде, в каком были куплены бриллианты, даже самый опытный глаз искусного ювелира не мог бы признать их за настоящие. Покупка случилась как раз в год смерти Александра Благословенного. При дворе был тогда траур, и придворные дамы, которые являлись ко двору, не надевали бриллиантов; но как избавиться от укоренившейся привычки? И вот одна владелица замечательных бриллиантов, чтобы не разлучаться с ними, придумала следующую хитрость: для того чтобы отнять у них сильный блеск, она покрыла их густо лаком, иначе сказать, прикрыла их траурным крепом; такие потускневшие бриллианты впоследствии и были проданы наследниками за простые стекла»[[186]](#footnote-187).

Утренний прием (неглиже)

В современном русском языке слово «неглиже» связано лишь с небрежной манерой одеваться, излишне по-домашнему при посторонних людях. В прошлом веке оно имело два значения. Первое было связано с небрежным отношением к чему-либо. Именно в таком смысле употреблял слово «неглиже» М.С.Щепкин в своих «Записках»: «Я вел репетицию, как говорится, неглиже: не играл, а только говорил, что следовало по роли».

Но гораздо употребительней было «неглиже» в значении «домашняя одежда для первой половины дня», когда визиты наносят только близкие люди. Не случайно в новостях моды сообщалось о «нарядных неглиже», то есть небрежность заранее рассчитывалась и была предназначена для посторонних глаз.

Одежда неглиже была и у мужчин, и у женщин. Светские люди принимали в халатах друзей, пришедших выкурить пахитоску. Поначалу не было принято курить в обществе женщин и курению предавались утром. Вот что об этом сообщает Е.Янькова: «В наше время редкий не нюхал, а курить считали весьма предосудительным, а чтобы женщины курили, этого и не слыхивали; и мужчины курили у себя в кабинетах или на воздухе, и ежели при дамах, то всегда не иначе, как спросят сперва: „Позвольте".

В гостиной и в зале никогда никто не куривал даже и без гостей в своей семье, чтобы, сохрани Бог, как-нибудь не осталось этого запаху и чтобы мебель не провоняла.

Каждое время имеет свои особые привычки и понятия.

Курение стало распространяться заметным образом после 1812 года, а в особенности в 1820-х годах: стали привозить сигарки, о которых мы не имели и понятия, и первые, которые привезли нам, показывали за диковинку»[[187]](#footnote-188).

Свидетельство Е.Яньковой отчасти неверно. Из других мемуаров мы узнаем, что женщины позволяли себе курить, и даже в присутствии гостей. А.О.Смирнова-Россет пишет:

«Киселев и Федор Голицын не курили. И вот что Киселев вдруг спросил у моего мужа:

1. Смирнов, как ты мог позволить жене курить?
2. Мой дорогой, после ее вторых родов у нее была нервная болезнь, она ничего не делала, смертельно скучала, у нее был сплин, и я же посоветовал ей курить, чтобы рассеяться.
3. Я тоже страдаю тоской, поэтому-то я принимаю воды Виши, что помогает мне для зимы, не лучшей в Париже, чем в Петербурге, солнце бывает там редко.
4. Но Александрита тоже лечилась в Мариенбаде, и это ей помогло, но привычка курить у нее осталась; пахитоска — очень приятный товарищ, и это жена австрийского посланника, графиня Фикельмон, ввела ее в моду в Петербурге»[[188]](#footnote-189).

Позднее курение так распространилось, что появились специальные курительные комнаты, заранее спроектированные при постройке жилых домов. В театрах курили в кофейнях — по сути дела, курительных. Мужской пиджак особого покроя — смокинг — предполагал и курение в качестве времяпрепровождения, хотя это была одежда для визитов. Курили и женщины — героиня толстовского романа Анна Каренина курила пахитоски, но все же лишь у себя дома. Курить публично — в гостях или в ресторане — женщины стали лишь на рубеже веков.

Но вернемся к началу XIX столетия. Каким было неглиже молодого человека в те годы? Это мог быть прежде всего архалук.

Архалук, ахалук — в России XIX века мужской кафтан без пуговиц, не имеющий плечевых швов, то есть сшитый не из раскроенных кусков ткани, а из сложенного вдвое материала, в котором первоначальная ширина полотнища и определяет, как будут вшиты рукава. Архалуки делали из плотной шелковой или хлопчатобумажной ткани, как правило, с орнаментом в виде разноцветных полос. Элементы восточного костюма вошли в дворянский быт довольно широко уже в конце 10-х годов ХIХ века. Архалук поначалу использовался только как домашняя одежда, с сохранением всех особенностей кроя и орнаментации ткани, принятой на Востоке. Малоизвестный, к сожалению, ныне широкому кругу читателей поэт А.И.Полежаев писал: «Ахалук мой, ахалук, ахалук демикотонный, ты — работа нежных рук азиатки благосклонной». Самый знаменитый литературный обладатель архалука — Ноздрев из «Мертвых душ» Гоголя — «чернявый просто в полосатом архалуке».

Полосатые ткани на восточный лад были известны в России с XVI века и получили название «дороги». В ХIX столетии их производили в большом количестве не только для внутреннего рынка, но и на экспорт.

В середине ХIX века название «архалук» обозначало уже всякий полосатый халат, а не только одежду определенного покроя. В иллюстрациях А.А.Агина к «Мертвым душам», созданных художником в 1846 — 1847 годах, архалук Ноздрева скорее европейского покроя, нежели восточного. Широко известен портрет Пушкина работы К.Мазера (1839), на котором поэт изображен в архалуке, описанном В.А.Нащокиной: «Я помещалась обыкновенно посредине, а по обеим сторонам мой муж и Пушкин в своем красном архалуке с зелеными клеточками»[[189]](#footnote-190).

Хотя покрой заметно изменился, но название сохранялось в литературе довольно долго.

Со временем архалуком стали называть не только домашнюю одежду, но и предназначенную для улицы. Вот отрывок из повести Д.В.Григоровича «Антон-Горемыка»: «На нем был серый нанковый однобортный архалук, подбитый мерлушками». Описанный костюм более соответствует понятию «бекеша», так как речь идет о плотно застегивающейся одежде из одноцветной ткани, подбитой мехом (см. «Кафтан»). Возможно, что писатель имел в виду какую-нибудь иную одежду, так как писал о серой нанке — ткани, которая до середины ХIX века производилась только различных оттенков желтого цвета.

Самой дорогой тканью для домашней мужской одежды была термолама, или тармалама, часто упоминаемая в литературных произведениях. Вот пример из повести Н.А.Некрасова «Три страны света»: «Если вы только не заняты, я вас попрошу сшить мне халат... из тармаламы; я, знаете, люблю хорошие вещи».

Термолама, тармалама — очень плотная шелковая ткань, нити которой скручены из нескольких прядей, то есть много толще других шелковых тканей. Кроме того, термоламу ткали из шелка-сырца, поэтому она была характерного золотистого цвета. Долгое время термолама ввозилась в Россию из Ирана.

Гоголь упоминает термоламу во втором томе «Мертвых душ»: «В то самое время, когда Чичиков в персидском новом халате из золотистой термоламы, развалясь на диване, торговался с заезжим контрабандистом-купцом жидовского происхождения и немецкого выговора и перед ним уже лежала купленная штука первейшего голландского полотна на рубашки и две бумажные коробки с отличнейшим мылом первостатейнейшего свойства (это было мыло именно то, которое он некогда приобретал на радзивиловской таможне...), раздался гром подъехавшей кареты».

Покрой такого халата описан в романе Гончарова «Обломов»: «На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире».

Как ни странно, женские туалеты для неглиже почти не имели особых, отличных от повседневной или нарядной одежды названий. Шлафор, пудромант на протяжении своей истории были и в мужском, и в женском гардеробе.

Шлафор, или шлафрок, — просторная домашняя одежда без пуговиц, с большим запахом, так как подпоясывались поясом, чаще всего из витого шнура. Поскольку шлафоры носили и мужчины и женщины, то в литературе их можно встретить при описании домашней одежды обоих полов.

«Но скоро все перевелось:

Корсет, альбом, княжну Алину,

Стишков чувствительных тетрадь

Она забыла: стала звать

Акулькой прежнюю Селину

И обновила наконец

На вате шлафор и чепец».

*(А.С.Пушкин. «Евгений Онегин»)*

По покрою и назначению разницы между халатом и шлафором нет. Мужчинам позволялось принимать в шлафоре или халате гостей, если качество ткани и отделка соответствовали представлению о нарядной одежде.

«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 приедут гости, то чтобы можно было вам прилично показаться и принять их», — говорит Пульхерия Ивановна, героиня повести Гоголя «Старосветские помещики».

Обычай принимать гостей в «парадном неглиже» появился в России только в XVIII веке вместе с французской модой. По одной из версий, Иван Грозный разгневался на сына Ивана и убил его из-за того, что Иван вступился за свою беременную жену, которую отец стал избивать лишь за то, что в жаркий день, когда он вошел к ней в спальню, она была одета не в несколько одеяний[[190]](#footnote-191). Понятие «одетый — раздетый», таким образом, изменилось.

Женщины в ХIХ веке носили шлафор или халат только до обеда, занимаясь хозяйственными делами, но в деревне, отказавшись от светских манер, не переодевались в течение всего дня. Шлафор часто имел карманы, был удобен и не требовал сложной прически и украшений.

Особую разновидность шлафора представляла собой дульетка, или дульет, — просторная домашняя распашная одежда на вате, крытая, как правило, шелком, так как была деталью дворянского быта, ориентированного на европейские образцы. «А придешь, увидишь эти большие унылые комнаты, эти пестрые штофные мебели, этого приветливого и бездушного старика в шелковой „дульетке" нараспашку, в белом жабо и белом галстуке, с манжетками на пальцах, с „супсоном" пудры (так выражался его камердинер) на зачесанных назад волосах, захватит тебе дыхание душный запах амбры, и сердце так и упадет» (И.С.Тургенев. «Несчастная»). О дульете как теплой домашней одежде, принятой во Франции, рассказывает Д.Н.Свербеев, описывая свое пребывание в Париже: «В комнате было свежо, я сидел перед камином в халате, в роде французской дульет, и, приподняв при входе гостя мой изящный парижский couvre-chef, надел его опять на голову»[[191]](#footnote-192).

В XVIII веке в обиход вошел пудромант. Существовало несколько форм написания названия этой детали костюма. Пудромант, пудрамант, пудремантель — специальная накидка, которой пользовались мужчины и женщины, накладывая грим. Бытовой грим в XVIII веке предполагал обилие румян и пудры у лиц обоего пола. Е.Янькова вспоминает, что «не нарумянившись, куда-нибудь приехать значило бы сделать невежество»[[192]](#footnote-193). Гримом пользовались и мужчины: «Князь изволит в пудремантеле сидеть, и один парикмахер в шитом французском кафтане причесывает, а другой держит на серебряном блюдце помаду, пудру и гребенку» (А.И.Герцен. «Долг прежде всего»).

Парики и прически пудрили уже после того, как был закончен туалет, непосредственно перед выходом из гардеробной. Сохранились очень интересные описания процесса нанесения пудры на прическу: «Щеголиха держала длинную маску с зеркальцами из слюды против глаз, и парикмахер пудрил дульцем, маленькими мехами или шелковой кистью. Некоторые имели особые шкафы, внутри пустые, в которых пудрились; барыня влезала в шкаф, затворялись дверцы и благовонная пыль нежно опускалась на ее голову. Употребляли пудру разных цветов — розовую, палевую, серенькую, à la vanille, a fleur d'orange, mille fleurs»[[193]](#footnote-194).

К самому концу XVIII века пудреные парики вышли из моды. Сохранились сведения, что отказ от пудры был вызван модой, «введенной якобинцем Шампани и его свитой»[[194]](#footnote-195). Среди предметов женского обихода пудромант сохранился, по сути дела, до сих пор, тем более он не утрачивал своего значения и в XIX веке. У Тургенева читаем: «...отец в халате, без галстуха, тетка в пудраманте» («Часы»). Только в ХIX веке пудромант уже не предназначался для всеобщего обозрения.

Пожалуй, особой женской одеждой для дома в первой половине дня был капот. Это название распространялось на несколько элементов женского костюма — верхнюю, домашнюю одежду и даже на шляпку, известную как капот.

Капот носили только женщины, поэтому упоминание о нем в связи с мужской одеждой звучало комично. Например, в гоголевской «Шинели»: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновников; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом».

Капот был просторной одеждой с рукавами и сквозной застежкой спереди. В 20 — 30-е годы XIX века капотом называли верхнее женское платье для улицы. Именно в таком смысле употребляет слово «капот» Пушкин в «Пиковой даме»:

«Лизавета Ивановна вошла в капоте и шляпке.

— Наконец, мать моя! — сказала графиня. — Что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?»

В модных обзорах 20-х годов встречается упоминание о капотах для улицы: «...гроденапль в большой моде: из него делают сборки на платье и зимние капоты для прогулки в экипаже»[[195]](#footnote-196).

Позднее, к 40-м годам, капот становится только домашней одеждой.

Гоголь неоднократно употребляет слово «капот» для того, чтобы подчеркнуть бесформенность, неопрятный облик своего героя. Например, Плюшкин в «Мертвых душах» описан следующим образом: «Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее на женский капот».

Во второй половине ХIX века уже не публиковали советов, как сделать неглиже понаряднее. Более того, сборники советов о хорошем тоне подчеркивали, что тем, кто не имеет достаточных средств для поддержания безупречной белизны белья и кружев, лучше носить вместо неглиже скромное и практичное домашнее платье.

В начале XX века появилась еще одна новинка — пижама, состоящая из брюк и просторного жакета. Мужские пижамы чаще всего были однотонными и полосатыми, а женские шили из тканей любого качества и с любым орнаментом. На первых порах пижама (мужская и женская) предназначалась в качестве неглиже — одежды для отдыха или дома. Позднее, в 30-х годах нашего столетия, она стала ночной одеждой.

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Аксессуары**

*«Дама. Газовое платье, убранное золотом.*

*Корсаж драпированный; ни груди булавка с пряжкою Севинье».*

«Московский телеграф», 1829, №5

Для современного человека сочетание фрака и цилиндра, камзола и треуголки, кринолина и веера обладает достаточным для понимания смыслом — речь идет о костюме прошлых эпох. Но люди, жившие в эти эпохи, относились к соединению в общий ансамбль различных предметов гораздо строже, так как видели в каждом из них особый смысл и могли судить об уместности вещей в конкретной ситуации, о соответствии их возрасту и положению человека в обществе, о способности уважать обычаи или отрицать установления общественного мнения. Именно это знание и оказывается со временем утраченным, забытым, поэтому последующие поколения уже не могут увидеть того, что воспринимали их предшественники.

*Часто менялось скрытое значение какой-то детали. Например, в пушкинское время бальные туфли мужчин были обычным явлением, а к концу XIX столетия они стали интимной частью мужского туалета. Считалось неприличным появляться в такой обуви на публике даже в жаркий день — носили короткие сапоги или ботинки. Герой романа Чехова «Дуэль» Лаевский вызывает раздражение и у сочувствующих ему людей своей привычкой ходить по улице в туфлях, к которой окружающие относятся как к душевной неопрятности.*

*Все дополнения туалета сказывались на манере двигаться, жестикулировать в не меньшей степени, чем покрой одежды. Умение одним движением справиться со складным цилиндром — шапокляком* — *оценивалось так же строго, как и правильный выбор подходящей шляпы или перчаток.*

В этом разделе предпринята попытка реконструировать значения некоторых дополнений, обязательных в костюме как сценических персонажей, так и театральной публики.

Букет

Казалось бы, нет необходимости объяснять, что такое букет, если бы не широко распространенный в ХIX столетии язык цветов.

Вот что писали в журнале «Аглая» за 1808 год: «Кроме языков мертвых, греческого и латинского, есть другие, также мертвые...: это язык взоров и язык цветов»[[196]](#footnote-197).

Иными словами, цветы, украшающие платье или прическу, букет, посланный даме или актрисе, являли собой, по сути дела, письмо. Существует бесконечное число версий и вариантов значений различных цветов. В течение столетия они менялись, многие названия исчезали, поэтому так важно выявить значения, отразившиеся в мемуарной литературе и периодике того времени. В самые первые годы ХIX века сначала в Европе, а потом и в России были распространены букеты, получившие название «александровские», в честь русского императора Александра I.

С.П.Жихарев, по его словам первый привезший эту моду в Петербург, подробно описал такой букет: «Так, в память пребывания его в Берлине дамы ввели в моду носить букеты под названием *александровских,* которые собраны из цветов, составляющих по начальным буквам своих названий имя Alexander. Без этих букетов ни одна порядочная женщина не смеет показаться в общество, ни в театр, ни на гулянье. Вот из каких цветов составляются букеты, которые разнятся только величиною и ценностью: большие носят на груди, а маленькие в волосах: Anemon (анемон), Lilie (лилия), Eicheln (желуди), Xeranthenum (амарант), Accazie (акация), Nelke (гвоздика), Dreifaltigkeitsblume (веселые глазки), Epheu (плющ) и Roze (роза)»[[197]](#footnote-198).

Удивительно, но менее известным современному читателю оказывается не экзотический амарант (хотя трудно сказать, что имел в виду Жихарев — щирицу или луговую герань; в первом случае это трава с метельчатыми соцветиями, а во втором — трава с мелкими пятилепестковыми цветами), а «веселые глазки» — старинное русское название «анютиных глазок». Обычно «анютины глазки» связывают с романом «Анна Каренина», и такое название цветка вошло в «Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами» 1861 — 1863 годов. Но в русской периодической печати это название удалось обнаружить в изданиях 30-х годов ХIХ века. «Молва», газета мод и новостей, упоминает «анютины глазки» в качестве украшения для дамских причесок еще в 1831 году[[198]](#footnote-199). Возможно, что поводом для нового названия цветка «веселые глазки» послужила повесть Антония Погорельского «Монастырка», главную героиню которой звали Анюта, и «большие голубые глаза, осененные длинными черными ресницами, и вся вообще прелестная наружность ее пленяла его взоры».

Нас же интересует символическое значение цветка, часто украшавшего портреты первой половины ХIX века.

Вообще фиалки, как сообщалось в «Кабинете Аспазии»[[199]](#footnote-200), означали скромность и дружбу, а разновидность фиалок — «веселые (или анютины) глазки» — символизировали размышление, созерцание. Распространение такого значения связано, скорее всего, с французским названием цветка — pensée (мысль). Разумеется, что «Кабинет Аспазии» говорит лишь о «веселых глазках». В уже упоминавшейся «Аглае» рекомендовали не без иронии изучить язык цветов, запоминая такую фразу: «Ежели имеешь бальзамин, розовый лавр, мимозу, голубую сиренгу, персиковый цвет и скабиозу, если нет у тебя можжевельника, колокольчиков и желтого нарцисса, то будешь иметь розу, желтофиоли. Вот смысл: ежели имеешь добродетель, приятность, чувствительность, постоянство, скромность; если нет у тебя пороков, нетерпеливости, вожделений, то будешь иметь другом женщину нежную и верную»[[200]](#footnote-201).

Из этого следует, что можжевельник означает порок, колокольчики — нетерпение, роза — женщину-друга и т.д.

Современная исследовательница А.Д.Чернова обратила внимание на то, что в сцене безумия Офелии в «Гамлете» скрытый смысл заключался в том, что зрители знали символические значения различных растений и с напряжением наблюдали, «как путает Офелия цветы, их названия, символы и тех, кому следует их подносить». В трагедии Шекспира розмарин — «верную память» — она подает Лаэрту; укроп — «притворство» и голубки — «неверность» — королю; а руту — «раскаяние и скорбное воспоминание» — дает королеве и берет себе[[201]](#footnote-202).

Однако значения европейских цветочных символов XVI века не совпадали со смыслом, приписываемым растениям в русской бытовой культуре. Более того, цветы-символы в живописной иконографии на религиозные темы имели другие значения, чем цветы в букетах, украшениях на платьях и т.д.

Скажем, «Кабинет Аспазии» предлагал запомнить такие символы: гиацинт — «ты, любя, отнимаешь у меня жизнь»; гвоздика — чувства; лавр — слава, торжество; ландыш — первый вздох любви, счастье в деревне.

Одновременно с этими значениями бытовали иные, более высокие знаки, связанные с христианскими символами: белая гвоздика — символ целомудрия, красная — страсть, розовая — символ брака. Лавр означал торжество вечного целомудрия, гиацинт — спокойствие души, а ландыши были символом пришествия Христа, непорочного зачатия.

Но вернемся к переводу из произведений французской писательницы госпожи Жанлис, которые печатал «Кабинет Аспазии»: василек — верность, искренность; калуцин — недоверчивость; жасмин — непорочность; розовый лавр — красота; маргаритка — терпение и печаль; «медвежьи ушки» — «ищут вас обмануть»; резеда — минутное блаженство; дикая роза — простота; белая роза — невинность, а сухая белая роза — «лучше умереть, чем потерять невинность»; не-тронь-меня — тайная чувствительность; тюльпан — гордость и неблагодарность; фиалка — скромность и дружба; ноготки — кокетство; астра — величие; полуношник — «страшиться любви»; петушки — спокойствие; мак — воспоминания, мечты; гортензия — непостоянство милых; подсолнечник — «чем больше вижу, тем более люблю»; мирта — любовь[[202]](#footnote-203).

В конце ХIX столетия были распространены почтовые открытки, называвшиеся «Язык цветов». Для сообщения адресату своих намерений или чувств достаточно было проставить собственные инициалы под нужным растением. Значения, указанные на этих открытках, отличаются от тех символов, которые уже упоминались выше. Розмарин, например, имел довольно ироническое значение: моя краткость (должно быть, имеется в виду форма послания) — вознаграждение твоей любви. Резеда же, в отличие от значений 1815 года,— «твою доброту люблю больше твоей красоты». О маке сказано — «сохрани нашу тайну»; стебельки травы — «я тебе писал». Цветок ириса, вошедший в моду на рубеже ХIX — XX веков, означал — «твой взор снова излечил мое больное сердце». Интереснее всего значения, приписываемые широко известным и ныне растениям. Цветок клевера значил вопрос — «жениться или нет», а его лист — «жду ответа». Сирень торопила — «не заставляй ждать»; тмин — «мы преданы»; репейник, известный еще под названием «волчец», — «между нами все кончено»; лавровый лист — «любовь победила» и т.д.

Моде подчинялись не только сочетания цветов и формы букетов для причесок и платьев, но и те букеты, которые подносились актерам после спектакля. ЮМ.Юрьев рассказывает, как было принято подносить букеты и подарки актерам: «Между прочим, характерно, что в Москве подарки никогда не подносились актерам без цветов, а непременно на цветочном плато, тогда как Петербург был чужд такой манере, и подарок вручался артисту просто так, как говорится, в голом виде»[[203]](#footnote-204).

В середине прошлого века цветы в букеты подбирались способом, описанным Н.В.Давыдовым: «Букеты вышедшего теперь из употребления фасона — большие, круглые, ровно, цветок к цветку сложенные, в большинстве из камелий, а также цветочные корзины и венки меньших, чем теперешние, размеров, обязательно с лентами, подносились балеринам часто. Подавались они из оркестра капельмейстером. В особо торжественных случаях, как-то: в бенефисы или в прощальное воскресенье на масленице, то есть в последний спектакль зимнего сезона (Великим постом театральных представлений не бывало в те годы), кроме больших букетов, а иногда и ценных подарков, из литерных лож бросались на сцену к ногам чествуемой артистки букетики и маленькие венки, что делалось и в оперных представлениях. Букеты заказывались обязательно в цветочном заведении братьев Фоминых»[[204]](#footnote-205).

Цветы камелии, особенно белые, получили распространение в России после 1848 года, когда читающая публика познакомилась с драмой Дюма-сына «Дама с камелиями». Мы находим упоминание о букетах из камелий, например, у Д.В.Григоровича: «Сходи... в цветочную лавку, спроси два лучших букета из белых камелий» («Пахотник и бархатник»).

Вошло в обиход и определение женщины «камелия», но без всякого сочувствия или сострадания, как это было у Дюма-сына. И.И.Панаев неоднократно обращается к образу «камелии» в своих «Очерках из петербургской жизни». В «Даме из петербургского полусвета» он писал: «Если развитие общественной жизни заключается в экипаже, в мебелях, в туалетах, в умножении публичных увеселений, ресторанов, в расположении дам, называемых камелиями, и прочее, то мы точно развиваемся быстро и по наружности не уступаем даже парижанам. В самом деле, чего нет в Петербурге в сию минуту?.. У нас образуется тоже нечто вроде этого полусвета, начинают появляться женщины, занимающие середину между прославленными камелиями и теми, кого французы зовут... femmes-honnêtes (порядочными женщинами)».

В том же номере журнала «Современник», где впервые была напечатана «Дама из петербургского полусвета», опубликован другой очерк Панаева, который так и назывался — «Камелии»[[205]](#footnote-206).

В середине века дамы надевали в театр порт-букеты — живые или искусственные цветы, укрепленные на браслете, которые показывали публике, положив руку на барьер ложи.

Во второй половине столетия мужчины украшали темные фраки бутоньеркой — букетиком или цветком, который вставлялся в петлицу на отвороте сначала фрака, а затем смокинга. Собственно, бутоньерка и означает петличку.

Веер

Вместе с костюмом европейского образца в России был принят веер, правильнее сказать, язык веера, так как в допетровскую эпоху существовало некоторое подобие веера — опахало на длинной ручке, которое держали сзади слуги. Складной веер представлял собой не только изящную вещицу из дорогих материалов — слоновой кости, шелка, перламутра и редких пород дерева с росписью, вышивкой или инкрустацией, но служил способом общения между дамой и кавалером. Форма веера и материал, из которого его делали, подчинялись моде. В 1825 году писали: «Веера в страшной моде: обыкновенно дамы их носят за поясом»[[206]](#footnote-207).

Через несколько лет появились иные рекомендации: «Модные веера делают из перьев, белых или цвета райской птички, с сквозными перламутровыми косточками; на перьях такого веера бывают золотые арабески и гирлянды незабудок»[[207]](#footnote-208).

В XIX столетии установились правила, по которым «для балов, при белом платье, необходим веер белый, слоновой кости или перламутровый, а для замужних дам кружевной или из страусовых перьев»[[208]](#footnote-209).

Символике подчинялся цвет веера: «Белый — невинность, черный — печаль, красный — радость, лиловый — смирение, голубой — постоянство, верность, желтый — отказ, коричневый — недолговременное счастье, черный с белым — нарушенный мир, розовый с голубым — любовь и верность, шитый серебром — скромность, веер, вышитый золотом,— богатство, убранный блестками — твердость и доверие»[[209]](#footnote-210).

Так как язык веера был интимным шифром влюбленных, то увидеть его в произведениях изобразительного искусства практически невозможно — изображения с веером в XVIII — последней трети XIX столетия довольно редки. Выявить смысл положений веера можно только по литературным источникам. Знаки первой и второй половины ХIX века не совпадают между собой.

Сравним описания языка веера, вышедшие почти одновременно, в начале XX века. В.А.Верещагин описывает то, что сохранилось от начала ХIX столетия: «"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»[[210]](#footnote-211).

Несколькими годами раньше появился сборник советов, составителем которого был автор, скрывшийся под ироничным псевдонимом А.Комильфо. В сборнике содержались не только толкования различных положений веера, но и были помещены рисунки, объяснявшие эти описания: «Чтобы выразить согласие *да* — следует приложить веер левой рукой к правой щеке. *Нет* — приложить открытый веер правой рукой к левой щеке. Ты мой идеал — дотронуться открытым веером до губ и сердца. Я тебя люблю — правой рукой указать на сердце закрытым веером. Я вас не люблю — сделать закрытым веером движение в сторону. Я к вам не чувствую приязни — открыть и закрыть веер. Мои мысли всегда с тобою — наполовину открыть веер и провести им несколько раз по лбу. Верить ли вашим словам? — закрытый веер держать у левого локтя. Будьте осторожны, за нами следят — открытым веером дотронуться до левого уха. Мои слова не должны быть переданы другим — правой рукой держать открытый веер и прикрыть им левую руку. Твои слова умны — приложить закрытый веер ко лбу. Хочешь меня выслушать? — открыть и закрыть веер. Выскажись яснее — наклонить голову, рассматривать открытый веер. Не приходи поздно — правую сторону открытого веера держать перед тем, с кем ведется разговор, а потом быстро закрыть его. Я не приду — держать левую сторону открытого веера перед тем, с кем идет разговор, прижать веер к груди и затем быстро махнуть в сторону собеседника. Я жду ответа — ударить веером по ладони. Я буду исполнять твои желания — открыть веер правой рукой и вновь закрыть. Мужайся! — открытый веер приложить к груди. Не приходи сегодня — провести закрытым веером по наружной стороне руки. Ты меня огорчил — быстро закрыть веер и держать его между сложенными руками. Прости меня — сложить руки под открытым веером. Нас подслушивают, молчи — дотронуться закрытым веером до губ. Я хочу с тобой танцевать — открытым веером махнуть несколько раз к себе, то есть поманить. Я сделалась недоверчива — барабанить закрытым веером по ладони левой руки».

И далее А.Комильфо продолжает: «Если собеседник, пользующийся особенным расположением, просит веер, то ему следует подать его верхним концом, что означает не только симпатию, но и любовь.

Для выражения презрения веер подается ручкой, то есть нижним концом. Подавать же веер открытым не следует, так как означает просьбу, напрашивание на любовь»[[211]](#footnote-212).

Хотя веер находился в руках женщины, знать все тонкости тайного языка должен был и мужчина.

Галстук

Галстуки вошли в обиход во времена французского короля Людовика XIV (1638 — 1715).

В мужском костюме ХIХ века галстуку отводилось очень важное место не только выразительной декоративной детали, особенно заметной на фоне довольно темного, а во второй половине столетия, как правило, черного костюма, но и индивидуальной характеристики носящего галстук мужчины. По галстуку можно было судить об отношении к моде и знанию ее законов, литературных, политических или сословных симпатиях.

Интересен рассказ К.С.Станиславского о его работе над пьесой А. П. Чехова «Дядя Ваня»:

«Так, например, мы говорили о роли самого дяди Вани. Принято считать, что он, в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился.

„Послушайте,— горячился он,— ведь там же все сказано. Вы же не читали пьесы".

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шелковом галстуке, который носил дядя Ваня.

„Вот, вот же! Все же написано", — убеждал нас Чехов.

„Что написано? — недоумевали мы. — Шелковый галстук?"

„Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал".

Этот ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму — драму современной русской жизни... После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П.И.Чайковского»[[212]](#footnote-213).

В пьесе Чехова галстук дяди Вани упомянут в одной из ремарок первого действия: «Войницкий выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольский галстук».

Самыми элегантными на протяжении всего ХIX века считались шелковые галстуки, которые нужно было тщательным образом завязывать, считаясь со временем дня, ситуацией, типом костюма и цветом ткани галстука.

В первой половине XIX столетия каждый сезлн менялась мода на форму банта галстука, его расцветку и орнамент. В вышедшей в 1829 году книге под названием «Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух» изложена лишь небольшая часть вариантов, которые предлагала и требовала от мужчины мода. Возможно, что эта книга — переложение трактата Бальзака 1828 г.

Галстук того времени представлял собой сложенный шейный платок; широкой своей частью он прижимался к горлу, а свободные концы перекрещивались на шее, причем «правый конец снизу вверх, а левый сверху вниз». При соблюдении этого условия сзади не образуется «выпуклость, которая происходит обыкновенно позади шеи от встречи двух концов»[[213]](#footnote-214).

В переднюю часть некоторых галстуков вкладывались гибкие и упругие подгалстучники из китового уса или щетины в виде сильно вытянутого овала. Первым в России такие галстуки стал носить Иван Саввич Горголи — офицер и франт, впоследствии сенатор — их прозвали горголиями[[214]](#footnote-215). Светлые галстуки очень сильно крахмалились (картофельный крахмал впервые научились делать в Англии, куда картофель был завезен еще в 1584 году из Америки, но в Европе и России он распространился только в XVIII веке).

Для устойчивости формы банта щеголям советовали: «Завязав бант галстука, прикрепите тесемочку; пропустив под мышком, переложите крест на крест на спине, обведите кругом и, соединяя вместе на грудях, пришпилите розеткою. С помощью такою не будет бант ни подниматься, ни опускаться»[[215]](#footnote-216).

Цвету галстука соответствовал его фасон, и изменение цвета ткани при том же способе завязывания банта изменяло назначение галстука.

Галстук à la Talma, или трагический, был трехцветным (голубой, красный и белый — «для каждого цвета свой оттенок. Голубой — королевский (de Roi), красный — кардинальский (Cardinale), белый — белый лилейный»[[216]](#footnote-217). Это означало, что красный имел лиловый оттенок, белый — сероватый, а голубой был довольно светлым, отличающимся от голубого раймондовского, и т.д. Галстук à la Talma мог быть черным шелковым. Его носили только находясь в трауре.

Для галстука «Вальтер Скотт» нужна была ткань в клетку.

Особенно любопытен цвет галстука по-бергамски (à la Bergamie), «неоспоримо розовый, называемый *ляшкою тронутой нимфы* (cuisse de nimphe émue)»[[217]](#footnote-218). Вполне возможно, что на основе этого цвета и возникли позднейшие литературные обозначения цвета «бедра испуганной нимфы» и т.д.

Черные галстуки были принадлежностью военной формы, но их носили штатские во время траура или молодые романтически настроенные щеголи, подчеркивая тем самым меланхолическое состояние духа. Со времен Великой французской революции черный галстук никогда не выходил из моды у определенных социальных слоев. Существовал и меланхолический галстук, бант которого помещался строго посредине горла, но имел лишь одну петлю слева, а второй конец справа был плоским.

Галстук по-байроновски (в «Описании...» он назван бироновским), или романтический, не имел подгалстучника, и его начинали завязывать, приложив широкой стороной к шее, то есть сзади, ничем не стесняя горла и закрепив концы двумя широкими петлями. Его делали из ткани кораллового цвета.

Дорожным галстуком называли обычно такой, у которого сгиб помещался снизу, не требовался подгалстучник. Как правило, дорожный галстук был из ткани голубого или яблочно-зеленого цвета. Название галстука не означает, что его носили только в дороге. Речь идет лишь о способе завязывать бант. Существовал галстук «чемоданом», что характеризовало объемный компактный узел банта, а не назначение галстука.

Белый, галстук после 1814 года стал своеобразным символом консерватизма. «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 развевались по ветру»[[218]](#footnote-219).

Во второй половине XIX века белый галстук полагался только к фраку или визитному костюму. Считалось дурным тоном носить белый галстук при обычном пиджаке. У Б.Зайцева, писателя русского зарубежья, встречаем: «Хозяин, нестарый еще психиатр, с волнистыми волосами, в белом галстуке (при пиджаке), пел в гостиной у рояля... Все зааплодировали, он тронул белый бессмысленный галстук» («Голубая звезда»).

Таким образом, галстук дяди Вани, учитывая время и место действия, мог быть только цветным — однотонным или орнаментированным, но не белым и не черным. Можно предположить даже форму галстука дяди Вани. Это не мог быть галстук-салон — в виде узкой ленты с плоским бантом, так как к такому галстуку требовался жесткий стоячий воротничок, а он считался неуместным в сельской местности. Это не мог быть галстук-регат — очень близкий по форме к современному, — потому что их делали преимущественно из шерстяных тканей, а мы помним, что у Чехова речь идет о шелковом галстуке. Скорее всего, герой пьесы мог выбрать галстук под названием «пластрон». Эти галстуки делали из шелка; нужно было уметь их правильно завязать и скрепить булавкой. Именно галстук-пластрон более всего подходит под определение «щегольский». Концы «пластрона» одинаковой ширины, и, завязав любой современный узел, их нужно развести в стороны, а затем согнуть под прямым углом ниже узла, закрепив один на другом при помощи булавки. Такой галстук закрывал рубашку, видимую в вырезе жилета[[219]](#footnote-220).

Немаловажной деталью для галстука был воротничок рубашки. Форма воротничка зависела от моды. Актер Ю.М.Юрьев, встречавшийся с П.И.Чайковским, рассказал: «В те годы только начала входить мода носить крахмальные сорочки с пристегнутыми воротничками (прежде сорочки были цельные). И вот Петр Ильич, вероятно, по какой-то случайной ассоциации, задает мне вопрос:

— Юрий Михайлович, а вы носите сорочки с пристегнутыми воротничками? — И Петр Ильич рассказал, как однажды он торопился на какой-то большой обед с дамами. Надо было надевать фрак...

Петр Ильич должен был без помощи Алексея надевать фрак, приготовлять себе сорочку, вдевать в нее запонки, пристегивать воротничок и т.д. Он не привык и не умел этого делать. Воротничок не хотел его слушаться, не садился на место, запонки вертелись во все стороны и не проходили сквозь петли туго накрахмаленного воротничка. ...Очутившись в безвыходном положении, Петр Ильич должен был ехать на обед в пиджаке и извиняться»[[220]](#footnote-221).

Съемный воротничок второй половины ХIX века отнюдь не был новинкой. В первой трети прошлого века съемные воротнички часто являлись предметом для иронических высказываний. Шутили даже, что романтики делают свои воротнички из обрезков веленевой бумаги, на которой печатаются их сентиментальные поэмы.

У Юрьева же встречается очень интересное выражение в рассказе об актере Ходотове, нашедшем для себя амплуа молодых людей «с синими воротничками», то есть учащихся, произносящих обличительные тирады»[[221]](#footnote-222). В 1834 году было утверждено «Положение о гражданском мундире», содержащее предписания о студенческой форме, согласно которым малиновые воротники студентов были заменены на синие. Выражение «„синий воротничок" прошлого века, таким образом, противоположно современному — означающему рабочих. Правда, в современном русском литературном языке прижилось лишь выражение «белый воротничок» — означающее служащего, клерка. Оба последних выражения заимствованы из английского языка.

Украшением для галстуков служили булавки. Их втыкали в узел банта. С конца 30-х — начала 40-х годов XIX века булавками скрепляли концы банта. После 1842 года появились, а к концу 60-х годов широко распространились длинные галстуки с жесткими узлами, концы которых заправлялись в вырез жилета. Форменные галстуки носили в соответствии с положением о мундире различных ведомств, и моде они не подчинялись.

Большое распространение получил готовый (то есть с бантом) галстук-бабочка. Он вошел в моду в 1904 году после второго представления оперы Дж.Пуччини «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй»). Первое представление оперы в Милане 17 февраля 1904 года провалилось. Только спустя три месяца, после незначительных изменений, опера была вновь поставлена и имела огромный успех. Рассказывают, что все оркестранты были в галстуках-бабочках — ведь в переводе на русский язык «баттерфляй» означает «бабочка». С той поры галстук-бабочка — своеобразный символ театрального мира. В 90-х годах галстук подобной формы делали из ленты или шарфа, но в них нельзя было появляться в театре или на званых вечерах. После триумфа оперы Пуччини галстук-бабочка стал престижной вещью. Черного цвета шелк или тонкая шерсть были предпочтительными материалами для торжественных случаев. Галстук из ткани в полоску или в клетку предназначался для занятий спортом или верховой ездой. Слишком крупный бант-бабочка или излишняя яркость расцветки делали его претенциозным и вульгарным (но это справедливо только для Европы).

Как и многое другое из мужского гардероба, галстук перешел в женскую моду. Это произошло еще в 30-е годы XIX века: «На шее теперь носят новые Fiancées (невесты), сделанные из шитого крепа. Полоса крепа, например, соломенного цвета, составляет галстучек, а напереди шесть креповых листьев, в середине вышитых, в соединении с ветками из зеленого шелка образуют розу или какой-нибудь цветок»[[222]](#footnote-223).

В середине XIX века форма женских галстуков изменилась. Описывая приданое великой княгини Марии Максимилиановны, «Модный магазин» поместил сообщение о том, что «кокодэс находится также в числе прочих вещей это тот самый кисейный галстучек, которого описание и рисунок мы сообщали во втором номере "Модного Магазина"»[[223]](#footnote-224). На рисунке был изображен галстук-воротник, закрепленный на платье, а свободные концы его, почти достигающие талии, украшало филигранное шитье.

Длинный жесткий галстук у женщин появился довольно поздно. В 70 — 80-х годах галстук без подкладки в виде мягкой длинной ленты отваживались надевать не многие. Только в 90-х годах некоторые женщины стали носить мужские галстуки. В основном это были демократически настроенные или работающие женщины: учительницы, переписчицы, библиотекари, ремингтонистки (машинистки) и т.д.

Головной убор

Мужские и особенно женские шляпы ХIX века так разнообразны, что даже специальное издание, посвященное головным уборам, не могло бы уместить все фасоны и типы шляп и шляпок, которые предлагались журналами мод. Для сценического воплощения образа важно выяснить правила, которые необходимо было соблюдать при ношении шляпы, и основные значения, связанные с тем или иным типом головного убора.

Например, существовали ситуации, когда мужчина в помещении мог не снимать шляпы. Драматург П.П.Гнедич рассказывает о событиях осени 1863 года и замечает: «В то время мужчины ходили по выставке в шляпах с палками и зонтами»[[224]](#footnote-225). Посещение художественных выставок в России стало повальным увлечением после триумфального путешествия по Европе из Италии в Петербург картины К.П.Брюллова «Последний день Помпеи», написанной в 1830 — 1833 годах. Можно предположить, что этот обычай существовал вплоть до открытия для всеобщего обозрения бывших частных художественных галерей — таких, как собрание П.М.Третьякова в 1892 году, подаренного Москве. Мужчинам советовали: «При поклоне на улице мужчина приподнимает шляпу над головой, протягивает плавным движением руку по направлению той особы, к которой обращается с поклоном»[[225]](#footnote-226).

Замужние женщины, напротив, редко оказывались без шляп (дома они носили чепцы, часто очень нарядные). В шляпах полагалось наносить визиты, а званые вечера оказывались выставкой токов и беретов. В театре даме не полагалось находиться в шляпе. Вот что пишет об этом автор конца ХIX века: «Так как в ложах не надевают шляп, да и в концертном зале дама всегда будет иметь без нее лучший вид, то нам нечего распространяться здесь об этой принадлежности туалета. Если дама желает быть в концертном зале в шляпе, то она должна быть понарядней и дороже; перья на ней могут быть большей величины и в большем количестве, чем на шляпе для улицы; ее также можно украсить цветами, кружевами и проч.»[[226]](#footnote-227).

По сравнению с XVIII веком — веком пудреных париков — в ХIХ столетии в головных уборах мужчин произошли существенные изменения, которые можно назвать идеологическими. Э.Фукс связывает эти изменения с личностью Наполеона, его победой и последующим поражением: «...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 легитимистические убеждения»[[227]](#footnote-228)

Двуугольные шляпы долгое время оставались частью придворного мужского костюма.

Рассмотрим некоторые виды мужских шляп с точки зрения их социальной и идеологической значимости в контексте русской бытовой культуры.

Балаклава — вязаный шлем, вошедший в обиход как деталь зимней военной формы английской армии во время Крымской войны. Название связано с военными действиями близ Балаклавы (1857), однако носить балаклаву стали лишь около 1880-х годов. В России распространился как модный головой убор в женской и детской одежде только во второй половине XX века.

Боливар — шляпа-цилиндр с большими полями — известна главным образом по роману «Евгений Онегин»: «Надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар». Во второй половине ХIX века среди молодежи была популярна мягкая фетровая шляпа, которую называли «пушкинской». Вероятно, именно это обстоятельство способствовало тому, что некоторые исследователи под боливаром понимают именно такую широкополую мягкую шляпу[[228]](#footnote-229). Однако это неверно. Изображение боливара встречается в рисунке самого Пушкина, выполненном в ноябре 1824 года. Себя поэт нарисовал со спины, а Онегина в профиль, опирающимся на парапет Невы. Это был лишь эскиз иллюстрации к роману, но вполне отчетливо видно, что и поэт и его герой в цилиндрических жестких шляпах с огромными полями.

Боливáр назван в честь Симона Болúвара (1783—1830). С.Боливар получил образование в Европе и, вернувшись в 1810 году к себе на родину, возглавил повстанческое движение против испанского владычества, за независимость. Его головной убор, видимо, восходит к традиционным жестким крестьянским шляпам, которые носят в Боливии (названной в его честь) до сих пор. Название шляпы восходит к стихам Пушкина.

Европейская мода усвоила этот тип головного убора как средство выражения политических симпатий. Наивысшая популярность боливара в России приходится на 1821 — 1823 годы, хотя первые боливары появились после 1819 года, к которому, как известно, относится время действия первой главы «Евгения Онегина». Уже к 1825 году это увлечение прошло: «Черные атласные шляпы, называемые Боливаровыми, выходят из моды; вместо них носят шляпы из белого гроденапля, также с большими полями»[[229]](#footnote-230).

Размеры полей боливара были так велики, что «невозможно было пройти в узкую дверь, не снимая с головы шляпы»[[230]](#footnote-231).

Один из исследователей русской культуры прошлого века рассказывает о реакции аристократии того времени (описываются события 1822 года) на увлечение боливарами, и в его высказываниях мы находим еще одно подтверждение того, что это был цилиндр: «Несколько французских эмигрантов... пресмешно гневались на карбонариев и презабавно проклинали Боливара, преимущественно за то, что все щеголи того времени носили свои цилиндры не иначе как с широкими полями á 1а Боливар»[[231]](#footnote-232).

Ю.М.Лотман в комментариях к роману Пушкина приводит сведения о том, что люди иных, не демократических, настроений носили шляпы с узкими полями — «морильо», названные по имени политического противника Боливара[[232]](#footnote-233).

Веллингтон — двуугольная шляпа, названная по имени английского военного деятеля лорда А.Веллингтона (1769 — 1852). С именем Веллингтона связаны в мужском гардеробе еще некоторые детали костюма. Прежде всего высокие сапоги с наколенником, то есть голенище спереди закрывает колено, а сзади вырезано. Такое название высоких непромокаемых сапог сохранилось и в современном английском языке. Английскому лорду приписывали и моду на особый покрой панталон — веллингтонов.

«Дорсей» — вошла в моду в 1833 году и названа в честь признанного законодателя моды графа д'Орсея (1801 — 1852). Газета «Молва» так описывала новинку сезона: «Называют шляпы д'Орсей те, которые не так высоки и весьма подняты с боков»[[233]](#footnote-234). Однако изображение модной новинки позволяет говорить о том, что тулья этого типа цилиндра была все-таки много выше современного мужского головного убора. Поля такой шляпы отгибались вниз спереди и сзади, а с боков были сильно закручены вверх.

Дагер — шляпа с узкими полями и низкой тульей, но жесткая, вошла в моду в начале 40-х годов прошлого века. Ее название связано с именем изобретателя дагерротипа Л.-Ж.Дагера (1787 — 1851). Она была в моде не очень долго, так как примерно в то же время получила распространение мягкая фетровая шляпа с большими полями, которую называли «калабреза», и появляется котелок.

Калабреза — с высокой сужающейся тульей и провисающими полями — стала своеобразным символом революционных настроений. Вот что находим у Э.Фукса: «Начиная с сороковых годов эту роль исполняла демократическая шляпа, шляпа с отвислыми полями, от которой, по мнению даже современных строго аристократических кругов, исходит все еще запах "революционной сволочи"»[[234]](#footnote-235).

Шляпу типа «калабреза» рассматривали как знак недозволенных умонастроений. Не случайно Герцен в «Былом и думах» писал: «Носить калабрийскую шляпу или трехцветную кокарду было австрийское преступление». Название шляпы связано с Калабрией — итальянской провинцией, откуда родом были многие повстанцы в отрядах Дж.Гарибальди, носившие традиционный головной убор.

Картуз — это тип мужского головного убора с козырьком, на котором нет никаких знаков отличий; пользовался особой популярностью в среде отставных чиновников, деревенских помещиков или управляющих. Многие гражданские служащие в России, тем более военные, сохраняли за собой право носить форму своего ведомства, даже уйдя со службы. Те же, у кого такого права не было, довольствовались костюмом, похожим на форменную одежду, но не имеющим никаких специфических черт: цветной выпушки, кокарды и т.д. В повести Тургенева «Несчастная» один из героев, Ратч, предстает бесчестным, вероломным человеком, обманом завладевшим имуществом своей падчерицы. В первых главах повести молодой герой, от лица которого ведется повествование, спрашивает о Ратче: «На нем мундирный фрак... Он, стало, служит? — Служит. В кадетском корпусе преподавателем. Он надворный советник». Чин надворного советника соответствовал VII классу «Табели о рангах», и получали его, продвигаясь по службе по мере выслуги лет. Но когда, по ходу развития сюжета, выясняется прошлое надворного советника, становится ясно, что он не был прежде на государственной службе — он ходил в картузе.

Картузом в России называли не только головной убор, но и плотную упаковку для сыпучих товаров. В нем хранили, например, табак, как герой гоголевской поэмы Манилов: «...но больше всего было табаку. Он был в разных видах: в картузах и в табашнице, и наконец насыпан был просто кучею на столе».

В России была хорошо известна пеньковая ткань, которую называли картузной. Из нее делали запалы для артиллерийских снарядов на особых фабриках, так как механизировать производство пенькового волокна необычайно трудно. Россия издавна была экспортером пеньки. Разумеется, такая ткань никогда не применялась для одежды или головных уборов, даже в деревне. Из нее, как и из крапивного полотна, делали мешки, веревки и т.д.

Кивер — военный головной убор, введенный в русской армии еще в XVIII веке. В России кивера дольше всего сохранялись в Павловском и Лейб-гвардейском полках. Форма кивера неоднократно менялась согласно высочайшим предписаниям, а в XIX веке он имел высокую, расширяющуюся кверху тулью с кокардой и небольшой козырек. Именно высота кивера и послужила причиной, по которой форменный головной убор включен в наш обзор. Писатель Д.В.Григорович рассказывает о годах, проведенных в Инженерном училище: «Переход из Петербурга в Петергоф... 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 этого перехода он не служил кладовой, доверху набитой апельсинами, пирожками, булками, сыром, леденцами и другим съедобным снадобьем; от этого запаса дня три потом трудно было поворачивать шею»[[235]](#footnote-236). Столь необычное применение форменного головного убора в реальной жизни того времени дает возможность актеру при помощи костюма, не прибегая к другим средствам выразительности, передать комизм, усилить ироническое начало образа, если этого требует сценическое прочтение пьесы.

Котелок — жесткая шляпа с круглой тульей и узкими полями. Появился в середине века, одновременно с пиджаком.

Ловлас, или иногда писали ловелас, — головной убор, вошедший в моду в 1833 году: «Показались новые мужские шляпы, называемые à la Lovelas, тулья весьма низкая, а края широкие»[[236]](#footnote-237).

Название шляпы происходит от имени одного из героев романа «Кларисса Гарлоу» (под таким названием было известно русской публике произведение английского писателя С.Ричардсона «Кларисса, или История молодой дамы») — Ловласа, или Ловеласа, ставшего нарицательным для всякого беззастенчивого и циничного сердцееда.

Перевод романа Ричардсона вышел в свет в России еще в 1792 году, но «ловлас» появился только несколько десятилетий спустя. Разумеется, шляпу такого фасона носили, главным образом, молодые люди, а не почтенные отцы семейств.

Феска была тем головным убором, который светские молодые люди охотно носили дома, принимая близких друзей. Феска представляла собой небольшую, чуть сужающуюся кверху шапочку без полей из самых различных материалов и наверху украшалась обычно кистью из золотых нитей. После русско-турецких войн второй половины XVIII века в обиход вошли некоторые элементы восточного быта — софа, покрытая ковром, со множеством подушек, уже в 20-х годах XIX века распространилось курение трубок и кальянов. Пристрастию к вещам восточного происхождения в большой степени способствовали романтики, во многих произведениях которых восточный колорит был непременным атрибутом.

Вот как описан утренний наряд мужчины в романе Н.А.Некрасова и А.Я.Панаевой «Мертвое озеро»: «Ему отворил человек лет тридцати в утреннем костюме — в халате с шелковыми кистями, в красной феске и шитых золотом туфлях».

Увлечение восточными элементами в мужской одежде продолжалось вплоть до 60-х годов XIX века. В более поздних изображениях, помещавшихся в журналах с новинками моды, фески или архалуки уже не встречаются.

Фрейшюц, или фрейшиц, — мужская шляпа. В «Московском телеграфе» писали: «...шляпы Фрейшиц, то есть конической фигуры»[[237]](#footnote-238)*.* Речь идет о жесткой небольшой шляпе с сужающейся тульей и украшенной перышком. Некоторое подобие фрейшюца носят и сейчас, это так называемые охотничьи шляпы. Увлечение шляпой такого покроя было вызвано к жизни популярностью оперы К.-М.Вебера (1786 — 1826) «Вольный стрелок», постановка которой состоялась в Берлине в 1821 году. Это, пожалуй, единственный мужской головной убор для штатских, имевший украшение на протяжении всего минувшего века. Лента на шляпе сначала, в 70-е годы, появилась на канотье (гребец) — соломенной шляпе с низкой тульей, а затем и на фетровых шляпах различных фасонов. В честь «Вольного стрелка» в мужском гардеробе были названы галстук и особый оттенок цвета — «адское пламя». Различные формы написания связаны с различной транскрипцией немецкого Freischütz, или «вольный стрелок».

Фуражка — форменный головной убор с низкой тульей, козырьком и кокардой, соответствующей тому или иному ведомству. В 1832 году указом Николая I всем дворянам была присвоена форма Министерства внутренних дел, включавшая фуражку с красным околышем и кокардой над козырьком. Цвет, шитье, пуговицы и кокарды строго регламентировались по ведомствам. Поэтому по фуражке можно было легко определить социальное положение человека, узнать его место службы. В свою очередь, фуражки военных были заменены киверами. Это событие запечатлено в повести А.Ф.Вельтмана «Сердце и думка»: «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!»

Студенческие фуражки появились после большого перерыва только в 1885 году, и студенты не отказывались от них, даже оставив высшее учебное заведение. Чиновничество низших рангов должно было ходить в фуражках и зимой. Драматург П.П.Гнедич, вспоминая свое детство, писал: «Их фуражки с кокардой в зимнее время были на вате и даже с ушами; под мышками были вытертые, побелевшие кожаные портфели. Это бегали Акакии Акакиевичи, Кувшиные рыла, Яичницы и Подколесины»[[238]](#footnote-239).

Женские головные уборы отличались гораздо большим разнообразием. Редкий журнал не давал в каждом номере описания какой-либо новинки по части женских шляпок, даже если форма шляпы не претерпевала особых изменений, а менялись отделка, тип кружева, цвет или цветы, манера подвязывать шляпку лентами — строго под подбородком или у правой или левой щеки, с перьями или без них. Рассмотрим некоторые женские шляпки, придерживаясь не хронологии их появления в моде, а, так же как и мужские, в алфавитном порядке.

«Александра» — «тулья соломенная, поля прозрачные из черного кружевного тюля с шотландским фаншоном»[[239]](#footnote-240).

Башлык — съемный капюшон с двумя длинными концами, которые можно было обматывать вокруг шеи. Впервые появился вместе с бурнусом в 30-х годах ХIX века. Пиком моды на башлыки явился 1863 год, когда их начинают рекомендовать в сочетании с бальными нарядами. Тогда «Модный магазин» сообщал, что «башлыки вошли во всеобщее употребление; их надевают теперь и на бал, как sortie (то есть для выхода)»[[240]](#footnote-241).

Башлыки шили из белого или черного сукна, украшали тесьмой и кистями на восточный лад. Вообще женские накидки с капюшоном не новость в истории костюма, например пелиса, которую носили в XVIII веке. Но съемный капюшон — башлык — новинка XIX века. Башлык носила Анна Каренина: «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка».

В 1862 году башлык был введен в качестве форменного головного убора для регулярных войск — частей донского и кавказского казачества, а в 1871 году и в других родах войск. Удобство башлыка было столь очевидно, что его заимствовали у России армии других стран — сначала Германии, а потом Франции.

В 80-е годы прошлого века башлык остался только в детском гардеробе, а из большой моды он исчез, и «сорти де баль» имело вид короткой накидки или нарядного плаща.

Берет — головной убор без полей, очертания и размеры которого целиком зависят от моды того или иного времени, известен в истории костюма начиная с XVI века. После длительного перерыва вернулся в моду в самом начале ХIХ века. В 20 — 30-е годы береты, так же как токи и тюрбаны, являлись частью парадного туалета, и их не снимали ни в театре, ни на балах, ни на званых вечерах. В повести Лермонтова «Княгиня Литовская», написанной в 1836 году, упомянут эпизод, свидетельствующий о том, что береты в те годы не снимали даже за столом: «Дама в малиновом берете была как на иголках, слыша такие ужасы, и старалась отодвинуть свой стул от Печорина, а рыжий господин с крестами значительно улыбнулся и проглотил три трюфели разом».

Береты отличались фасоном, материалом, цветом, отделкой и манерой их надевать. Вот некоторые фасоны беретов, описанные в журналах того времени.

Берет арлезийский — «...у которых тулья весьма невысокая и круглая; ширина берета простирается до двенадцати вершков; верхняя часть их 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»[[241]](#footnote-242).

Берет египетский, или языческий, — «делают из черного и зеленого шелку, который обвивает их зигзагом или в виде зубца пилы. К этому присоединяют одно или два эспри»[[242]](#footnote-243).

Размеры беретов первой половины ХIХ века были так велики, что послужили поводом для создания беретных рукавов: «Огромность маленьких рукавчиков, называемых беретными, так велика, что если распустить рукавчик, то каждый из них будет в поларшина и более»[[243]](#footnote-244). Беретные рукава можно видеть на многочисленных портретах 30-х годов прошлого века.

Малиновый берет дамы из «Княгини Литовской» сразу вызывает в памяти малиновый берет Татьяны Лариной. Действительно, литературоведы отмечают воздействие романа в стихах Пушкина на повесть Лермонтова[[244]](#footnote-245).

Современники не очень лестно отзывались о размерах и пышном убранстве беретов: «А на голове носили токи и береты, точно лукошки какие с целым ворохом перьев и цветов, перепутанных блондами. Уродливее ничего и быть не могло»[[245]](#footnote-246).

Биби — «Под шляпками, называемыми Биби, многие носят волосы (à la anglaise) тир-бушонами, упадающими низко на щеки»[[246]](#footnote-247). Судя по изображению, помещенному в газете, шляпка биби совсем небольшого размера и сильно открывающая лицо. Такие шляпы рекомендовали совсем молодым женщинам.

Ветреница — «это очень маленькие шляпы, едва прикрывающие щеки; но такой фасон не выдержит первых жаров»[[247]](#footnote-248).

«Генрих II» — летняя женская шляпка, вошедшая в моду в 60-е годы прошлого века: «С высокой тульей и поля совершенно загнуты. Оне делаются из английской, бельгийской или итальянской соломы»[[248]](#footnote-249).

Кардинальская — «Дама в бархатной шляпке, называемой кардинальскою; тулья такой шляпки невысокая, круглая, с круглым обручиком около верхних ее краев»[[249]](#footnote-250).

«Памела» — соломенная шляпа с высокой тульей и большим количеством цветов и колосьев. Распространилась еще в конце XVIII века, названа в честь героини одноименного романа С.Ричардсона, почти не выходила из моды в ХIX веке. Еще в 1856 году сообщалось: «К этому можно прибавить, что фасон Памела опять считается самым модным»[[250]](#footnote-251).

Ток — головной убор без полей — начали носить в XIX веке одновременно с беретами и тюрбанами. Токи первой половины столетия были довольно большого размера, пышно украшались цветами, перьями и драгоценностями. Тогда об украшении шляп говорили — гарнировать. По рисункам того времени иногда бывает трудно отличить ток от тюрбана. Скорее всего, они отличались тем, что ток и берет действительно шляпки, а тюрбан нужно было драпировать с помощью парикмахера.

Как реакция на головные уборы первой половины XIX века, токи второй половины столетия были небольшими по размеру, сдержанными по цвету и оформлению. У Тургенева встречаем: «Рядом с нею сидела сморщенная и желтая женщина лет сорока пяти, декольте, в черном токе, с беззубою улыбкой на напряженном и пустом лице» («Дворянское гнездо»).

А вот вышедшая в 1840 году повесть Некрасова «Макар Осипович Случайный» содержит иное описание модного головного убора: «Не видели ли вы дамы в голубом платье и токе с перьями?»

Особенно популярны были:

* русский ток — «из булавчатого бархата, убранный шелковыми снурками»[[251]](#footnote-252);
* турецкий ток — «турецкими токами называют такие, у которых на переди видны два полумесяца, сделанные из галунов. Эти полумесяцы поддерживают эгреты, расположенные в виде буквы У. Турецкие токи делают из материи с золотыми и серебряными сеточками или бархатными квадратами[[252]](#footnote-253);
* испанский — «испанскими токами называются такие, у которых сверху золотая испанская сеточка, а украшение составляет *торсада,* наклоненные вправо»[[253]](#footnote-254);
* индийский — «...шляпки делают из крепа или морелевого гроденапля и называют их индийскими токами: окружность их весьма велика... сверху весьма плоски и надеты a la provencale (немного на ухо). Шляпки сии убираются цветами»[[254]](#footnote-255);
* a la Pharamonde — «его делают из малинового бархата. Он очень похож на русский кокошник и по краям сверху обшивается шнурками в виде диадемы — сии шнурки большой плетушкою с кистями свешиваются на правую сторону»[[255]](#footnote-256).

Уже в наше время, в начале 80-х годов, вдруг снова вошел в моду ток под названием тамбурин — в виде плоской шапочки, которая надвигалась на лоб и открывала затылок. Щеголихи XX века предпочитали форму последних десятилетий XIX столетия в сочетании с яркими тонами первой половины прошлого века — пунцовыми, ярко-голубыми, фиолетовыми, реже черными.

Тюрбан — головной убор из большого куска ткани, задрапированный согласно особым правилам, если речь идет о национальном головном уборе народов, населяющих мусульманский Восток (цвет ткани, характер драпировки, количество складок имеют свои региональные особенности). Тюрбан в России известен еще под названием «чалма». Тюрбаны вошли в моду в самом конце XVIII века наряду с другими вещами восточного происхождения — кашмирскими шалями например. В театре этот головной убор стал известен намного раньше. Уже в XVII столетии при помощи тюрбана показывали восточное происхождение героев. Распространению тюрбанов в качестве модного головного убора способствовала французская писательница Жермена де Сталь (1766 — 1817). Ей пришлось бежать из Франции от правительственных преследований, она посетила многие страны, в том числе и Россию. Пребывание знаменитой француженки в нашей стране нашло свое отражение у Пушкина в «Рославлеве» (1831). Костюм де Сталь всюду находил подражательниц. Известно, что писательница предпочитала всем головным уборам тюрбан. Вот что пишет об этом Смирнова-Россет: „...Гейне ее возненавидел и назвал «La Sultanne de la pensée" (султанша мысли), та всегда носила красный тюрбан»[[256]](#footnote-257).

По портретам первой половины XIX века может создаться впечатление, что тюрбан носили во всех случаях жизни. Однако это не так, потому что его надевали только для больших выездов: на балы, званые вечера, в театр. Вот что советовали светским дамам журналы: «Тюрбаны и токи, приготовляемые в модных лавках, надевают только в театр и в обыкновенные выезды. Но головной убор (тюрбаны, цветы, перья и проч.), когда едут на бал или в концерт, должны быть расположены артистом, убирателем головы при самом туалете»[[257]](#footnote-258).

Форма тюрбанов менялась постоянно, чуть ли не каждый сезон. В 30-х годах, как сообщали газеты, тюрбаны имели следующую форму: «Носят также береты и тюрбаны. Последние изменились по своей форме: прежде главная ширина их была по обеим сторонам головы, а ныне с боков тюрбаны узки, но зато весьма широки в передней и задней частях»[[258]](#footnote-259).

Манера носить тюрбан диктовалась возрастом дамы. Вот что писали о тюрбане под названием «моабит»: «Тюрбаны Moabyt более приличны для молодых дам, коих лета позволяют носить волосы приглаженными на лбу: оригинальность сей уборки необходимо предполагает сии условия. Тюрбаны сии почти всегда белые, с золотом и серебром»[[259]](#footnote-260).

Увлечение тюрбанами в начале XX века связано с успехами русского балета в Париже. Костюмы, выполненные по эскизам Л.Бакста, породили увлечение Востоком. Вошли в моду ткани с восточным рисунком, темная пудра, бытовой грим «под Восток» и, конечно, тюрбаны.

«Франциск» — шляпа, напоминающая по форме головные уборы времен французского короля из династии Валуа Франциска I (1494 — 1547). Они вошли в моду в 20-е годы ХIХ века: «Для прогулок в карете и на вечере надевают шляпки Франциск I, у которого поля широкие, спереди согнутые и длинное перо»[[260]](#footnote-261). Увлечение деталями исторического костюма проявилось в ХIХ веке довольно рано, задолго до возникновения каких-либо теорий историзма, оказавших влияние на развитие культуры несколько десятилетий спустя.

«Шарлотта» — шляпа с розеткой, названная по имени Шарлотты Корде (1768 — 1793), убившей Марата, и, естественно, такую шляпку носили сторонницы монархии и их последовательницы. Вторично она стала популярна в некоторых слоях общества после падения Парижской коммуны — после 1871 года.

Отделка шляп включала в себя мантоньерки — так назывались ленты, удерживавшие шляпу, и баволетку — оборку над затылком, которую пришивали изнутри. В середине ХIХ века баволетки были очень большого размера: «Баволетки делаются так же, как и прежде — огромных размеров и падают на шею в виде фишю»[[261]](#footnote-262).

Жилет

Прообразом жилета в европейском костюме можно считать камзол, распространившийся в России с самого начала XVIII века вместе с другими типами европейской одежды.

Камзол представлял собой довольно длинную (чаще всего вровень с кафтаном) одежду без рукавов. Его надевали под кафтан таким образом, чтобы был хорошо виден нарядно расшитый перед. Иногда камзолы шили с рукавами, но и в таких случаях их носили под кафтаном. Исключение составляли женские камзольчики, вошедшие в моду в 60 — 80-е годы XVIII столетия, — их делали только с рукавами и носили без кафтана (по указу Екатерины II цвет сукна такого камзола соответствовал цвету форменной одежды мужа принимаемой при дворе дамы).

К самому концу XVIII столетия функции камзола в мужском костюме стал выполнять жилет, поначалу только мужская, а позднее и женская одежда.

От камзола жилет отличался прежде всего длиной — выше или чуть ниже талии. Разумеется, изменилась и отделка жилета, менялась мода на ткани, пуговицы и формы застежки.

Поначалу судьба жилета в России была довольно драматична.

В правление императора Павла (1796 — 1801) ношение жилетов запрещалось наряду с другими элементами костюма как проявление французского революционного духа.

Ю.М.Лотман в своей работе, посвященной «Евгению Онегину», приводит строки из дневника Дарьи Ливен: «Жилеты запрещены. Император говорит, что именно жилеты совершили французскую революцию. Когда какой-нибудь жилет встречают на улице, хозяина препровождают в часть»[[262]](#footnote-263).

Другие современники событий тех лет не преминули отметить, что «первое употребление, которое сделали молодые люди из данной им воли, была перемена костюма: не прошло двух дней после известия о кончине Павла, круглые шляпы явились на улицах; дня через четыре стали показываться фраки, панталоны и жилеты, хотя запрещение с них не было снято; впрочем, и в Петербурге все перерядились в несколько дней. К концу апреля кое-где еще встречались старинные однобортные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных»[[263]](#footnote-264).

К концу 10-х — началу 20-х годов ХIX века жилет уже прочно обосновался в гардеробе последователей модных журналов. Однако на балах отдавалось предпочтение одетым в военную форму, поэтому не так много светских людей носило жилет в больших собраниях. К началу 30-х годов жилеты были усвоены по всей России, и само название уже не вызывало ассоциаций с иностранной модой.

«Какой бы жилет надеть мне сегодня, — размышляет герой повести И.И.Панаева «Онагр», — пестрый полосатый или черный с лиловыми разводами? Вчера я надевал желтый с бронзовыми пуговицами». В повести события относятся к началу 30-х годов, так как упоминаются имена портных, работавших в Петербурге именно в это время.

На протяжении всего XIX века форма жилета и манера его ношения постоянно менялись. В первой половине века часто надевали два-три жилета вместе, что считалось особенно элегантным. «Делать нечего, буду снаряжать свой бальный костюм: пюсовый фрак ибелый жилет с поджилетником из турецкой шали. Разоденусь хватом», — писал С.П.Жихарев[[264]](#footnote-265).

Журналы в модных обзорах зимой 1825 года рекомендовали для новогодних визитов «бархатный жилет цветом à la Valliere с золотыми цветочками, еще жилет из белого пике»[[265]](#footnote-266).

Вырез жилета то поднимался высоко, то резко опускался вниз. «Модные жилеты на груди так узки, что могут только наполовину застегиваться. Их нарочно так делают, чтобы была видна рубашка, сложенная складками, и особенно пять пуговок на ней, из коих одна оплетена волосами, другая золотая с эмалью, третья из сердолика, четвертая черепаховая, пятая перламутровая»[[266]](#footnote-267).

Жилеты шили из шерсти и шелка, кашемира с растительным орнаментом и из тканей в полоску. Они бывали двубортными и однобортными с неимоверным числом карманчиков. Их шили на дорогой подкладке из тончайшего шелка и из дорогих кашмирских или турецких шалей.

Жилеты могли быть с воротничками и без воротников. Мода на жилетные узоры менялась невероятно часто. Вот, например, в 1826 году появился орнамент: «Иерусалимская мостовая — теперь самый модный узор для жилета: представьте себе ромбоиды разной величины и ржавого цвета по белому пике»[[267]](#footnote-268).

Ромбовидным был и орнамент «вулкановы сети», названный по имени модного балета 20-х годов, отличавшийся лишь тем от «иерусалимской мостовой», что ромбы были сильно вытянутыми по вертикали или горизонтали и к тому же одинакового размера по всей поверхности ткани.

После того как жилеты стали обязательной деталью мужского костюма, они, разумеется, уже не свидетельствовали о следовании революционным идеям. Эти функции перешли к другим типам одежды — гарибальдийке, широкополой шляпе, рубашке-косоворотке и т.д.

В середине XIX века жилет проникает в женский гардероб: «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 пуговками; к зеленым платьям подойдет цвет pensée»[[268]](#footnote-269).

Особым знаком в России во второй половине XIX века стал белый пикейный жилет, то есть сшитый из ткани пике.

Пике — плотная, в ХIX веке шелковая и хлопчатобумажная ткань, лицевая поверхность которой выработана в виде выпуклых рубчиков. Их форма и размер зависели от того, сколько уточных нитей плотно закрыто нитями основы и где именно выходит уточная нить на лицевую сторону ткани.

Гораздо чаще в литературных произведениях используется галлицизм — жилет-пике. Именно так сказано у А.Ф.Вельтмана: «В честь лета, однако же, жилет пике, зимой шелковый и право держать в руках шляпу на вате» («Сердце и думка»).

Признаком особого щегольства пикейный жилет стал уже к концу 10-х — началу 20-х годов XIX века.

«Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала три рубля, что вы у меня на пикейную жилетку заняли», — читаем у А.П.Чехова в «Браке по расчету».

В чеховском рассказе упоминание о пикейной жилетке, купленной в долг, приобретает особый, иронический оттенок, подчеркивает претенциозность жениха, его корыстолюбие.

В XX веке пикейные жилеты полностью вышли из моды и в настоящее время существуют только как часть концертного костюма. В быту же выражение «пикейный жилет» стало нарицательным для обозначения всего отжившего, устаревшего: «Это были странные и смешные в наше время люди. Почти все они были в белых пикейных жилетах и соломенных шляпах канотье»; «Старейший из пикейных жилетов погрузился в трясину высокой политики» (И.Ильф, Е.Петров. «Золотой теленок»).

Мушка

Этот фигурный кусочек пластыря из тафты или бархата, который дамы, а иногда и кавалеры, наклеивали на лицо, сразу напоминает нам о XVIII веке.

В Европе мушки были известны еще в XVII столетии. В России узнали о мушках и усвоили их язык только после петровских преобразований. М.И.Пыляев рассказывает, что мушки изобрела графиня Ньюкастль, отличавшаяся нечистой кожей, для того чтобы закрыть от посторонних взоров прыщи на лице[[269]](#footnote-270).

Эдуард Фукс, ссылаясь на «Frauenzimmer lexicon», говорит о «венерином цветочке» — «так называется вскочивший на лице женщины прыщик, который она закрывает мушкой»[[270]](#footnote-271).

Второе название мушки — «пластырь красоты», и ее быстрое распространение было связано с тем, что ослепительно белая кожа особенно выгодно оттенялась черной мушкой. «Стоило только наклеить мушку на таком месте, на которое в особенности хотели обратить внимание, и можно было быть уверенным, что взоры всех то и дело будут обращаться на это именно место. Так и поступали»[[271]](#footnote-272).

Мушки стали своеобразным интимным языком, языком кокетства. Они принимали причудливые формы карет, животных, цветов и т.д. Для хранения мушек потребовались специальные футляры в виде крохотных коробочек — появились драгоценные и изящные футлярчики, как появились и мастера, искусно вырезавшие из тафты или бархата целые сценки из галантной или охотничьей жизни, умещавшиеся на кончике пальчика кокетки.

Мушки XVII века были довольно большого размера — наклеенный на правую щеку внушительный полумесяц называли «мушкою от зубной боли». В следующем столетии все уменьшилось, смягчилось. «Кто хотел прослыть плутовкой, помещал мушку около рта, кто хотел подчеркнуть свою склонность к галантным похождениям, помещал ее на щеке, влюбленная — около глаза, шаловливая — на подбородке, дерзкая — на носу, кокетка — на губе, высокомерная — на лбу.- Таким образом, ярко подчеркивались все те черты характера, постоянные или преходящие, которые хотели выставить на показ»[[272]](#footnote-273).

Каждая мушка имела свое название. Одновременно женщина могла украсить себя мушками разных размеров — большой и маленькой звездочкой или двумя сердечками. У Пыляева читаем: «Большая у правого глаза называлась — тиран, крошечная на подбород­ке — люблю да не вижу, на щеке — согласие, под носом — разлука»[[273]](#footnote-274).

В другой своей работе этот же автор пишет: «Налепляли тафтяные мушки, начиная от величины гривенника до маленькой блестки. Эти мушки размножались по лицу до бесчисленности; вырезывать 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 — страстною, на носу — наглою, на верхней губе — кокетливою»[[274]](#footnote-275).

Как видим, значение языка мушек в России и Франции не очень отличалось одно от другого. А если такие различия и можно найти, то связаны они с особенностями русской лексики второй половины XVIII века, к которой обращается Пыляев, и лексикой начала XX века, к которой обращается переводчик Фукса (высокомерная — величественная; дерзкая — наглая; шаловливая — «люблю да не вижу» и т.д.).

Отказ от пудреных париков, набеленных лиц и искусственного румянца, что делало старых и молодых людьми без возраста, привел к исчезновению мушек. Лишь доживавшие свой век дамы сохраняли старые привычки и появлялись на балах начала XIX века в мушках. Пушкинская «пиковая дама», возможно, «отлепливала мушки с лица» не только в молодости. Русская портретная живопись XVIII века тем не менее не дает возможности увидеть даму в мушках. Это не случайно, так как язык мушек не предназначался для нескромных взоров. Портрет увековечивал изображенного, а мушки служили лишь скрытым посланием избраннику.

А вот в изобразительном искусстве рубежа XIX — XX веков мушки появлялись достаточно часто. Увлеченные искусством XVIII столетия художники, объединявшиеся вокруг журнала «Мир искусства», способствовали проникновению в бытовую культуру своего времени некоторых элементов «галантного века». Прежде всего, речь идет о бытовом гриме, к которому вновь начали прибегать не только женщины, но и мужчины. В первую очередь это относилось к среде художников, поэтов, музыкантов, актеров, готовых и своим внешним обликом потрясать структуру общепринятых норм. Они появлялись в румянах, театрализованных костюмах, с мушками и немыслимыми по величине бутоньерками в петлицах не только в своем кругу — на артистических вечерах, в «Бродячей собаке» или «Летучей мыши», но и на улице, в театре, на выставках, публичных собраниях и благотворительных вечерах.

Поэт М.А.Кузмин рассказывает о том времени, когда он носил мушки: «Мушки черные я имел вырезанные Сомовым, потом сам вырезал по трафаретам его и Сапунова. Золотые были не мушки, а просто раскраска на щеке по этим трафаретам. Формы: сердце, бабочка, полумесяц, звезда, солнце, фаллос. На боку большой сомовский чертик»[[275]](#footnote-276).

Склонность к переодеванию, эпатажу была характерна для эпохи. Костюм как выражение внутреннего мира внешними средствами был для русской литературы обычным явлением. В первой половине XIX века переодевались согласно воззрениям писатели-славянофилы; 900-е годы Б.К.Зайцев в своих мемуарах справедливо назвал «блузным периодом русской литературы»[[276]](#footnote-277).

Переодевались Л.Андреев, С.Городецкий, Н.Клюев. Уже упоминавшийся Г.Иванов рассказывает о своих впечатлениях: «Клюев спешно обдергивает у зеркала в распорядительской поддевку и поправляет пятна румян на щеках. Глаза его густо, как у балерины, подведены». Ирония мемуариста вызвана тем, что Клюев известен был ему в домашней обстановке, без публики, как человек «при воротничке и галстуке, и читал Гейне в подлиннике»[[277]](#footnote-278).

Кроме мушки — искусственной родинки из ткани, в ХIX веке существовал орнамент: мушка — крохотные горошины контрастного цвета по гладкому фону или непрозрачные точки на прозрачной кисее или газе.

Мушкой называли и карточную игру, в которой было два, четыре, пять или шесть игроков. Выигрывал тот, кому удавалось собрать мушку — карты одной масти (первоначально раздавалось по пять листов). Для этой цели брали прикуп, стараясь избавиться от лишних (другой масти) карт.

Обувь

Обувь в такой же степени зависела от диктата моды, как и другие детали костюма. Основные правила, однако, были связаны не столько с формой, высотой каблука или отделкой носка туфель, сколько с цветом и материалом, из которого сделали обувь.

Мужчины, например, до конца столетия могли ходить только в черной обуви — цветные сапоги или ботинки были невозможны для хорошо одетого человека. В первой половине века мужчины, ориентированные на европейский костюм, надевали исключительно сапоги. До конца 50-х годов не были известны ботинки на шнуровке. В самом начале столетия, когда носили панталоны, заправленные в сапоги, последние довольно разнообразно украшались (хотя цвет их оставался черным). Например, сапоги имели отвороты из яркой желтой кожи или кисточки, наподобие гусарских. В 20-х годах окончательно распространилась манера носить панталоны поверх сапог, и мода оказывала влияние на форму «головки» сапога — она заострялась или, напротив, резко обрубалась и т.д. В качестве нарядной обуви мужчинам служили бальные туфли.

В конце 50-х — начале 60-х годов сапоги были вытеснены ботинками. Вот что об этом пишет современник: «Мелочный домашний обиход сам собою менялся... мужчины забыли о сапогах и перешли к ботинкам»[[278]](#footnote-279).

Разумеется, все изменения моды не распространялись на одежду форменную, костюм военных. Женская обувь была более разнообразна, не только по крою, но и по цвету. Однако и женщины могли носить разноцветную обувь лишь в первой половине дня. Смирнова-Россет рассказывает: «Утром рано я к ней приезжала заказывать белье, Пецольду несколько дюжин черных, белых, красных, голубых башмаков, тогда мода была, чтобы обувь была того же цвета, как платье»[[279]](#footnote-280). Модные журналы того времени рекомендовали: «Поутру ботинки соответствуют цвету подкладки, на которую положено платье; вечером же они должны быть белые»[[280]](#footnote-281). В первой половине столетия вся нарядная женская обувь шилась из ткани, поэтому-то моднице и требовалось не менее дюжины атласных башмаков, упоминаемых Смирновой-Россет. В наше время определение «штиблеты» воспринимается с некоторым ироническим оттенком, но в прошлом веке штиблетами называли обувь из сукна или полотна, плотно облегавшую ступню и застегивавшуюся на пуговицы. Разделы моды в периодической печати советовали «в дурную погоду носить черные казимировые штиблеты с пуговками из слоновой кости»[[281]](#footnote-282).

Штиблеты были и мужскими, но эта обувь являлась своего рода социальным знаком — в первой половине века штиблеты носили крепостные, исполнявшие обязанности лакеев в барском доме (обычно их надевали с костюмом, восходящим к XVIII веку, с короткими, до колен, штанами и белыми бумажными чулками; к такой одежде полагались штиблеты). Конечно, штиблеты прислуги шили не из казимира, а из тканей домашней выделки. Вот, например, как об этом сказано у Герцена: «...приказывает людям из домашнего сукна шить штиблеты с оловянными пуговицами» («Станция Ездрово»).

Во второй половине столетия штиблеты оставались принадлежностью костюма прислуги из богатых домов. У Л.Н.Толстого встречаем: «Княгиня Тверская не выходила из экипажа, а только ее в штиблетах, пелерине и черной шляпе лакей соскочил у подъезда» («Анна Каренина»).

Наиболее распространенной тканью, из которой делали мужскую и женскую обувь, была прюнель — плотная и тонкая ткань саржевого переплетения. Стоимость прюнели определялась качеством сырья. Ее изготавливали из шелка, шерсти и хлопка. Начиная с конца 1805 года длина женского платья постепенно уменьшалась и не позволяла скрыть ступню, поэтому возникла потребность в изящной обуви, подходящей к платью. Затем появились и особо прочные и гибкие ткани, годные для обуви. Бархат и шелк, использовавшиеся прежде, не были достаточно носкими. Поэтому стала применяться прюнель разных сортов.

Прюнель для женской обуви могла быть практически любого цвета, чаще всего гладкокрашеная. Упоминание о прюнели в художественных произведениях относится еще к первой половине ХIХ века. «Красавица подобрала свое платье и бурнус, обнаружив... обутую в прюнелевый башмачок маленькую ножку» (А.Н.Майков. «Петербургская весна»).

Прюнелевую обувь носили самые элегантные женщины того времени. Среди них и знаменитая Рашель, оказавшая влияние на моду середины ХIX века. И.И.Панаев упоминает об ее «атласных башмаках или прюнелевых ботинках»[[282]](#footnote-283) в роли знаменитой актрисы Адриенны Лекуврёр в мелодраме Скриба.

«Даровитый артист был в прюнелевых полусапожках, имел на левой руке перчатку, курил сигару и даже издавал запах гелиотропа, но тем не менее все-таки сильно смахивал на путешественника, заброшенного в страну, где нет ни бань, ни прачек, ни портных» (А.П.Чехов. «Актерская гибель»).

Прюнелевые полусапожки чеховского героя были, конечно же, черного цвета. Это связано и с тем, что до конца ХIХ века мужчины не носили цветную обувь, и с тем, что первоначально прюнель ткали только черной. Разноцветную прюнель носили лишь женщины.

Оттенки цвета женской обуви часто были довольно экстравагантны. Вот, например, описание ботинок, рекомендованных модницам в первой половине века: «Ботинки из сатен-тюрка, цвету майского жука, очень нарядны»[[283]](#footnote-284). Цвет «майского жука» вошел в моду за три года до публикации в «Молве». Его характеризовали как «темный цвет с золотым отливом»[[284]](#footnote-285).

Традиционным женским рукоделием принято считать вышивание на пяльцах, и этим часто пользуются при создании мизансцен, но возможно использовать и иное рукоделие для этой цели. Например: «Новые туфли делают из сатен-тюрка набивного или рисованного. На эту материю очень хорошо переводятся узоры с золотом и без оного. Дамы сами могут заниматься этой работою»[[285]](#footnote-286).

Перчатки

В бытовом этикете XIX столетия умению пользоваться перчатками (верно выбрать цвет, подходящий материал соответственно ситуации) придавалось большое значение. Это позволяло определить положение человека в обществе и степень его знакомства с установлениями этикета, оценить воспитание и принадлежность к тому или иному сословному кругу.

Восстановить правила применения перчаток в той или иной ситуации во второй половине ХIХ века довольно просто, это потребовало бы только терпения для сопоставления и обобщения всех рекомендаций, которые содержались в многочисленных сборниках «Хороший тон...» и неоднократно переиздавались до Первой мировой войны.

В первой половине прошлого века тоже выходили книги, предназначенные для овладения искусством жизни в большом свете. Но, в отличие от изданий второй половины столетия, они почти не содержали конкретных сведений и правил о том, когда, что и почему требовалось светскому человеку, чтобы прослыть хорошо воспитанным. Эти издания носили этико-морализующий характер. Предполагалось, что читателями подобных изданий являются люди, по праву своего рождения имеющие основания быть принятыми в свете, то есть речь шла только о дворянском сословии, а значит, необходимые сведения о правилах поведения за столом, требования к различным деталям одежды и т.д. должны быть ими усвоены в детские и юношеские годы (в кругу семьи, в привилегированном учебном заведении или от гувернеров).

Примером такого рода изданий может служить широко известная книга барона Адольфа Книгге «Об обращении с людьми», русский перевод которой начал публиковаться еще в 1819 году.

Барон Книгге писал: «Итак, искусство сообразоваться со нравами, тоном и расположением других людей должно быть важно для всякого, желающего жить в большом свете»[[286]](#footnote-287).

Что же рекомендовалось стремящимся овладеть искусством светской жизни? Конечно же, следовать христианской морали в отношениях между людьми: не злословить, не перечить старшим по возрасту и по чину, сохранять доброжелательность по отношению к людям, «гонимым роком», но все же соблюдать дистанцию по отношению к людям низших сословий. В третьей части своего труда Книгге советует быть осторожным при общении с актерами и художниками, книготорговцами и галантерейщиками, с инородцами и слугами, с тем чтобы светский человек не стал жертвой алчности и развратности иных сословий.

Восстановить, попытаться реконструировать правила ношения перчаток тем не менее можно, обратившись к модным рекомендациям. Помещавшиеся в газетах и журналах советы о том, какие перчатки полагается надевать утром, а какие вечером, дня визита и на бал и т.д., позволяют получить представление и о существовавших тогда установлениях не только моды, но и этикета.

Перчатки стали украшением и определенным социальным знаком уже в средние века сначала в мужском костюме, а с эпохи английского короля Генриха III (1207 — 1272) и в женском. Но тогда женщины носили только шелковые, вязанные вручную перчатки. В царствование французского короля Людовика XIV (1638 — 1715) в моду входят кожаные перчатки, которые отделывали кружевами, вышивкой и драгоценными камнями. Вельможи того времени заставляли слуг носить за собой надушенные перчатки, как некогда оруженосцы носили за средневековым рыцарем его железные перчатки.

Перчатки светского человека ХIX века были из кожи — лайковые, замшевые. Исключение составляли митенки или митéни — так называли перчатки без пальцев, которые могли быть из кружев или вязанные из шерсти. Их носили женщины дома или летом. Шерстяные вязаные митенки любили пожилые люди, в том числе и мужчины.

Цвет перчаток зависел от костюма и ситуации. Так, к трауру полагались только черные перчатки. Для визитов — в тон костюму. Белые перчатки носили лишь в особенных случаях (речь идет главным образом о лайковых перчатках) — таких, как свадьба, причастие, бал, большой вечер или посещение театра (белые перчатки в театре были обязательны для женщин, занимавших ложу). При других обстоятельствах цвет перчаток зависел от костюма у женщин и от ситуации (клуб, визит, охота, прогулка и т.д.) у мужчин. Охотничьи перчатки чаще всего выделывались из желтой кожи. В начале дня надевали более светлые перчатки, а темные — вечером и т.д. В первой половине столетия цвета и мужских и женских перчаток были весьма разнообразны. Часты были оповещения о том, что с утра для дам и мужчин необходимы перчатки цвета «мальтийского померанца». Правда, газета «Молва», поместившая это сообщение, не уточнила цвет, который скрывался за столь изысканным названием.

Надевать перчатки можно было только дома, так как делать это на улице, так же как и завязывать ленты шляпы, считалось верхом неприличия. По сути дела, без перчаток ни женщины, ни мужчины не выходили из дому в течение всего дня.

Любопытно, что в очень многих случаях в перчатках оставались и в помещении.

«На обедах по приглашению перчатки снимают, только садясь за стол, раньше чем развернут салфетку, и прячут их в карман или же при неудобных карманах оставляют на коленях, под салфеткой; положить же их подле своего прибора на стол положительно неприлично. Одевать перчатки снова следует после обеда; одеть их раньше значило бы напомнить хозяйке дома о том, что пора вставать из-за стола»[[287]](#footnote-288).

Если на званом вечере одного из гостей просили сыграть на фортепиано, то перчатки следовало снять не раньше «как сидя у инструмента и одеть их снова по окончании игры»[[288]](#footnote-289). Во время пения перчатки не снимали.

В этом же издании обращалось внимание на то, что «танцевать без перчаток или только в одной в высшей степени неприлично. Как мужчины, так и дамы должны всегда танцевать в перчатках».

Особые правила существовали при посещении церкви. Входя в православный храм, необходимо было осенить себя крестным знамением. При этом непременно снимали перчатку с правой руки. Это правило распространялось на мужчин и женщин без исключения. Во время обряда венчания правая рука брачующихся оставалась без перчатки.

В католическом храме снимать перчатку с правой руки было необязательно, так как крестным знамением католики осеняли себя только после того, как опустят кончики пальцев в сосуд с освященной водой. Кроме того, можно было подать святой воды своему спутнику, обычно младшие подавали старшим. Это означало, что другому человеку не надо опускать руку в сосуд с водой — достаточно прикоснуться к руке подавшего воду. Женщины мужчине воду не подавали; возможно, что это правило не распространялось на дочь и отца, брата и сестру.

Для посещения иноверческих храмов не было особых правил относительно костюма, например перчаток. Вероятно, оттого, что в мусульманской мечети или иудейской синагоге верующие одевались в традиционные костюмы, а не европейское платье. Следовало лишь с уважением относиться к чужим религиозным обрядам[[289]](#footnote-290). Существовал ряд профессий, таких, как лакей или официант, костюм которых предполагал перчатки. В этом случае они могли быть только нитяные, а кожа, замша и тем более лайка абсолютно исключались.

В сущности, все виды замшевых, кожаных, лайковых или шведских перчаток делались из кожи, но возраст шкур, порода животных или способ обработки были различны.

Лучшие сорта лайки производили из кожи козлят, а худшие — из ягнят. Самым низким сортом считалась лайка, выделанная из овечьей шкуры. Лайка отличалась необыкновенной прочностью и способностью растягиваться, поэтому старинные театральные перчатки из музейных собраний выглядят такими маленькими. Лицевая поверхность лайки сохраняла блеск. Самые дорогие перчатки сшивались вручную при помощи широких плоскогубцев, хотя уже в середине XIX века применяли специальную машину. Лайка могла быть цветной, причем красители применялись только натуральные. Лучшей лайкой в России считалась кожа с фабрик купцов Бахрушиных в Москве[[290]](#footnote-291).

Для приготовления замши верхний слой кожи после удаления шерсти снимался специальными ножами. Натуральная замша получалась светло-желтой и либо отбеливалась, как и другие кожи, либо окрашивалась.

Шведские перчатки (иногда их называли датскими) представляли собой по внешнему виду нечто среднее между выделанной кожей и замшей — они не имели блеска обычной кожи и ворсистости натуральной замши. Дело в том, что для изготовления шведских перчаток использовали в качестве лицевой поверхности не ту сторону выделанных кож, на которой росла шерсть, а так называемую «мясистую» поверхность. Шведская кожа не имела блеска, была матовой.

Перья

Украшения из перьев для шляп и женских причесок были весьма разнообразны. Наибольшую известность получил плюмаж из перьев страуса, марабу. Он служил как знак отличия на форменных головных уборах в соответствии с рангом чиновника или военного. Например, герой гоголевской повести «Нос» сумел получить шляпу с плюмажем, то есть стать статским советником: «Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника».

Подтверждение точности наблюдения писателя можно найти и в мемуарной литературе. Рассказывая об отце П.А.Нащокина, Д.Н.Свербеев замечает: «...изображен на иконе апостола Петра в московском дворянском мундире с красным воротником и обшлагами, на полу видна шляпа с плюмажем; старик умер статским советником»[[291]](#footnote-292).

Перьями украшались не только форменные головные уборы, но и дамские шляпы. «Русский плюмаж из закрученных страусовых перьев все еще в моде», — писали в журнале «Московский телеграф»[[292]](#footnote-293). Речь шла об «уборках» для женских причесок и шляп.

Как же выглядели прически с перьями?

В 1831 году появилась прическа «минерва». Вот что по этому поводу сообщала русская печать: «Одна из головных причесок особенно употребляемая дамами называется à 1а Minerve. Три длинных прямо спадающих пера укрепляются на затылке, выказываются над диадемою из драгоценных камней и спереди волос, расположенных на голове в виде шлема»[[293]](#footnote-294).

Плюмаж для прически или шляпки не был единственным украшением. Из перьев журавля, павлина или фазана делались «ива» или «эспри». Так как эти украшения были небольшого, по сравнению с плюмажем, размера, то их обычно укрепляли сбоку, слева или справа, а иногда прикрепляли две «ивы» или два «эспри».

Не все украшения из перьев страуса или марабу назывались плюмажем. Одно или два страусиных пера, закрепленные так, чтобы они спускались с головы к плечу, получили название «плерез», что в буквальном переводе с французского означает «плачущие». От этого же французского слова происходит и название траурных белых нашивок на черном платье, известных в России с XVIII века. При описании модных причесок и шляп прошлого зачастую можно встретить названия «ива», «плерез» или «эспри», относящиеся к ювелирным украшениям. Камни соединялись таким образом, что напоминали по форме перья.

Перья часто окрашивали в любые цвета: красный, желтый, голубой и т.д. Черные перья полагались только для траура, а в полутрауре черное перо могло иметь белый кончик.

Во второй половине XIX века крупные яркие перья для украшения шляп почти не употреблялись. Мода позволяла лишь драгоценные страусовые веера. А вот на рубеже XIX и XX столетий огромные перья вновь входят в моду, хотя к прическам их уже не прикалывали.

Описание шляпы начала XX века, украшенной большими перьями, можно встретить у Набокова: «Заметив на Фридрихштрассе какую-то потаскуху, пожирающую глазами шляпу с пунцовым плерезом в окне модного магазина, он эту шляпу тут же ей купил — и долго не мог отделаться от потрясенной немки».

Мужские модные шляпы с небольшим перышком появились уже в первой половине XIX столетия.

Ридикюль

Хотя слово «ридикюль» в наши дни носит скорее иронический характер, причем подразумевается либо слишком большой размер, либо устаревший фасон, назначение этого предмета прекрасно известно — это дамская сумка мягкой формы, поначалу только из ткани, а к концу XIX века и из кожи. Прообразом ридикюля послужил мешочек для рукоделия, вошедший в моду под влиянием маркизы Помпадур еще в XVIII веке. Мешочек для рукоделия превратился в дополнение к дамскому наряду не случайно. «Античная» мода начала XIX века с ее стремлением всячески подчеркнуть фигуру этому способствовала. Вот что рассказывает Елизавета Петровна Янькова: «Рисование по бархату было в большом употреблении, и английский бумажный бархат вздорожал. Разрисовывали экраны, 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»[[294]](#footnote-295).

Обуженные, по представлению «бабушки», платья сохранялись до начала 30-х годов прошлого века, когда появились карманы (потайные). В 1833 году «Молва» сообщала: *«Платья.* Карманы опять начали употреблять. Сперва означали на платьях только место карманов 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»[[295]](#footnote-296). Но даже с их появлением от ридикюлей не отказались и носили их и с верхней одеждой, и с бальными платьями.

Вот что писали тогда в газетах: «Показались новые мешки или ридикюли, совершенно приличные ко времени года; их название sac 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»[[296]](#footnote-297).

Для визитов дамам предлагались совсем иные сумки: «Много появилось ридикюлей, богато вышитых серебром и золотом с большими кистями; сами они так малы, что едва может уложиться кошелек и тонкий носовой платок»[[297]](#footnote-298).

В «Молве» часто писали о ридикюлях. В 1831 году, например, сообщалось: «Вместо ридикюлей, издавна употребляемых дамами, некоторые щеголихи начали носить прекрасные маленькие карманы готической формы, которые висят на золотой цепи, надеваемой на шею»[[298]](#footnote-299).

А вот годом позже о ридикюлях снова сообщают как об очень модной детали: «Маленькие ридикюли из кашемира в большой моде; они четвероугольные: уголки вышиты, а на сшивках положена золотая тесемочка; черные кашемировые ридикюли, по которым вышиты розаны цветным шелком и золотом, очень нарядны»[[299]](#footnote-300).

В конце XIX — начале XX века стали популярны ридикюли из серебряных или золотых колец, сплетенные как кольчуга и украшенные драгоценными камнями на застежках. Обычно такие ридикюли были крошечного размера — не больше современного кошелька.

Размер ридикюля часто служил поводом для иронии.

В повести М.С.Жуковой «Дача на Петергофской дороге», вышедшей в 1845 году, сказано следующее: «Плодов, конфектов — Господи Боже мой! Многие дамы сшили нарочно ридикюли побольше, и все коллежские регистраторы и госпожи чиновницы in-pello не свыше двенадцати лет, то есть за малолетством не допущенные на бал, запаслись гостинцами дня на три — при разумном употреблении, разумеется».

В первой половине ХIХ века небольшие ридикюли или сумочки могли прикреплять к поясу, особенно это было популярно в 30-е годы, но во второй половине столетия их обычно держали в руках.

Украшения

Серьги, кольца, браслеты и цепочки, бусы, ожерелья носили женщины разных сословий. Но умение носить их в соответствии с этикетом позволяло отличить женщину из высшего общества от богачки, выставляющей напоказ свои драгоценности.

Прежде всего, существовали ограничения для ношения бриллиантов: «Во всяком случае алмазному украшению должен соответствовать не только остальной 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»[[300]](#footnote-301). Стразы, упомянутые автором сборника советов для дам, были известны, по-видимому, с конца XVIII века. Поддельные драгоценные камни названы по имени ювелира-изобретателя Ж.Страза. Источники весьма противоречиво указывают годы жизни Страза, но есть основания думать, что его метод существовал уже в конце XVIII столетия, поскольку «известно, что из множества драгоценных украшений, найденных после одного бала у Наполеона I, половина оказалась фальшивыми»[[301]](#footnote-302). Причем добавлением в специальную массу кобальта, марганца и т.д получали имитацию не только алмазов, но и сапфиров, рубинов, изумрудов — словом, любых драгоценных камней. Одно важное правило гласило, что дама в открытом платье обязана иметь на шее какое-нибудь украшение. Вот что об этом рассказывает княжна Е.А.Мещерская: «В числе этой „мелочи" мы получили наш фамильный мещерский бриллиант (греческий, голубой воды) в двадцать каратов. В форме ромба в платиновой оправе, осыпанной бриллиантами, он висел на тончайшей платиновой цепочке.

С этим мещерским бриллиантом была связана следующая история. В Большом театре идет „Жизнь за царя", поет Ф.И.Шаляпин. В царской ложе присутствует сама вдовствующая императрица (мать Николая II) Мария Федоровна. В ложе бенуара № 13 (всегда нами абонируемой) сидят мои родители. В тот вечер моя мать не надела никаких драгоценностей, кроме одного этого бриллианта на шее. В первый же антракт в ложу к родителям вошла ближайшая из фрейлин Марии Федоровны. Очень мягко, вполголоса она просила мою мать о любезности: снять с шеи бриллиант. В тот вечер, одеваясь в театр, императрица не надела бриллианта подобной величины. Послушная этикету, мать отстегнула цепочку и опустила мещерскую фамильную реликвию в сумочку. Родители тут же были вынуждены встать, покинуть ложу и уехать домой. Другой придворный этикет диктовал: декольтированная дама не могла появиться на вечере с обнаженной шеей без драгоценностей. Это считалось дурным тоном. Позднее этот бриллиант был у нас выкраден»[[302]](#footnote-303).

В самом начале XIX века обручальное кольцо могли носить и на указательном пальце. Позднее — на безымянном правой руки, а вдовы и вдовцы — на левой руке. В конце столетия считалось красивым и модным носить кольца по нескольку на одном пальце, если форма и цвет камней сочетались. Однако все советы об искусстве одеваться со вкусом рекомендовали принимать во внимание форму рук и цвет кожи.

Кольца и браслеты могли надеваться и на перчатку в тех случаях, когда без нарядных перчаток нельзя было обойтись, например на балу или в театре.

На протяжении всего столетия были популярны парные браслеты. Любопытен по форме браслет, известный под названием «эсклаваж». Впервые он упомянут под именем «сердечная неволя», и вот что писали об этой новинке в журнале «Московский телеграф»: «Так называют новые браслеты, соединенные цепочкой с кольцом: эти браслеты вывозят из Одессы; оне бывают железные и золотые; замок у них утвержден сердечком, которое отпирают маленьким ключиком. Известная девица Надежа едва ли не первая в Париже явилась с таким браслетом, играя роль Федоры в модной пьесе „Эльва, или Русская сирота"[[303]](#footnote-304). Позднее в печати появились сообщения, что Надежа была вывезена из России в Париж русскими войсками после разгрома наполеоновской армии и прославилась на французской сцене. Писали даже, что Надежу-Надежду облагодетельствовал сам М.И.Кутузов, сжалившийся над красивой девочкой. Но никаких подтверждений этому сообщению пока нет. Любопытно, что браслет, впервые появившийся еще в 20-х годах XIX века, был моден вплоть до конца столетия. Г.Прево сообщает в своей книге о браслете эсклаваж, подробно описывая его устройство, но без намека на русское происхождение этого украшения: «Два обруча одинакового размера — один на кисти, другой у локтя и соединенные цепью в виде оков, отчего и происходит название esclavage, рабство»[[304]](#footnote-305).

Во время траура не полагалось носить украшений. Исключение делалось для полутраура. Кроме упомянутых в разделе о трауре гагатовых украшений, носили еще и «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»[[305]](#footnote-306).

На портретах первой половины ХIX столетия часто можно увидеть несколько одновременно надетых шейных и нагрудных украшений: ожерелье, цепочку, медальон и брошь. Все эти вещи могли составлять большую или полную парюру — набор ювелирных изделий, подобранных как по материалу, так и по цветовому и орнаментальному оформлению. В большую парюру входили еще и серьги, кольца, браслеты, украшения для волос из драгоценных металлов и камней. Такая парюра включала в себя иногда до пятнадцати предметов. Их надевали только в особо торжественных случаях — на балы с присутствием членов царской фамилии. Заказанные ювелиру одновременно, они стоили очень дорого. В менее торжественных случаях носили полупарюру, включавшую гораздо меньше предметов. К концу XIX века под парюрой понимали уже только небольшой комплект украшений из трех-четырех вещей. «При каждой своей поездке в Эме 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)»[[306]](#footnote-307).

В различных литературных произведениях можно встретить в составе парюры еще и пуговицы из драгоценных камней, аграфы, фермуары, фероньерки и т.д. Иногда название «парюра» относилось только к диадеме, которую надевали изредка, в тех случаях, когда необходимо было носить большую парюру. Зачастую наличие парюры на женских портретах прошлого века указывает лишь на провинциальное происхождение изображенной дамы, так как избыток драгоценностей в неподходящей ситуации считался дурным тоном. Как правило, парюра предполагала особо торжественное платье, чаще всего церемониальное.

Ожерелья прошлого века были очень разнообразны. В 1805 году камни обтачивали в виде заостренных пирамидок: «Ожерелья теперь наиболее в моде так называемые: Feston a dents de Harpie»[[307]](#footnote-308). Дословно это можно перевести как «зубы Гарпии», а иногда оно называлось «зубы дракона». Потом в моду вошло ожерелье ривьера. Так как газеты того времени переполнены описаниями туалетов высочайших особ на различных церемониях, то можно встретить и такую заметку: «Принцесса Климентина была в белом платье, волосы зачесаны гладко; бриллиантовая ривьера на лбу»[[308]](#footnote-309).

Ривьерой называли такой способ закрепления камней в оправе, при котором расстояние между ними минимальное, а оправы на лицевой стороне ожерелья практически не видно. Украшение воспринимается единым сверкающим потоком. Собственно, и название этого ожерелья восходит к французскому rivière — река. Поэтому чаще ривьеры делали из бесцветных или голубых и синих камней. Именно о такой ривьере идет речь в повести М.В.Крестовской «Вопль»: «Обеим нам Саша подарил по брильянтовой ривьере, но моя была больше и крупнее почти вдвое, и это обидело и задело Соню».

Среди брошей особенным успехом пользовалась «севинье». Имя маркизы Севинье, урожденной Марии де Рабютан-Шанталь (1626 — 1696), знаменитой французской писательницы, присвоено многим новинкам моды. Форма броши «севинье» менялась. В 1829 году это было украшение овальной формы с подвесками, а позднее ее описывали так: «На переди корсажа были три Sévigné из стекляруса, в одинаком расстоянии, начиная с верху корсажа и доходя до мыска»[[309]](#footnote-310). Принято считать, что Севинье первой начала носить броши.

Пожалуй, только маркиза Помпадур удостоилась остаться в истории костюма столь же заметной фигурой, как и маркиза Севинье. Кроме броши существовала и прическа «севинье», о которой читаем: «...пукли у самых ушей и висят до половины щеки»[[310]](#footnote-311). Фасон корсажа модных платьев тоже получил название «севинье»: «Корсаж с мыском à la Sévigné в большой моде»[[311]](#footnote-312).

Название «севинье» применительно к мыску на корсаже уже давно забыто. Имелся в виду острый угол нижней части лифа, спускающийся ниже линии талии. Теперь обычно о таком покрое старинного женского костюма говорят как о платье со шнипом. Уже неоднократно упоминавшийся Э.Фукс в своей «Иллюстрированной истории нравов» приводит сведения о том, что в XVII веке, когда жила маркиза Севинье, такой крой платья, вернее мысок, назывался «дорогою к райскому саду». Неудивительно, что галантный XVIII век не отказался от такого определения.

Можно вспомнить еще и рукав «севинье». Очень пышный, из кружев и отделываемый бантом в традициях исторического костюма. Время его популярности приходится на 30-е годы. Во все времена мода обращалась к историческому прошлому, заимствуя у него и формы, и идеалы. Не случайно один и тот же покрой мог называться именами двух исторических личностей, хотя и живших в разное время. Например, пелерина, предлагавшаяся модницам в 20-е годы прошлого века: «С большою пелериною, у которой передний конец, срезанный à la Marie Stuart или à la Sévigné, застегивается поясом платья»[[312]](#footnote-313). Речь шла о пелеринке-воротнике, достигавшей пояса и имевшей округлые края.

Особое место среди украшений занимал фермуар. Это застежка из драгоценных камней на нагрудном или каком-нибудь другом ювелирном изделии. Фермуаром называли и короткое ожерелье, которое нельзя было надеть, не расстегнув его. Иногда застежка могла представлять собой столь драгоценное произведение искусства, что превосходила по красоте и стоимости само ожерелье. В таких случаях застежка помещалась впереди, являясь главным украшением дамы. Об одном таком фермуаре рассказывает Марта Вильмот: «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 небольшие 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 солитер такой же величины. Когда граф вернулся в Россию, кольцом восхитилась его племянница, княгиня Дашкова, и граф подарил его ей. Год назад княгиня приказала вставить опал в виде застежки в бриллиантовое ожерелье и подарила это ожерелье мне»[[313]](#footnote-314).

Фермуар обычно фигурировал в числе подарков, поднесенных почитателями театра актерам: «На другой день бенефиса от государя присылался подарок на дом: первым артистам — бриллиантовый перстень, артисткам — серьги или фермуар»[[314]](#footnote-315).

Иногда подарок подносился по подписке и имел надпись от восторженной публики. Такое событие отражено в повести Н.А.Некрасова «Мертвое озеро». Как рассказывает актер Ю.М.Юрьев, в Петербурге драгоценности подносились просто в футлярах из магазина, а в Москве в цветочном оформлении, что свидетельствует о более сердечных нравах и уважительном отношении к актерскому труду.

Только в первой половине XIX века были популярны фероньерки — обруч или цепочка с жемчужиной или драгоценным камнем, которую носили на лбу. Это тоже дань увлечения историей, так как такой тип украшения был известен еще в эпоху Возрождения. В литературе прошлого века можно встретить немало иронических описаний, связанных с украшениями:

«— Надень фероньерку, и дело с концом! — сказал 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-Щедрин. «Пошехонская старина»).

Типы драгоценных украшений строго подчинялись моде, поэтому во второй половине века фероньерка почти не встречается, хотя возможно, что цепочку с камнем, хранящуюся среди фамильных драгоценностей, можно было носить на шее или на груди. Ирония Салтыкова-Щедрина вызвана не только изворотливостью пошехонцев, но и самой ситуацией, в которой сестрица надевает бриллианты, чтобы продемонстрировать богатство и показать возможному жениху, что она дома «всегда так ходит».

От украшений не отказывались и мужчины. Причем это были не только кольца или булавки для галстука, но и драгоценные пуговицы. Обычай этот сохранялся довольно долго, еще с XVIII века. Вот что писали в начале прошлого столетия: «Молодые люди носят на нарядных кафтанах своих вместо алмазных, серебряных и стальных пуговиц — золотые и эмалевые, которые делают черезвычайный вид, а особливо, когда цвет платья светлый, а светлый цвет теперь в моде»[[315]](#footnote-316).

Часто встречались пуговицы из слоновой кости, сердолика, золота. Было даже время, когда заметные в вырезе жилета пуговички на рубашке делались из разных материалов.

Во второй половине столетия мужской костюм становится строже. Пуговицы на рубашке чаще скрыты планкой, а украшением служат запонки для воротничка и манжет. Узел галстука скрепляется булавкой. Цепочка от часов, иногда с брелками, перекинута из одного жилетного кармана в другой. И цепочка только одна, так как в начале века щеголи носили по нескольку пар часов или цепочек от них с массой подвесок. Хороший вкус требовал от мужчины рациональности. Крупная тяжелая цепочка считалась вульгарной. Описывая постановку пьесы Л.Н.Толстого «Живой труп» в театре Рейнгардта, барон Дризен с негодованием замечает: «Каренин к безукоризненному вестону надел поверх жилета кучерскую цепочку от часов, с обхватом у галстука»[[316]](#footnote-317).

В наши дни серьга в ухе мужчины указывает на его увлечение современной музыкой, стремление подражать рок-музыкантам, которые, быть может, в повседневной жизни серег и не носят. Но в начале ХIX века серьгу в ухе было принято носить среди военных. В русской древности серьги или серьга были довольно распространенным украшением знатного мужчины. Сказочные царевичи с картин В.М.Васнецова изображены с серьгами — художник изучал материальную культуру допетровской России. Но вот что пишет о серьгах в начале XIX века Пыляев: «...обычай носить серьги в ушах у мужчин явился с Кавказа, от грузин и армян, нередко тоже протыкали уши мальчикам, по суеверью, от некоторых болезней. Мода на серьги особенно процветала у военных людей в кавалерийских полках, и трудно поверить, что гусары прежних лет, „собутыльники лихие", все следовали этой женской моде, и не только офицеры, но и солдаты носили серьги. Первый восстал на эту моду генерал Кульнев, командир Павлоградского гусарского полка; он издал приказ, чтобы все серьги из ушей были принесены к нему. Уверяют, что известная пословица — „для милого дружка и сережка из ушка" — придумана в то время солдатами»[[317]](#footnote-318).

Рассказ Пыляева свидетельствует, что старинные русские обычаи были основательно забыты, и привычка носить в ухе серьгу вновь появилась в конце XVIII века. Видимо, это связано с влиянием стиля английских щеголей, украшавших себя символами, напоминавшими о былом величии морских пиратов, которыми славилась Англия XVII века. Во всяком случае, серьга в ухе у мужчины никогда не означала мягкости или женственности. До 1917 года серьга или серьги в ушах у мужчин сохранились только у казачества — по двум серьгам в ушах командир опознавал единственного сына у родителей или последнего представителя рода.

Шаль

В русском быту прошлого века немаловажной деталью женского туалета была шаль. Умение носить шаль считалось очень важным при воспитании девушек. У Достоевского в «Преступлении и наказании» читаем: «Знайте же, что супруга моя в благородном губернском дворянском институте воспитывалась и при выпуске с шалью танцевала при губернаторе и при прочих лицах, за что золотую медаль и похвальный лист получила».

Шаль — квадратный или прямоугольный платок очень большого размера из разнообразных тканей: шерсти, шелка и т.д. Шали вошли в моду в Европе уже в конце XVIII века. Поначалу они были только восточного происхождения и вывозились из английских колоний в Индии, много шалей попало во Францию после египетских походов Наполеона. Довольно быстро было налажено производство шалей в Европе, в том числе и в России. Шали русской работы появились уже в начале ХIХ века, поначалу они имитировали кашмирские и турецкие шали, пользовавшиеся особенным спросом. Их производили на фабриках Н.А.Мерлиной, Д.А.Колокольцова и В.А.Елисеевой, которая к тому же сумела заменить дорогую тибетскую шерсть шерстью сайгаков. Русские шали имели одну важную особенность — в отличие от большинства ввозимых, они были двухсторонними, то есть не имели изнанки, и их можно было носить на обе стороны. Позднее эту технику освоили и в других европейских странах.

Шали в России выпускались самого различного качества, предназначались они для различных социальных групп: «Еще я видела даму, в 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 у Юсупова). У помещицы Колокольцовой, кажется, в Саратовской губернии ткали шали. У императрицы Александры Федоровны была пунсовая — ткань совсем особенная и красная краска особенной красоты. Купавинские шали носили только купчихи»[[318]](#footnote-319).

Мода на шали была тесно связана с античными мотивами в костюме, когда туники из легких, полупрозрачных тканей были единственной одеждой светских красавиц, уподоблявших себя античным статуям. В первый же сезон появления нарядов в античном стиле даже самые заядлые щеголи-мужчины с наступлением холодов перешли на другую, не столь «греческую» одежду, а женщины прибегли к шалям, которые были не только красивой драпировкой, но и способом защититься от холода.

А.Ф.Вельтман в «Сердце и думке» так описывает зимний бал: «...можно только прибавить мороз в 30 градусов, который, однако ж, не был страшен: члены, платящие 25 и 10 рублей в год, приняли меры против холода — они нарядились в зимние одежды: в прозрачный и блестящий шелк; заботливо окутали шею шарфами из газ-марабу или газ-риса; атлас и газ-иллюзьон густо опушен блондами; бриллианты, имеющие свойство согревать кровь, горят на членшах и посетительницах, осыпают их искрами... Им тепло».

Современники свидетельствуют о многих жертвах простудных заболеваний от безрассудного следования моде. Так погибла знаменитая красавица александровского времени Тюфякина (об этом сообщает Ф.Ф.Вигель[[319]](#footnote-320)).

А.И.Герцен писал: «Париж, с бесчувствием хирурга, целое столетие под пыткою 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»[[320]](#footnote-321).

Русские газеты и журналы рекламировали шали в течение нескольких десятилетий: «Кашмирские шали, квадратные или шарфообразные в большой моде. Цвет последних белый или пестрый; но края всегда бывают превосходной работы. Такая шаль видом похожа на шелковую, но легче и делается из драгоценной шерсти Тибетских коз»[[321]](#footnote-322).

Шали стоили необычайно дорого — до нескольких тысяч рублей. Марта Вильмот писала матери: «С утра до вечера, по здешней моде, я кутаюсь в черную с желтым шелковую шаль; княгиня [Е.Р.Дашкова] подарила мне большую турецкую шаль, которая стоит около 30 гиней, а в Англии, думаю, может стоить 50 — 60». Там же Марта Вильмот сообщает: «Все носят шали, они в большой моде, и чем их больше, тем больше вас уважают. У меня шесть. Нужно сказать, мода эта черезвычайно удобна. Шали бывают огромными (даже в три человеческих роста), один конец ее обертывается вокруг руки, другой — спускается до земли»[[322]](#footnote-323).

Уже в самом начале ХIX века вошел в моду танец с шалью, лучшей исполнительницей которого во времена правления Александра I считалась, по воспоминаниям современников, А.Зубова. Танец с шалью требовал особой грации, изящества и в закрытых учебных заведениях считался лучшей формой демонстрации хорошей осанки учениц. Именно о таком танце и идет речь в «Преступлении и наказании». Танец с шалью просуществовал до конца ХIX века, сохранившись даже тогда, когда шали были отвергнуты модой и существовали только в гардеробе купчих.

Фрейлина А.Ф.Тютчева писала в своих воспоминаниях о закрытых воспитательных заведениях для девиц: «...и целые поколения будущих жен и матерей ее подданных (речь идет о жене Николая I Александре Федоровне. — *Р.К.)* воспитывались в культе тряпок, жеманства и танца "с шалью"»[[323]](#footnote-324).

В 30-х годах прошлого века вошла в моду шаль под названием «à 1а Тальони»: «...летние шали более носят решетчатые à jour; они называются à la Taglioni»[[324]](#footnote-325).

Начиная с 70-х годов шали просто часто применяли для украшения интерьера. Это было вызвано к жизни широким распространением стиля «макарт». Австрийский художник Ганс Макарт (1840 — 1884) способствовал увлечению оформления жилища в виде художественной мастерской. Этой цели могли служить как подлинные произведения искусства, так и бутафорская утварь: шкафы украшались золочеными гипсовыми накладками вместо настоящей резьбы; в изысканном стекле стояли букеты из бумаги, так полюбившиеся публике, что получили название «букеты Макарта». Свое понимание художественной мастерской существовало и в России. Правда, придерживались такой моды лишь в светских салонах. Вот тогда-то бесценные русские и восточные шали стали выполнять роль драпировок и занавесей. Единственное, что объединяло «художественную мастерскую» Вены, Парижа или Петербурга, так это превращение гостиной или зала в театральные подмостки, позволявшие хозяйке дома быть то сентиментальной пастушкой, то Мессалиной, то скромной курсисткой или царственной дамой.

В первой половине прошлого века шали не просто пользовались популярностью — они служили знаком высокого положения в обществе, в них понимали толк и их умели ценить. Поэтому неудивительно, что появились подражания не только кашмирским или турецким шалям, но и шелковым платкам, накидкам и шарфам, сделанным из низкосортного материала. К таким изделиям в ХIX веке относили платки и шали бурдесуа, или бордесуа.

Шелк для бурдесуа получали из поврежденных коконов шелковичного червя — они применимы лишь для прядения коротких, не очень прочных нитей, чем отличаются от гро. Обычно из бурдесуа делали утки для тканей среднего и низшего качества. Опытные торговцы легко обнаруживали примесь таких нитей, но часто сбывали низкосортный шелк за высококачественный.

В 1842 году был опубликован очерк П.Вистенгофа «Купцы», в котором бурдесуа упоминается среди товаров крошечных лавчонок, продающих бакалею, галантерею и шорные изделия одновременно: «Но вдруг слышишь номенклатуру предметов: булавки, шпильки, иголки, помада, духи, вакса, сахар, чай, обстоятельные лакейские шинели, фундаментальные шляпы, солидные браслеты, нарядные сапоги, сентиментальные колечки, помочи, перчатки, восхитительная кисея, презентабельные ленты, субтильные хомуты, интересные пике, немецкие платки бор-де-суа, бархат веницейский, разные авантажные галантерейные вещи, сыр голландский, мыло казанское и в заключение: пожалуйте-с, почтенный, у нас покупали».

Сочетание всех перечисленных товаров должно было вызвать у читателя ироническое отношение к сомнительной подлинности веницейского бархата — одной из самых дорогих тканей на Руси XVI — XVII веков, — соседствующего с дешевыми платками машинной работы, казанским мылом, голландским сыром и т.д.

Пышное французское название не вводило в заблуждение читателей прошлого века, даже незнакомых с технологией производства, так как любая вещь существовала для них как реалия повседневной жизни, как вполне определенный социальный знак. Авторская ирония обычно воспринималась ими во всей полноте смысловых оттенков.

В романе Вельтмана «Сердце и думка» описаны провинциальные вкусы и нравы. Претензии одной из героинь легко угадать, прочитав следующий диалог:

«— Слишком богато испортить шаль на платье!

— Муж купит новую. У меня шаль бур-де-суа новехонька; а как это будет велико­лепно: на подоле бордюр в полтора аршина!»

По мере того как шали выходили из обихода светских красавиц — это приходится на 30-е годы прошлого века, — периодические издания советовали дамам шить из шалей жилеты для мужей и домашнюю одежду.

Шарф

Шарфы ХIX века были очень разнообразны. Сделанные из меха или перьев, они назывались боа. Названием одной новинки послужило латинское наименование змеи из семейства удавов — боа, — достигающей в длину четырех метров. Происхождение названия указывает и на форму шарфа из меха или перьев — он был довольно узким и очень длинным. Боа предназначалось только для замужних дам или женщин в возрасте. Вот что писали по этому поводу в журналах: «Молодые особы не носят боа. Они надевают так называемую крысу (un rat); это ошейник или воротничок тумаковый, лебяжий или из красной лисицы, который окружает шею; его связывает напереди атласная розетка»[[325]](#footnote-326).

У боа было и русское название, теперь совсем забытое: «Несмотря на удивительную погоду, в Париже носят уже бархатные шляпки и меховые боа, или, по-русски, хвосты»[[326]](#footnote-327).

Мужские шарфы появились в 1833 году. Это всем хорошо известные кашне, над которыми иронизировали в обзорах моды, не упуская возможности посмеяться над буквальным значением слова — носовой чехол: «Чудное зрелище, видеть наших фашионаблей (то есть модников) и данди, прячущих свой нос в лоскутах кашемира или шали, которые называются у них cache-nez»[[327]](#footnote-328).

Эшарп в комедии «Горе от ума» — это шарф из легкой газовой ткани, ценившейся очень высоко в началеминувшего столетия. Эшарпы носили не только на шее, но и перекинутыми через оба локтя, иногда в качестве пояса. Отделывали их невероятно пышно — вышивкой, оборками, кистями, тесьмой из золотых и серебряных нитей. Если эшарп повязывали на шее к бальному платью, то моде подчинялась не только отделка, но и форма узла, так же как и в мужских галстуках.

Во второй половине XIX века мы не встретим в литературных произведениях упоминаний об эшарпе. А вот боа просуществовало среди модных деталей туалета практически в неизменном виде вплоть до 1914 года. В повести В.М.Гаршина «Надежда Николаевна», вышедшей в 1885 году, встречаем: «...женщины в длинных дипломатах и пальмерстонах из претендующей на роскошь материи: шелковые цветы по плисовому полю, с боа на шеях и в белых шелковых платочках на головах».

Если эшарп и боа всегда считались деталью особо нарядного и даже бального костюма, то мужской шарф — кашне — носили только на улице.

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Социальные типы**

*«Мущины продолжают носить белые шелковые чулки, штаны*

*и стиблеты из нанкина. Стиблеты имеют напереди такую же*

*вырезку, как прежние сапоги».*

«Московский Меркурий», 1803, № 13

*Различия во внешнем облике придворного высокого ранга и простолюдина очевидны и, кажется, не требуют особых объяснений. В минувшем столетии различия существовали и внутри небольшой сословной группы. Например, извозчики: дешевый «ванька» ходил в армяке и простой шапке, а все-таки не был похож на крестьянина, приехавшего в город по своим надобностям; «лихач» же одевался в яркий кафтан особого покроя (кучерский), часто из цветного сукна, а шапка его была украшена павлиньим или фазаньим перышком. По внешнему виду извозчика пассажиры сразу же могли догадаться, во сколько обойдется поездка и на чем придется ехать. Одним словом, костюмы всех сословий соответствовали знаку «свой — чужой», были довольно разнообразны и отличались от мундиров военных и штатских чиновников лишь тем, что назначались не государственными предписаниями, а складывались стихийно, подчиняясь неписаным законам сословной группы.*

*Учесть и описать все социальные типы, характерные для России XIX века, просто невозможно, а многие из них пока нельзя и реконструировать. Поэтому важнее проанализировать тип модника, законодателя вкуса, потому что именно щеголь был распространителем моды в большей степени, чем периодическая печать.*

*Тип щеголя появился в России еще в XVIII веке под влиянием Франции. Это петиметр (господинчик), который «сыграл заметную роль в жизни русского общества восемнадцатого века»[[328]](#footnote-329). Образ петиметра, его манеры, особенности речи, круг интересов превратились в своеобразную литературную маску. Редкое издание того времени не включало в себя произведений или сюжетов, связанных с петиметром. Русский петиметр во многом отличался от своего французского собрата. Парижские щеголи изобрели собственный язык, а российские так злоупотребляли галлицизмами, что позднейшее определение «смесь французского с нижегородским» относится и к ним. Государственные предписания регламентировали жизнь русского общества и в области костюма, но все, что не было связано с официальной жизнью, ориентировалось на новинки моды, распространяемые петиметрами.*

*После Великой французской революции в Париже появились другие типы модников — «невероятные» (incroyables) и «чудесницы» (merveilleuses), которых Россия счастливо избежала. Известно, что с 1789 года во Франции находилось много русских (архитектор Воронихин, писатель и историк Карамзин, представители русской аристократии и т.д.), но привезенная ими мода не удержалась. «Императрице Екатерине такие франты не нравились. Она приказала Чичерину нарядить всех будочников в их наряд и дать им в руки лорнеты. Франты после этого быстро исчезли»[[329]](#footnote-330).*

*В эпоху романтизма петиметра сменил денди* — *английское творение. Так же как и петиметр, денди отличался не только своим внешним обликом, но и особенным поведением, стилем жизни. Однако на этом совпадение между двумя типами щеголей заканчивается. Различия между ними кроются в контексте бытовой культуры, породившей тип франта. Отголоски дендизма мы находим в произведениях литературы, в самом литературном быту того времени, так как дендизм не был чужд представителям художественной интеллигенции.*

*В конце 30-х — начале 40-х годов денди постепенно вытесняется «светским львом» (если говорить только о моде). «Светский лев» и «светская львица» не выходили за пределы типа щеголя или щеголихи, и образ их жизни не был связан с нравственными поисками и проблемами, далекими от модных лавок, развлечений, наследств и т.д.*

*Роль словесности в русской жизни была необычайно велика, поэтому увлечение любимым героем или писателем, его создавшим, оказывало большое влияние на публику, на предпочтения в выборе своего облика, создании характерного образа. Редкое студенческое собрание не заканчивалось отправкой приветственной телеграммы нравственному кумиру молодежи. Долгое время таким человеком был М.Е.Салтыков-Щедрин.*

*Может показаться странным, что при любви к русскому театру, необычайном интересе к театральным новинкам модный лексикон прошлого века не содержит никаких упоминаний о российских актерах или пьесах русского репертуара. Обратившись к публикациям хроникеров моды или театральных критиков того времени, мы обнаружим только имена европейских знаменитостей: Тальма, Камарго, Лекуврёр, Рашели, Сары Бернар, Тальони; названия «Трубадур», «Жизелъ», «Вольный стрелок», «фру-фру», «Белая волшебница», «Эрнани», служившие девизами для модных новинок, причесок, галстуков, лент, орнаментов, цветов и покроя. Русский театр оказался забытым модой, хотя известно, что публика умела оценить личный вкус и стиль многих знаменитых актеров. Их сценический костюм и манеру носить туалеты на сцене обсуждали в печати, но с обычным бытовым костюмом, с повседневным обликом артистов моду никак не связывали. Определенная часть публики могла подражать одежде приезжих европейских знаменитостей и копировать ее — с ведущими русскими актерами прошлого века публика никогда так не поступала, подражали, скорее, некоторым сценическим персонажам.*

*В чем же причины такого необычного отношения? Одна из них — это предосудительное мнение об актерах и актерском труде, которое в массовом сознании основывалось на стереотипах, сложившихся еще в эпоху крепостного театра. Отголоски тех представлений сохранялись очень долго, ведь российские законы относительно людей, решившихся оставить чиновничье поприще ради сцены[[330]](#footnote-331), или отношение к военным, вступавшим в брак с актрисой, не изменились вплоть до конца правления Романовых. Однако позднее, на рубеже веков, люди театра становятся символом бескомпромиссного служения отчизне. Разумеется, их облик, манера держаться не могли содержать в себе ничего суетного, сиюминутного* — *всего того, что связано с модой. Актеры должны были соответствовать и соответствовали нравственному идеалу и в костюме, и в поступках.*

*Все эти столь разные по нравственным ориентирам пласты русской бытовой культуры сосуществовали во времени. Обратимся к облику представителей некоторых из них.*

Великосветская дама

Такого амплуа не было в русском театре, но изображение представителей высшего класса на сцене часто становилось камнем преткновения между публикой и актерами. Критика не прощала ни единого промаха ни в манерах, ни в выборе костюма. Особенно обострились отношения между театром и публикой с появлением нового репертуара — салонных пьес из жизни современного высшего света. Это были как переводы французских пьес, так и оригинальные произведения определенного содержания, рассчитанные на привлечение публики. Среди них встречались и удачные в литературном и сценическом отношении постановки, но большей частью это были бесцветные, малоинтересные поделки.

В прошлом веке художник-постановщик делал эскизы костюмов только для пьес на историческую тему, и то лишь для ведущих исполнителей. Остальные актеры одевались «на подборе» — в принадлежавших императорским театрам костюмерных выбирали довольно приблизительный костюм, мало отвечавший не только исторической достоверности, но и физическим данным актера. Особенно много проблем возникало при обращении к современному репертуару, костюмы для которого актеры придумывали и заказывали сами.

Пьесы такого рода представляли иногда непреодолимую сложность для исполнителей, причем в равной мере и для мужчин, и для женщин. Вот что рассказывает о своей театральной молодости Ю.М.Юрьев: «Моя роль в пьесе Боборыкина потребовала пять костюмов, не считая белья, перчаток, галстуков, ботинок и шляп. Для этой роли мне пришлось затратить около пятисот рублей — и это при моих шестистах годовой оплаты. Обычая выдавать на гардероб тогда еще не было».

Автор пьесы был очень обеспокоен костюмами молодого актера, интересовался портным и успокоился, как пишет Юрьев, только тогда, когда узнал, «что я шью у Анри, у одного из лучших тогда портных Петербурга.

— Ну вот, очень рад, — обрадовался он. — А то ведь на русской сцене мало кто уделяет внимание внешней стороне роли. Вот, например, московский премьер, князь Сумбатов (так Боборыкин называл А.И.Южина) играет светских молодых людей, а шьет штаны из русской материи»[[331]](#footnote-332).

Такая требовательность объяснялась не модой, а новыми условиями, в которых была вынуждена существовать аристократия в середине ХIX века. Время, когда дворянство первенствовало во всех сферах российской жизни, в том числе и в моде, ушло в прошлое. Аристократии пришлось потесниться в общественной жизни и соседствовать с новым богатым и сильным сословием — купечеством. В связи с этим выработался особый стиль, позволявший безошибочно отличить аристократку от женщины, не имевшей титула. Прежде дамы из высшего света одевались в строгом соответствии с установлениями моды, за исключением тех случаев, когда придворный этикет требовал особого костюма. Можно даже сказать, что великосветская дама первой половины XIX века была ожившей модной картинкой — так быстро и точно воспроизводились в повседневной жизни самые незначительные изменения моды. После того как возможность соответствовать образцам признанного законодателя мод — Парижа — появилась и у других сословий, аристократия стала одеваться согласно иным, сложившимся в этой среде представлениям о сословной исключительности.

Феномену дворянской культуры в России мы обязаны совершенно особым типом женщины первой половины ХIX века. Конечно, среди светских дам было немало бездушных кокеток, но определяли культурную традицию того времени не они. К какому бы известному женскому имени мы ни обратились, оказывается, что каждая оставила свой след в русской культуре не только потому, что имела репутацию светской красавицы, но и как яркое художественное дарование, проявившееся в поэзии, музыке, литературе или мемуаристике. Достаточно назвать лишь несколько имен: З.Волконская, Е.Ростопчина, А.Смирнова-Россет.

Каждая эпоха порождает свое представление о красоте, и костюм формирует облик конкретного человека, приближая его к идеалу. Светская дама первой половины века была всегда модно одета вне зависимости от личных вкусов — круг людей, которые следовали моде, был очень узок, и соответствие общепринятой норме служило признанием и безоговорочным принятием своего сословного долга.

Иная картина наблюдается во второй половине века. Прежде всего, очень немногие светские дамы заслужили репутацию элегантной красавицы во мнении деятелей искусства. Пожалуй, мы сможем найти лишь несколько имен: баронесса В.Икскуль, известная по портрету И.Е.Репина, и княгиня О.Орлова, запечатленная В.А.Серовым. Как раз последний портрет и поможет нам понять особенности стиля великосветских дам второй половины XIX века, ведь художественную одаренность Орловой, выразившуюся в создании собственного стиля, отмечал живописец К.Коровин, как некогда М.Нестеров у баронессы Икскуль.

Портрет В.А.Серова был закончен в 1911 году. Редкое издание по истории костюма обходится без воспроизведения этого портрета как символа стиля модерн. Действительно, огромная шляпа и струящееся причудливыми складками платье создают ощущение эпохи 900-х годов, когда господствовал этот стиль. Но и в 1910 году, когда был начат этот портрет, и тем более в 1911-м мода была уже совсем иной.

«Русские сезоны» в Париже, организованные С.Дягилевым, произвели переворот не только в сфере сценографии: зрители впервые увидели целостный по декоративному решению спектакль, в котором декорации и костюмы были решены одним художником и подчинялись конечному художественному результату, — переворот произошел и в бытовом костюме. Фирма «Пакен» заказала Льву Баксту образцы вечерних туалетов, парижанки стали пользоваться гримом, подражая персонажам «Шехеразады», и увлеклись тонкими, летящими тканями, асимметрично расписанными восточными орнаментами. В 1906 году французский модельер Поль Пуаре показал свою модель нового стиля. Это платье напоминало античный пеплос и у знатоков истории вызывало вполне справедливые ассоциации со стилем ампир, который в России больше известен как «александровское время» (эпоха Александра I). Платье такого кроя позволяло женщине отказаться от корсета, и поэтому сразу мода Пуаре не нашла почитателей — немногие отваживались отказаться от каркасов, подгоняющих фигуру к модному образцу. Но уже в 1908 году успех Пуаре был полным. Он выпустил альбом, который назывался «Модели Поля Пуаре, рассказанные Полем Ирибом», и разослал его по всем королевским дворам Европы. Известно, что и в России в те годы появились женщины, рискнувшие одеться по-новому. Одной из первых была купчиха А.Н.Бурышкина, урожденная Орчанова, отважившаяся наносить визиты в платье от Пуаре[[332]](#footnote-333).

Серов провел 1909 год в Париже и чутким глазом художника не мог не заметить происшедших перемен. Знал он и о репутации Орловой как одной из элегантнейших женщин Европы. Его тем не менее не смутило то обстоятельство, что элегантность и мода в представлении Орловой вовсе не тождественны друг другу. Княгиня строго соблюдала неписаные законы своего круга и в значительной степени «отставала» от моды. Конечно же, ее одежду нельзя назвать старомодной в современном понимании этого слова — Орлова создала собственный стиль в рамках того, что позволяла ей ее сословная роль. Умение выразить себя требует определенной степени художественной одаренности, когда речь заходит о таком специфическом виде творчества. Именно это и отмечали художники, отразившие в своих воспоминаниях незаурядный стиль великосветских дам[[333]](#footnote-334).

Ахматова как-то высказалась по поводу изображения великосветской дамы на сцене: «Заговорили мы об „Анне Карениной" во МХАТе. Ругая этот спектакль, я сказала, что публику в нем более всего привлекает возможность увидеть „роскошную жизнь высшего света".

— Исторически это совершенно неверно, — сказала Анна Андреевна. — Именно роскошь высшего света никогда не существовала. Светские люди одевались весьма скромно: черные перчатки, черный закрытый воротник... Никогда не одевались по моде: отставание по крайней мере на пять лет было обязательно. Если все носили вот этакие шляпы, то светские дамы надевали маленькие, скромные. Я много их видела в Царском: роскошные ландо с гербами, кучер в мехах — а на сиденье дама, вся в черном, в митенках и с кислым выражением лица... Это и есть аристократка... А роскошно одевались, по последней моде, и ходили в золотых туфлях жены знаменитых адвокатов, артистки, кокотки. Светские люди держали себя в обществе очень спокойно, свободно, просто... Но тут уж театр не виноват: на сцене изобразить скромность и некоторую старомодность невозможно...»[[334]](#footnote-335)

Наблюдение Ахматовой очень точно передает эпоху в той части ее высказывания, которое относится к подчеркнутой скромности и старомодности облика аристократки. Еще в прошлом веке писали: «Не поражает ли вас, что знатнейшие дамы одеты много проще других, обвешанных шелком и стеклярусом? Несмотря на богатство костюма, достаточно одного взгляда на костюм, чтобы узнать, действительно ли его обладательница знатна или же только богата»[[335]](#footnote-336).

А вот согласиться с утверждением, что артистки одевались как кокотки, довольно трудно. Уровень, к которому стремились люди театра, определялся не теми актрисами, кого, быть может, имела в виду Ахматова. Чрезвычайно показателен в этом смысле рассказ Юрьева о Марии Гавриловне Савиной: «Это была подлинная петербургская дама, хорошего тона по умению себя держать и по своему шикарному виду — никаких признаков ее провинциального прошлого. Одевалась со вкусом, строго и просто. Никаких лишних украшений: два-три кольца, брошка и цепочка через шею от лорнета».

И все же ей приходилось испытывать на себе предрассудки сословного общества, некую снисходительность высшего света. Это заставило актрису выработать собственный стиль жизни и манеру одеваться, которую она старалась привить собратьям по профессии. Юрьев вспоминает о Савиной как о педагоге и директоре театральных курсов *А.*С.Суворина: «На курсах она не вела своего класса, но внимательно следила за успехами каждого ученика, направляла, давала советы, учила учениц, как держаться на сцене, как обращаться со шлейфом и т.д. А главное, следила за их воспитанием, старалась привить им актерскую этику, преследовала модную тогда в актерской среде богему, „амикошонство" между учениками и ученицами. Савина внушала им, что актеры не должны представлять из себя какую-то особую касту, так прельщающую на первых порах молодежь, но должны стремиться быть хорошо воспитанными людьми, хорошего вкуса. Беда, если она заметит, что кто-либо из учениц в жизни подводит себе глаза и румянится (Мария Гавриловна в обыденной жизни никогда не употребляла никакой косметики). Савина сейчас же берет ее под руку, ведет к умывальнику, подает полотенце и заставляет при себе же все смыть с лица. Она считала, что подкрашиваться в жизни — дурной тон, что артистам это не полагается, особенно при существовавшем взгляде на служителей Мельпомены. Пусть этим занимаются демимоденки — им и карты в руки...»[[336]](#footnote-337)

Если столичная публика и подражала нарядам театральных актрис, то за образец выбирала не русскую знаменитость, а гастролеров из-за границы. «Восторги», расточаемые тогдашней критикой по поводу костюмов и манеры одеваться заезжих исполнителей, заставили М.Г.Савину выступить в печати: «...что бы ни надела г-жа Адинг, ей поверят на слово, потому что она „прямо из Парижа", то есть она модная картинка, которой мы обязаны подражать. В чем же „стиль" г-жи Адинг?! Мне отвечают: „Она одевается по-своему"... Но имеет ли на это право актриса? Играя две роли, диаметрально противоположные, как Маргарита Готье и Клер в „Горнозаводчике", г-жа Адинг одета и причесана одинаково „по-своему". Верно ли это? Воля ваша, но я не могу допустить, чтобы молодая девушка высшего общества и „камелия" были одного „стиля"... Что бы сказала критика и публика, если бы русская актриса, играя жену или дочь чиновника, получающего скромное жалование, оделась в платье от Дуссэ или Лаферьер, стоящее три-четыре тысячи франков?.. Ни наш быт, ни условия нашего климата, а прежде всего самый тип русской женщины, не позволяют актрисе, уважающей искусство, создавать „свой стиль" в ущерб правде и перенимать несвойственное у приезжих знаменитостей. Не для полемики, а тем паче не для „возбуждения вопроса" я взялась за перо, а просто потому, что в тысячу первый раз с горечью приходится убеждаться, что заграничная пломба имеет слишком большое значение и с нею даже русский квас поднимается в цене»[[337]](#footnote-338).

Самой Марии Гавриловне приходилось на сцене изображать великосветских дам, и ее манера исполнения и наряды никогда не вызывали у критики сомнений в их безупречности. В пьесе «Фру-фру» ей пришлось, играя свою героиню, продемонстрировать семь различных платьев, и надо помнить при этом, что все костюмы были задуманы самой Савиной.

Удивительно, что сдержанность и некоторое отставание от моды отличают как «великосветский» стиль, так и «актерский». Только в первом случае стремились подчеркнуть свое сословное превосходство, а во втором — защитить человеческое достоинство.

Горничная

В XIX веке обязанности горничных исполняли молодые незамужние женщины. Их внешний облик и манера одеваться зависели от достатка хозяев, но обязательными были кружевная наколка и передник с нагрудником. Зимой они носили однотонные платья, а летом полосатые. В первой половине столетия в горничные попадали крепостные девушки, по воле хозяев носившие либо европейский костюм, либо традиционный русский сарафан. Платье европейского покроя считалось знаком особого расположения господ. Если девушка попадала в немилость, то внешним знаком хозяйского гнева служило переодевание в русское платье.

Существовали неписаные социальные ограничения на модную одежду, поэтому горничные не могли позволить себе ни модного рисунка, ни богатой отделки. В период кринолинов горничные не носили даже слишком пышных нижних юбок.

Время от времени в моду входили нарядные кружевные переднички, позволявшие дамам продемонстрировать гостям свою домовитость. Но передник горничной всегда имел нагрудник и был довольно большого размера — почти сходился сзади, закрывая большую часть юбки.

Обязанности горничных были довольно разнообразны и зависели от возможностей семьи, где она служила. Если в доме было несколько служанок, то обычно их заставляли носить одинаковую одежду, и спутать их с молодыми барышнями было невозможно. Горничные открывали дверь гостям, принимали пальто и шляпы, накрывали на стол, следили за гардеробом хозяйки.

Уличная одежда таких девушек была более разнообразна, так как в качестве верхнего платья они носили ротонды, накидки или пальто, подаренные хозяйкой, конечно уже переставшие быть модными.

После отмены крепостного права на заработок в город попадало много недавних крестьянок. Скудость средств не позволяла им поспевать за изменениями моды, и их костюм нес на себе следы претенциозности и слепого подражания картинке из модного журнала. Судьба таких девушек редко складывалась счастливо, они часто становились жертвами хозяйской прихоти.

Поскольку принимали в горничные только незамужних, то и прически они носили только девичьи — косу с лентой и обязательную наколку из белого полотна с прошивками или кружевами. Платье горничных вне зависимости от моды было обязательно закрытым, с длинными рукавами, с манжетами и воротничком. Такой покрой исключал украшения, даже скромные ожерелья или браслеты. В русской драматургии наиболее яркий и значительный образ горничной — это Лиза из «Горя от ума». Во всех известных постановках этой комедии на сцене, как в прошлом веке, так и теперь, ее роль исполняют в русском костюме, хотя действие разворачивается в доме, хозяин которого считается с правилами светской жизни, богат и держит дом по-европейски. Костюм Лизы сразу указывает на ее крепостную зависимость от хозяев. Наемные служащие того времени — гувернеры, повара или парикмахеры, особенно из иностранцев, не только располагали личной свободой, но могли позволить себе некоторую щеголеватость в одежде.

П.А.Стрепетова, в репертуаре которой была роль Лизы, почувствовала противоречие, содержащееся в этом образе. С одной стороны — смелость и достоинство свободного человека, с другой — ее истинное положение в доме, полная зависимость от хозяина. Работа над ролью Лизы отражена в воспоминаниях актрисы. Вот как она об этом рассказывает:

«Видите ли: Лиза вовсе не такая легкая роль, как я полагала.

1. Что же ты нашла в ней замысловатого?
2. Да немало. Прочтите ее внимательно, и вы увидите: она производит два совершенно различные впечатления. С одной стороны, перед вами правдивое жизненное лицо, с другой — с головы до ног фальшивое. Отчего это происходит? Откуда такая раздвоенность? Я долго ломала себе голову, досадовала, мучилась, даже плакала; наконец, понемногу начала добираться до причины. Не знаю, может быть, я ошибаюсь, но сдается, что я нашла причину.
3. Ну, ну, любопытно, — подзадоривала Акимова.
4. Попробуйте прочесть роль отдельно от пьесы, по тетрадке, вот так, как она здесь написана, и вы тоже придете в восторг, закричите: какая прелесть — и тоже запрыгаете козлом, как я, когда, помните, мне принесли ее. Правда, она покажется вам немножко знакомой, вы где-то читали или даже играли нечто подобное, но все-таки это чудное художественное создание!
5. Да это, пожалуй, лучшая из многих ролей субреток, какие я знаю, — согласилась Александра Егоровна.
6. Как? Что вы сказали? Субреток?
7. Ну да, субреток, — повторила удивленная Акимова.
8. Ага! Вот здесь-то и секрет! Как субретка Лиза превосходна — живое лицо, сама жизнь... Но ведь она не то, она — русская горничная из фамусовских крепостных... Тут дело,— перебила я,— в актрисе, в ее игре и ни в чем больше.
9. То есть как же это — в игре? — недоумевала Акимова.
10. Очень просто. Не говоря уже о том, что манеры, мимика, интонация — все должно быть приурочено к типу русской горничной, — надо много оттенить в положениях. Да вот, например, хотя бы в первой сцене с Фамусовым следует поукротить развязность Лизы, ни на минуту не забывающей, что перед нею ее повелитель и властелин ее судеб»[[338]](#footnote-339).

Тип русской горничной не претерпел, в сущности, никаких изменений со времен А.С.Грибоедова, только традиционное русское платье почти исчезло.

Кисейная барышня

Выражение «кисейная барышня» появилось в России в 60-х годах прошлого века в демократической среде и означало вполне определенный социальный и психологический тип с такими же вполне определенными нравственными ориентирами и художественными вкусами.

Первым употребил это выражение в романе «Мещанское счастье» Н.Г.Помяловский, одновременно выразивший и свое понимание подобного женского типа: «Кисейная девушка! Ведь жалко смотреть на подобных девушек — поразительная неразвитость и пустота!.. Читали Марлинского, пожалуй, и Пушкина читали; поют „Всех цветочков боле розу я любил" да „Стонет сизый голубочек"; вечно мечтают, вечно играют... Ничто не оставит у них глубоких следов, потому что они не способны к сильному чувству. Красивы они, но не очень; нельзя сказать, чтобы они были очень глупы... Легкие, бойкие девушки, любят сентиментальничать, нарочно картавить, хохотать и кушать гостинцы... И сколько у нас этих бедных кисейных созданий».

Особый стиль поведения, манера одеваться, которая позднее породила выражение «кисейная барышня», начали складываться еще в 30 — 40-х годах минувшего века. По времени это совпадает с новым силуэтом в одежде. Талия опускается на место и всячески подчеркивается невероятно пышными нижними юбками, которые позднее заменит кринолин из металлических колец. Новый силуэт должен был подчеркивать хрупкость, нежность, воздушность женщины. Склоненные головки, потупленные глазки, медленные, плавные движения или, напротив, показная шаловливость были характерны для того времени. Верность образу требовала, чтобы девушки такого типа жеманничали за столом, отказываясь от еды, постоянно изображали отрешенность от мира и возвышенность чувств. Пластические свойства тонких, легких тканей способствовали выявлению романтической воздушности.

Таких тканей было очень много, но большее распространение получила кисея, и давшая название псевдоромантической жеманнице. Что же представляла собой кисея?

Кисея — очень тонкая, полупрозрачная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, которая в ХIX веке изготавливалась цветной, узорчатой и покрывалась вышитыми орнаментами. В первое десятилетие XIX века самой модной была кисея белого цвета. Позднее, с отказом от подражания античным образцам во внешнем облике, она вышла из моды, и появиться на балу в белом считалось дурным тоном.

«— Думаю надеть кисейное, то есть не простой кисеи, а цветной. Хорошо ли будет?

— Пристойно, очень пристойно.

— Не надену ни за что!

— Что ж так?

— Слава Богу, я уже не девочка, не 14 класса, чтоб показаться в люди просто в пристойном платье» (А.Ф. Вельтман. «Сердце и думка»).

Тонкость кисеи служила образцом при оценке пластических свойств других тонких тканей. Об одной из таких новинок — amalthée — писали: «Материя совершенно новая, из козьей шерсти: она тонка, как кисея, и никогда не мнется. Оригинальность ее узоров и яркость теней восхищают парижских щеголих»[[339]](#footnote-340).

Пластическим свойствам кисеи вторили многие другие материи. Например, буфмуслин — особо тонкая, полупрозрачная хлопчатобумажная ткань. Это разновидность кисеи, но наряду с зефиром, аброгани, вапером она ценилась несколько выше, чем обычная кисея. Вот что говорит в пьесе «Свои люди — сочтемся» Олимпиада Самсоновна: «А вот считай... три марселиновых, два муслинделиновых, два шинероялевых — много ли это? Ну там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых штук до двадцати».

Однако для героини пьесы буфмуслин стоит в одном ряду с более дешевыми, особенно для богатой купчихи, тканями, например ситцем.

Известен как гладкокрашеный буфмуслин, так и расшитый. Вельтман среди туалетов героини повести «Сердце и думка» упоминает именно покрытый вышивкой (как правило, ручной) материал: «Одеваться! — вскричала Зоя и торопливо бросилась к туалету, развила косу, расчесывает ее сама, крутит на пальцах локоны, приказывает подать голубенькое кисейное с цветами — нет! новое гродерьен — или нет! шитое буфмуслиновое».

Судя по описанию костюма, действие повести Вельтмана происходит раньше конца 30-х годов. Все ткани, перечисленные героиней Вельтмана, были особенно модными, а поэтому дорогими до середины 30-х годов. А ко времени написания пьесы Островского в моду вошли другие ткани и фасоны, поэтому Олимпиада Самсоновна перечисляет кисею и буфмуслин среди тканей для домашней одежды богатой дамы, не предназначенных для визитов и гостей.

По своим техническим и художественным качествам кисея близка муслину.

Муслин — очень тонкая ткань полотняного переплетения. Название это восходит к названию города Мосула (Ирак), в котором еще в древности находились знаменитые текстильные производства.

В отличие от других тканей аналогичной техники изготовления, муслин ткали не только из хлопка, но и из льна, шерсти, шелка. Исследователи XIX века различали муслин и кисею. Например, В.А.Верещагин, ссылаясь на «Московский Меркурий» 1803 — 1804 годов, писал: «В правление Александра I платья шили из муслина, батиста, крепа, перкаля или кисеи, чаще белые»[[340]](#footnote-341).

Сравнивать, тем более отождествлять можно только хлопчатобумажные муслин и кисею, так как последнюю никогда не делали из шерстяной пряжи.

Муслин был весьма популярен вплоть до середины XIX века.

Во второй половине столетия муслин был вытеснен более тяжелыми и плотными тканями.

В России кисея и всевозможные виды муслина четко различались по названиям. В других странах это различие не всегда отражалось в названии, и уточнить тип упомянутой ткани в произведениях зарубежных литераторов или драматургов возможно только по контексту.

Среди перечисляемых Олимпиадой Самсоновной тканей встречается и муслинделин — тонкая рыхлая ткань из шерстяной пряжи.

Существовала еще одна близкая к кисее по пластическим свойствам группа тканей, платья из которых помогали создавать характерный облик «кисейной барышни». Среди них можно назвать батист, нансук, шинерояль, фуляр, тарлатан и многие другие.

Батист — полупрозрачная хлопчатобумажная, льняная или шелковая ткань полотняного переплетения из очень туго скрученных нитей. Толщина утка и основы в батисте должна быть одинаковой при использовании любого сырья. Этим достигается очень высокая плотность ткани в сочетании с легкостью и прозрачностью.

Создателем батиста считают французского ткача, жившего в XIII веке. По одним источникам — его имя Франсуа Батист, а по другим — Батист из Комбрэ. Настоящий батист изготавливается из отбеленных нитей, поэтому близкая по технике, но орнаментированная ткань (окрашенная пряжа или орнамент в технике набойки) получила название «кембрик». Она также известна с XIII века.

Батист высокого качества даже машинного производства высоко ценился и стоил очень дорого из-за трудоемкости при изготовлении. Для лучших сортов батиста основа состояла из тысяч нитей. В сортах худшего качества, при той же ширине исходного полотнища, плотность основы не превышала четырех тысяч нитей.

«Анна переоделась в очень простое батистовое платье. Долли внимательно осмотрела это простое платье. Она знала, что значит и за какие деньги приобретена эта простота» (Л.Н.Толстой. «Анна Каренина»).

Вкус Анны Карениной, ее умение «выступать» из платья неоднократно подчеркивались писателем на страницах романа. Простота и подлинное изящество нарядов выделяют Анну среди других женских персонажей романа.

В конце 20-х годов ХIX века получил широкое распространение шерстяной батист: «Самая модная материя для амазонов шерстяной батист; удобство его состоит в том, что он не скоро промокает от дождя»[[341]](#footnote-342).

Водоотталкивающие свойства шерстяного батиста объясняются как раз его высокой плотностью и особенностями обработки пряжи.

Нансук — тонкая хлопчатобумажная ткань белого цвета полотняного переплетения. Ее использовали для белья, мелких деталей женского туалета. Дорогие вещи такого назначения обычно шили из различных сортов батиста.

«Дома было ясно, что на шесть кофточек нужно двадцать четыре аршина нансуку по шестьдесят пять копеек, что составляло больше пятнадцати рублей, кроме отделки и работы, и эти пятнадцать рублей были выгаданы. Но перед горничной ей было не то что стыдно, а неловко» (Л.Н.Толстой. «Анна Каренина»).

Толстой, описывая пребывание Долли в доме Анны и Вронского, очень внимателен к деталям. Писатель фиксирует все, что приходит на ум Долли при виде платья Анны, столового белья и посуды, что позволяет читателю зримо представить каждодневные заботы героини. Для современников писателя это было особенно ощутимо, так как все эти нансуки, канаусы и батисты были и их повседневным бытом.

Шине — ткань, орнамент которой создается предварительным нанесением рисунка на основу до переплетения с утком. В готовой ткани появляется характерная размытость контура изображения. Этот прием издавна известен был на Востоке и широко применялся в так называемых абровых тканях.

В России XIX века подобные шелка производились в больших количествах не только для внутреннего рынка Европейской части страны, но и для Средней Азии и Востока. Абровыми такие ткани называли потому, что основной орнаментальный мотив представлял собою «облако» — «абр» в виде ромба с прерывистыми или ступенчатыми гранями. Ткани типа шене (шине) для Европейской части страны были с разнообразными цветочными орнаментами.

Шинероялевое платье, о котором идет речь в цитировавшемся отрывке из пьесы «Свои люди — сочтемся», изготовлено из ткани со слегка размытым рисунком. Такая ткань могла быть из любого сырья: шелка, шерсти, — но обязательно узорчатая, только тогда проявляется эффект шине.

Фуляр — ткань из шелковых некрученых нитей различного переплетения. Характер обработки сырья делал эту ткань особенно мягкой и легкой. Сортов фуляра было очень много, например: луизин — самый тонкий фуляр, алатолоза — предназначавшийся исключительно для изготовления шейных платков, фуляртин и т.д.

Фуляр встречался как одноцветный, так и орнаментированный. Излюбленным геометрическим орнаментом фуляровых тканей в ХIХ веке была разнообразная клетка, увлечение которой связано с интересом читающей публики к творчеству Дж.Байрона и В.Скотта, обращавшихся к образам, навеянным шотландскими легендами (национальной одеждой шотландцев была юбка-кильт из тартана — клетчатой шерстяной ткани).

«Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее. В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, все его дорожное состояние» (Ф.М.Достоевский. «Идиот»).

Фуляр употреблялся не только в качестве платочной ткани, но и для изготовления платьев. В том же романе «Идиот» фуляр упоминается еще раз — «платье из прозрачного фуляра».

Гораздо реже встречается фуляр из шерстяной пряжи, например «мумия»: «...запросто дамы употребляют на платья черезвычайно тонкую шерстяную материю, называемую мумия. Такая материя цветная наподобие фуляров (ост-индийской мозаической материи), называется шерстяной фуляр (foulard de laine) и употребляется на ночные чепчики и колпаки для дам и мужчин»[[342]](#footnote-343).

Определение «запросто» в журналах того времени означало, что такую ткань или фасон рекомендуют не для официальных ситуаций, а для приема дома, в узком кругу хорошо знакомых людей. Под «мозаической» подразумевали обычно пеструю расцветку.

Конечно же, «запросто» зависело от среды и материальных возможностей семьи. В литературных произведениях можно встретить ситуацию, когда нарочитая простота служит способом выдать желаемое за действительное. Такой прием использует М.Е.Салтыков-Щедрин: «Сестрица заранее обдумала свой туалет. Она будет одета просто, как будто никто ни о чем ее не предупреждал и она *всегда дома так ходит.* Розовое тарлатановое платье с высоким лифом, перехваченное на талии пунцовой лентою, — вот и все» («Пошехонская старина»).

Тарлатан — мягкая и довольно редкая хлопчатобумажная ткань, разновидность кисеи. Тарлатан ткали из более толстых нитей. В помещичьей и купеческой среде считался недорогой тканью.

Облик кисейной барышни — хрупкого, беззащитного существа — сохранялся вопреки всем изменениям моды. Вот как описан наряд кисейной барышни на рубеже XIX — XX веков:

«Несколько слов о „кисейных барышнях" — термине, вошедшем в литературу. Выходное бальное платье молодым небогатым девицам было принято шить из белой кисеи. Это было недорого, и такое платье на голубом или розовом чехле делало девицу нарядной, если к тому же прическа с большим белым бантом, белые туфельки и чулки. Если платье было пышное, получался воздушный вид. По талии обычно завязывалась широкая белая лента, на спине из этой же ленты делался большой бант с концами. Руки обычно были открыты, делалось маленькое декольте»[[343]](#footnote-344).

Купец

Драма Островского «Бесприданница» впервые увидела свет в 1878 году. В авторских ремарках этой пьесы можно найти такое описание одного из героев — Василия Даниловича Вожеватова: «Очень молодой человек, один из представителей богатой торговой фирмы; по костюму европеец».

По сути дела, замечание драматурга отражает те внешние изменения, которые произошли в среде русского купечества. Дети лабазников и лавочников не только иначе, более масштабно стали вести свои дела, но и полностью отказались от традиционной купеческой одежды: поддевки, сибирки, чуйки и т.д. — этого требовало от них время. Разумеется, что «одевающееся по-европейски» во фраки, сюртуки, а позднее смокинги, умеющее повязывать галстук и пользоваться перчатками новое купечество не было однородной массой. В его среде встречались и высокообразованные люди, тонкие ценители искусства, много сделавшие для развития культуры в России. Их манера одеваться стала естественным внешним выражением нового образа жизни и нравственных установок. Были и такие, для которых элегантный костюм являлся своего рода маской, не имеющей ничего общего с истинным усвоением иной бытовой культуры.

Купеческие типы в произведениях Островского чрезвычайно разнообразны. Это и «по костюму европеец» Вожеватов, и «купец, значительное лицо в городе» Савел Прокофьевич Дикой. Одежда европейского типа и купеческий костюм сразу определяли круг интересов человека и его образ жизни, были своего рода противопоставлением.

Традиционная купеческая одежда менее известна, так как она не подчинялась официальной моде и становилась объектом обсуждения в печати лишь в фельетонах и сатирических зарисовках. Первые исполнители ролей в пьесах Островского легко находили на городских улицах типажи, которые могли послужить прототипом для создания сценического образа, имели возможность подметить характерные черты в манере поведения и манере одеваться, так как в этой среде существовала своя, особая мода. Именно эта особая мода и отличала купеческую традиционную одежду от народного мужского костюма. Чуйка или поддевка купца могли быть сшиты из дорогого английского сукна, а широкополая шляпа — из кастора. Отличалась такая одежда и деталями: часы, пуговицы, сапоги из дорогой кожи и т.д.

Широко известен портрет А.Н.Островского работы В.Г.Перова 1871 года, исполненный по заказу П.М.Третьякова. Художник изобразил драматурга в чуйке.

Чуйка — суконный кафтан без воротника, горловина которого была срезана таким образом, что на груди образовывался V-образный вырез. Полы чуйки глубоко заходили одна на другую. По краю ворота, рукавов и пол чуйка обшивалась полоской меха или ткани.

У В.Толбина в очерке «Бобровый воротник» читаем: «Да позвольте вам, сударь, побожиться, — возразил приказчик, — что для этой чуйки вам такого бобра во всем свете не подобрать. Извольте посмотреть, как он к ней подойдет».

Приказчик называет чуйкой шинель покупателя, чтобы больней унизить человека, явно не имеющего средств, но тем не менее требующего на воротник дорогого меха. При дальнейшем развитии сюжета выясняется, что покупатель существует на отступные за оскорбление личности и сознательно вынуждает приказчика на грубое поведение и вызов полиции.

Известно описание московского купца-мануфактурщика Заборова: «Он 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»[[344]](#footnote-345).

Другим распространенным типом костюма в купеческой среде была сибирка.

В.И.Даль приводит следующее толкование сибирки:

«Короткий кафтан, чекмень с перехватом и с сборами, неразрезной сзади, а спереди на маленьких пуговицах или застежках, нередко с меховой опушкой и невысоким стоячим воротничком»[[345]](#footnote-346).

Однако изобразительные источники, экспонаты музейных собраний позволяют предположить, что в XIX веке сибиркой называли длинный двубортный сюртук, отрезной по талии, с небольшим отложным воротничком и отворотами[[346]](#footnote-347).

Сибирка встречается у многих писателей XIX века как определение принадлежности к купеческому сословию: у Н.В.Гоголя, П.И.Мельникова-Печерского, Ф.М.Достоевского и др. Как правило, речь идет об одежде синего цвета.

Возможно, что название «сибирка» перешло на новый, европеизированный тип одежды. На протяжении всего XVIII и почти до конца XIX столетия купечество сохраняло в своем костюме специфические черты, отличаясь от других социальных групп городского населения. Поначалу это были элементы традиционного костюма. Постепенно усиливалось воздействие общеевропейской одежды, активно усваивались ее элементы, но предпочтение отдавалось монументальным формам, уже вышедшим из моды у других городских жителей, — длиннополые сюртуки у мужчин, салопы, плотные ткани и шали у женщин.

Со временем и купечество отказалось от традиционных форм одежды и полностью перешло на рекомендации модных журналов. Этот процесс активизировался в 40-е годы XIX века сначала в столичных городах — прежде всего Петербурге, а потом и в провинции.

Слово «сибирка» встречается в литературных произведениях XIX столетия и в иных значениях. Прежде всего, речь идет об очерке И.Т.Кокорева «Сибирка», опубликованном в 1847 году: «К подобным же неприятностям жизни относит он и те нередкие случаи, когда, по каким-нибудь законным причинам не попав на ночлег домой, он отводится попечительным будочником в *сибирку* и на другой день с намеленным знаком отличия на спине очищает улицу части, давшей ему приют...»

Автор делает следующее примечание: «Так называют полицейскую тюрьму, очень невинную, вроде школьного карцера», а в другом месте уточняет: «Не привык я истязать любопытства читателей и докладываю им, что это *сибирка,* младшая сестра тюрьмы, куда сажают всех мещан, подлежащих рекрутской очереди, когда объявляется набор».

Вероятно, что слово «сибирка» в значении «арестантская» связано с социальным составом тех, кто содержался в ней — мещане, лавочники, мелкое купечество — то есть носящие сибирку.

Не менее широко, нежели сибирка и чуйка, была известна поддевка.

Наиболее распространено толкование, предложенное Далем: «Полукафтанье или безрукавый кафтанчик, надеваемый под верхний кафтан»[[347]](#footnote-348).

Использование этого слова в русской художественной литературе XIX века позволяет считать, что речь идет о приталенном кафтане на сборках, с рукавами, который носили как верхнюю, предназначенную для улицы одежду либо аналогично европейскому пиджаку. Упоминание поддевки часто встречается в произведениях русских писателей: «Он был в поддевке и в страшно засаленном черном атласном жилете, без галстука...» (Ф.М.Достоевский. «Преступление и наказание»); «Левин надел большие сапоги и в первый раз не шубу, а суконную поддевку» (Л.Н.Толстой. «Анна Каренина»).

Для характеристики героя толстовского романа крестьянские элементы в костюме имеют большое значение. Поддевка — важная бытовая деталь русской жизни второй половины XIX века, когда многие представители интеллигенции, желая подчеркнуть свои умонастроения и интерес к народной жизни, носили поддевки, косоворотки, русские сапоги и т.д.

Этот процесс начался еще в 30-е годы. Современники вспоминают, что элементы русского костюма появились прежде всего в среде писателей-славянофилов: «С годами и, кажется, с 1833 года, некоторые надели поддевки и отрастили бороды: честь первого переодевания принадлежит, кажется, К.С.Аксакову, за ним переоделся А.С.Хомяков»[[348]](#footnote-349). Эти сведения подтверждаются и записками А.В.Никитенко: «...посажен в крепость И.С.Аксаков, брат знаменитого славянофила, который расхаживает по Москве в старинном русском охабне, в мурмолке и с бородою»[[349]](#footnote-350).

Далеко не все были столь последовательны в поисках нового облика, как К.С.Аксаков. Достоевский так характеризовал приобщившихся к народной жизни лишь внешне: «...иные господа, чтобы быть русскими и слиться с народом, не надели-таки зипуна, а изобрели 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»).

Левин в «Анне Карениной» искренне старается уйти в деревенскую жизнь, приобщиться к крестьянскому труду. Описание его костюма подчеркивает такое стремление.

Вплоть до начала XX века поддевка в городской среде вызывала к себе вполне определенное отношение. В.М.Дорошевич в небольшом рассказе 1903 года «Татьянин день» так вышутил псевдокрестьян: «Позвольте, почему вы в поддевке, ежели вы не писатель? Ах, вы швейцар!»

По мере того как традиционные формы костюма исчезали из купеческой среды, они находили применение в среде художественной интеллигенции. Но купечество долгое время сохраняло пристрастие к монументальным формам, а литераторы и художники старались взять за основу крестьянский костюм.

Островский отмечал еще один купеческий тип, о котором сказал: «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 — от Европы относительно прически, костюма, экипажа и т.п.»[[350]](#footnote-351).

Сугубо внешняя причастность к другой культуре выражалась в чрезмерности, в слишком буквальном следовании «журнальной картинке». Показать это на современной сцене довольно сложно — покрой ничего не скажет современному зрителю. При оформлении спектакля могли бы помочь наблюдения Островского, высказанные им еще в одной из первых его публикаций — «Записки замоскворецкого жителя»: «А понаряднее значит у нас поразноцветнее».

Там же драматург пишет: «Вы увидите часто купца в костюме времен Грозного и рядом с ним супругу его, одетую по последней парижской картинке».

«Записки» появились в конце 40-х годов прошлого века, и зарисовка писателя верно отражает особенности тогдашнего быта. Купеческие жены и дочери служили «витриной», демонстрирующей богатство семьи. Самые модные и поэтому дорогие ткани, украшения, фасоны появлялись в купеческих семьях того времени одновременно с публикациями о новинках моды в печати, хотя уклад жизни менялся гораздо медленнее. В современном театре можно заострить передачу характера, показав несоответствие пластики и жеста, сложившихся под воздействием традиционной просторной одежды, и затянутого платья середины века.

Купцы же долгое время стремились сохранить традиционный костюм, тем самым демонстрируя сословное самосознание и достоинство. Уже на исходе XIX века, когда, казалось бы, особый купеческий костюм первой половины столетия ушел в прошлое, некоторые представители купеческого сословия, о европейской образованности и огромных состояниях которых было известно всем, вдруг вновь обратились к длиннополым сюртукам и кафтанам, сапогам «бутылками», сочетая их с блестящим цилиндром (таким предстает по мемуарной литературе купец Заборов, обувщик).

Купеческие и промышленные капиталы составляли основу процветания России перед Первой мировой войной. Неудивительно, что сословная гордость нашла такую форму выражения, которая могла быть оценена только в России, — в других странах это уже не имело значения.

Курсистка

Первые высшие женские учебные заведения в России появились в конце 60-х годов прошлого века. В 1869 году начались занятия на Аларчинских курсах в Петербурге и на Лубянских в Москве. Позднее открылись высшие медицинские курсы и, наконец, в 1878 году — первый женский университет — Бестужевские курсы. Слушательницами этих учебных заведений были девушки и молодые женщины особого склада. Бороться за право на высшее образование решались лишь те, кто категорически отвергал установленные границы, место и роль женщины в обществе.

Конечно же, это не могло не отразиться на внешнем облике смелых и решительных женщин. Вот как описывает современник новый женский тип, появившийся на московских улицах: «...рядом с косматыми студентами появились — это было уже совершенною новостью — стриженые девицы в синих очках и коротких платьях темного цвета. Внешняя перемена зависела, в сущности, от внутренней, более значительной и радикальной, наложившей свою печать на Москву. Дух „николаевской эпохи" отжил»[[351]](#footnote-352).

Выражение «синий чулок», которое часто относили к женщинам, восходит к английскому blue stocks. Появление такого определения связано с личностью английского философа Бенджамена Стеллингфлита (1702 — 1771), известного своей рассеянностью. Однажды он явился на званый вечер к леди Монтегю не в белых, а в синих чулках в нарушение всяческого этикета. С тех пор это выражение получило хождение в разных странах, со временем его относили только к женщинам. Известно, что П.А.Вяземский, анализируя женские характеры, употреблял выражение «наши сине- и красночулочницы»[[352]](#footnote-353).

Борьба за женское равноправие и высшее образование для женщин происходила во многих странах. Нельзя не отметить, что внешний облик демократически настроенных женщин в России никогда не принимал таких форм, которые можно встретить во Франции, США или Англии. Вероятнее всего, русская национальная традиция в одежде препятствовала распространению платья блумер, которое в Европу пришло из Америки. Речь идет о женском костюме, предполагавшем шальвары наподобие турецких и слегка приталенное платье до колен. Создательницей этого костюма была американка Амелия Блуммер[[353]](#footnote-354). В России всякое подобие шальвар у женщин воспринималось как одежда иноверцев.

Гораздо большее хождение в России получила гарибальдийка — рубашка красного цвета с маленьким отложным воротничком и длинными рукавами на манжете. Симпатии значительной части русского общества к освободительному движению в Италии, которое возглавил Джузеппе Гарибальди (1807 — 1882), способствовали необычайно широкому распространению camisia rosa, известной по портретам Гарибальди. Причем мода на гарибальдийку была усвоена многими слоями русского общества. Первые упоминания о ней относятся к 50-м годам минувшего века, а в 1863 году появилось такое сообщение: «К юбке надевают канзу в роде гарибальди со складочками»[[354]](#footnote-355).

Рубашку-гарибальдийку носили главным образом женщины. Студенты предпочитали одеваться в красную косоворотку, такую, которую можно видеть на картине И.Е.Репина «Арест пропагандиста».

Курсистки же большей частью одевались так, как описывается в повести «Нигилист»: «Все три девушки были одеты в черные юбки и цветные гарибальдийки, подпоясанные у пояса кожаными кушаками». Автор повести «Нигилист» — знаменитый ученый, математик Софья Васильевна Ковалевская, которая вопреки предубеждениям общества осуществила свою мечту — получила высшее образование. Однако она не сумела найти работу в России и обречена была жить за границей. Так как Ковалевская сама прошла тяжелый путь борьбы за свои права, ее литературные свидетельства о жизни интеллигентных девушек и женщин особенно важны для понимания внешнего облика учащейся девушки прошлого века.

Конечно, типы женщин из этой среды были довольно разнообразны. Среди них встречались дворянки с прекрасным домашним или гимназическим образованием (в 60-х годах появились женские гимназии), выходцы из других сословий, преодолевшие не только общественные предрассудки, но и откровенную нищету. Интересен тип курсистки, описанный актером Юрьевым:

«Особенно хорошо мне запомнилась курсистка такого типа — гладко причесанная на прямой пробор, в простеньком темном платьице, всегда носившая на шее черный шнурок от часов с перемычкой. Она так и ждала момента, как бы зацепиться за какой-нибудь умный разговор, а поймав подходящую тему, чувствовала себя в своей сфере. Выражение лица в это время было у нее напряженно-серьезное, с задумчивой складкой меж бровями. Спорила она мягким тихим голосом, слегка покачиваясь в такт своей речи, с интонациями весьма характерными для ее существа, имевшего пристрастие ко всему отвлеченному, взятому не из жизни, а из книжек»[[355]](#footnote-356). Курсистки реализовали в своем внешнем облике представление о женском достоинстве, эстетизировали облик скромного человека, живущего собственным трудом. Так же как и студенты, вместо зимнего пальто они носили пледы; их шляпки были скромны, без перьев и цветов; они предпочитали практичные темные цвета и ткани.

Не были чужды увлечению демократической модой некоторые аристократические дамы, активно занимавшиеся общественной жизнью в сферах, доступных женщинам: благотворительная деятельность, меценатство, организация общественных комитетов помощи голодающим, сиротам, инвалидам и т.д.

Одной из самых элегантных женщин Петербурга последних десятилетий ХIX века и начала нынешнего столетия считалась баронесса В.И.Икскуль. На портрете 1889 года, выполненном И.Е.Репиным, она изображена одетой как курсистка, с той только разницей, что ее малиновая блузка сшита у хорошего портного, а вместо гладкой суконной юбки — сооружение из дорогих черных кружев. Баронесса создала собственный стиль, демонстрируя свои часто меняющиеся политические симпатии не только во внешнем облике, но и убранстве гостиной. Художник М.В.Нестеров, хорошо знакомый с ней, писал: «Бывая на Кирочной, я заметил, что портреты в резной черной раме на круглом столе у окна менялись сообразно с тем, кто в те дни был „героем сезона", о ком говорил Петербург... в черной раме продолжали меняться „герои сезона", пока однажды на смену Максиму Горькому не появился новый герой... Григорий Распутин»[[356]](#footnote-357).

Облик баронессы Икскуль — благодатный материал для сценического воплощения. Эта женщина, безусловно одаренная чувством эпохи и целостности стиля, умела эстетизировать даже свой возраст, не скрывая седины и других примет быстротекущего времени. Тонкий художник, Нестеров почувствовал как «сделанность» стиля, так и умение соблюсти его во всех деталях внешности и среды обитания светской дамы.

Гарибальдийка курсисток и манера одеваться, принятая у студенчества второй половины XIX века, символизируют целый период в истории русского демократического движения.

Лакей

Особая одежда для слуг в Европе появилась около 1530 года и отличалась от костюма других сословий однообразием покроя и цвета. Эта одежда получила название ливреи, и первыми ее обладателями стали охотники: егеря, доезжачие и т.д. Зеленый цвет их костюма сохранился до сих пор, и это естественно, так как цвет листвы и деревьев позволял охотнику быть незаметным в окружающем пространстве. Обычай выделять слуг особым костюмом, ставшим прообразом форменной одежды, широко распространился по разным странам.

Из словарных изданий известно, что в России слугу стали именовать лакеем с 1706 года, то есть с петровского времени. Уже в 1731 году это слово было включено в знаменитый Вейсманнов лексикон. Остается неясным только, из какого языка — немецкого или французского — пришло это заимствование.

Нас же прежде всего интересует, как полагалось одеваться лакею. Конечно, речь идет об одежде европейского образца, ведь кравчие и чашники допетровского времени носили национальную одежду в соответствии со своим положением и богатством того боярина или князя, которому они служили.

В первой половине XVIII века твердых установлений относительно форменного платья прислуги в России не было. Каждый вельможа действовал сообразно своим представлениям о том, что приличествует его богатству. Но во времена правления Екатерины II в связи с многочисленными указами против роскоши появились и строгие распоряжения, касающиеся ливреи для лакеев; их нарушение каралось штрафами.

Лакейская ливрея обшивалась галуном согласно положению хозяина в Табели о рангах, принятой еще при Петре I и включавшей четырнадцать классов. Первый, самый высший, соответствовал канцлеру, второй — действительному тайному советнику, третий — тайному советнику, четвертый — действительному статскому советнику, пятый — статскому советнику, шестой — коллежскому советнику, седьмой — надворному советнику, восьмой — коллежскому асессору, девятый — титулярному советнику, десятый — коллежскому секретарю, одиннадцатый — корабельному секретарю, двенадцатый — губернскому секретарю, тринадцатый — провинциальному секретарю и, наконец, последний, четырнадцатый, самый низший чин, — коллежский регистратор.

В зависимости от этого и лакейские ливреи отличались характером отделки, ее качеством и местом расположения на костюме: «...лакеи первых двух классов имели басоны по швам; 3, 4, 5 классов — по борту; 6 — на воротниках, обшлагах и по камзолам; 7 и 8 классов — только на воротниках и обшлагах»[[357]](#footnote-358).

Лакеям в домах чиновников других классов не полагалось обкладывать, как говорили в старину, или обшивать ливреи узорчатой тесьмой, тем более с добавлением золотой или серебряной нити.

Мужской костюм XVIII века включал в себя камзол, кафтан и штаны до колен. После того как камзол был вытеснен жилетом, а кафтан фраком или сюртуком, лакейская ливрея в домах знати сохраняла основные черты костюма XVIII столетия вплоть до конца XIX века. Модернизация такой одежды заключалась в изменении формы карманного клапана, отказа от широких обшлагов на рукавах, в новой форме воротника. Узорчатая разноцветная парча не применялась для шитья форменной одежды и в XVIII веке, поэтому в следующем столетии некоторая старомодность ткани для ливрей выразилась в том, что в пору увлечения яркими красными, синими, вишневыми, оливковыми и т.д. сукнами для фраков и сюртуков лакеи носили ливреи блеклых тонов. Во второй половине XIX века ливрейные лакеи сохранялись лишь в дворцовом быту. Балы и приемы с присутствием членов царской фамилии обслуживались слугами в ливреях, белых нитяных чулках и перчатках. В частной жизни дворян камердинеры, официанты, дворецкие, швейцары одевались в более современный костюм, например фрак или сюртук. Со временем только форменная одежда швейцаров и обслуживающих ритуальные процессии сохраняла отделку позументом.

Известно, что до 1861 года бóльшая часть слуг в домах была не наемными служащими, а крепостными, не обладавшими никакой собственностью, даже одежда их часто была с барского плеча. Так как некоторые бытовые ритуалы (например, похороны) требовали ношения специальных отделок — белых траурных нашивок,— на одежду слуг нашивали плерезы в соответствии с правилами, введенными еще Екатериной II, то есть согласно Табели о рангах.

Со временем ливреей стали называть любую форменную одежду обслуживающего персонала в ресторанах, гостиницах и т.д. Форма костюма наемных служащих зависела от того, какого типа заведение содержал хозяин. В так называемых французских ресторанах служащие носили фраки и нитяные перчатки. В трактирах официантов именовали половыми, и они носили одежду, скроенную по образцу традиционной русской рубахи и портов, чаще всего белую.

Сваха

Внешний облик свахи связан с ее социальным происхождением и требованиями той среды, в которой она занималась своим ремеслом. Среди свах встречались мещанки и купчихи, вдовы и матери семейств. Их характер приобретал особые, можно даже сказать профессиональные черты. Ведь свахе приходилось не только подыскивать заказчикам подходящую брачную пару, но и выполнять самые разнообразные поручения. Свахи служили своего рода рекламой товаров и новинок моды, гадали на картах, способствовали распространению разных новостей и слухов. По мере того как менялось купечество, менялись и свахи — их одежда, манеры, язык.

Ф.И.Шаляпин рассказывает о своих впечатлениях об игре О.О.Садовской, которую ему часто приходилось видеть в пьесах Островского:

«— И как это вы, Ольга Осиповна, — робко спросил я ее раз, — можете так играть?

— А я не играю, милый мой Федор.

— Да как же не играете?

— Да так. Вот я выхожу да и говорю. Так же я и дома разговариваю. Какая я там, батюшка, актриса! Я со всеми так разговариваю.

— Да, но ведь, Ольга Осиповна, все же это сваха.

— Да, батюшка, сваха!

— Да теперь и свах-то таких нет. Вы играете старое время. Как это вы можете?

— Да ведь, батюшка мой, жизнь-то наша, она завсегда одинаковая. Ну, нет теперь таких свах, так другие есть. Так и другая будет разговаривать. Ведь язык-то наш русский — богатый. Ведь на нем всякая сваха хорошо умеет говорить. А какая сваха — это уж, батюшка, как захочет автор. Автора надо уважать и изображать того уж, кого он захочет»[[358]](#footnote-359).

Чаще всего при упоминании о свахе возникает облик замоскворецкой свахи, неоднократно описанный в мемуарах того времени: «Особенно славились свахи замоскворецкие; это был очень интересный тип, они и одевались по-особенному, платья носили самых ярких цветов, сверх которых накидывали на плечи большие пестрые турецкие шали, голову повязывали шелковыми цветными косынками, от последних кончики торчали у них на лбу в виде маленьких рогов»[[359]](#footnote-360).

Упомянутый платок с «рогами» восходит к старинному русскому повойнику, который носили в городах пожилые купчихи. У свах платок-повойник был поярче и кончики его торчали покруче.

Элементы традиционного костюма преобладали в одежде тех свах, которые находили источники дохода среди людей с небольшим достатком; в манере одеваться они подражали своим заказчицам. Богатое купечество стремилось породниться с отпрысками обедневших дворян, во всем еще с XVIII века ориентировавшихся в одежде на европейские образцы. Свахи, желавшие найти заработок в этой среде, должны были показать себя знатоками модных новинок, и их костюм тяготел к таким формам, которые были популярны в среде мещан.

В середине прошлого века широкое распространение получила баска, или баскина: «Баскины в большом употреблении. Их делают из бархата и обшивают широкой бахромой и кружевами, если хотят придать нарядный и элегантный вид. Для домашнего туалета их делают из драдедама, а иногда атласа»[[360]](#footnote-361).

Из выкройки, помещенной в первом номере журнала «Мода» за 1856 год, ясно, что под баской, или баскиной, имели в виду довольно просторный жакет, нашедший своих поклонниц в среде купчих и мещанок, потому что он мог заменить собой кацавейку — утепленную просторную кофту, элемент традиционного костюма замужней женщины.

На русской сцене внешний облик мещанки, по мнению Ю.М.Юрьева, прекрасно воплотила уже упоминавшаяся О.О.Садовская. Свидетельство Юрьева особенно интересно потому, что найденный актрисой образ — результат ее собственных наблюдений над жизнью, умения типизировать различные детали в манере поведения, стиль в одежде.

Вот что он вспоминает об исполнении Садовской роли Домны Пантелевны в «Талантах и поклонниках» Островского: «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 мещанка. И если бы художнику вздумалось изобразить на полотне типичную мещанку, то лучшей натуры ему не найти. Тут все есть: и внешний облик, и все, что он несет в себе!»[[361]](#footnote-362)

Способность уловить, как трансформируется мода в разных социальных группах, была свойственна многим русским актрисам. Вот что в этой связи писали о М.Г.Савиной: «Первый же смех раздавался еще до того, как Савина успевала раскрыть рот, и относился к внешнему виду „дамы из Змиева", к ее костюму. В то время художник спектакля не имел отношения к современным костюмам актеров. В современных пьесах актеры гримировались и одевались сами, как хотели, умели и могли. Савина была по этой части несравненная затейница, она именно хотела, умела и могла придумывать такие детали костюма, которые иногда экспонировали и характер изображаемого ею персонажа, и его социальную среду, и черты его биографии. Костюм Савиной в „Пациентке" обнаруживал стремление дамы из Змиева „подражать всякую моду", причем все ее модные претензии были безнадежно устаревшими»[[362]](#footnote-363).

Облик свахи можно восстановить только по мемуарной литературе, ведь это «сословие», игравшее столь важную роль в русском быту прошлого века, никогда не учитывалось журналами мод. Знакомясь с описаниями, оставленными современниками, приходишь к выводу, что свахи стремились соответствовать эстетическим представлениям своих заказчиков, сочетая в костюме элементы традиционной и модной одежды.

Студент

Облик студента второй половины ХIX века всегда связан в нашем представлении с особым стилем в одежде, абсолютно не подчиненным общепринятой моде в мельчайших деталях. Во многом это определялось некоторой демократизацией высшего образования в России.

«Тогдашнее молодое поколение любило вторить старшим, любило гримироваться под них, а те, в свою очередь, гримировались под передовую интеллигенцию, под интеллигентов-вольнодумцев. Это означало, что предпочтение отдавалось длинной бороде, длинным волосам, зачесанным назад, и неизменному пенсне на черном шнурке. Черный сюртук, такие же брюки, черный распущенный галстук, завязанный небрежно... Словом, кто под Чернышевского, кто под Белинского или под Герцена... Главное — походить на литератора, профессора либо доктора, а то и на народовольца...

Соответственно внешности и поведение. Всем хотелось казаться старше своих лет и непременно очень серьезным. Веселиться, танцевать считалось предосудительным. Кто не придерживался этого, того считали пустым малым»[[363]](#footnote-364).

Студенческая форма впервые была введена для студентов Московского университета в 1800 году. По мере учреждения новых университетов — Казанского, Дерптского (Тарту), Виленского (Вильнюс) и т.д. вводились особые формы для студентов этих учебных заведений и подведомственных им училищ. Подробное описание форм учащихся в России по годам и учебным заведениям, составленное на основе «Законов и постановлений Министерства Народного Просвещения», можно найти в специальных изданиях[[364]](#footnote-365).

Для нас же важно обратить внимание на то, что с 1855 года мундирный фрак или сюртук студентов заменили полукафтаном, а с 1861 по 1885 год студенческая форма вообще была отменена. Именно в этот период и появился живописный облик молодого человека, знакомый нам по русской живописи 70 — 80-х годов.

Академик М.М.Богословский вспоминает о том времени: «Масса студенчества, в особенности приезжего в столицу из провинции, ютилась по комнатам, нанимаемым у промышлявших сдачею таких комнат квартирных хозяек в местности Патриаршего пруда, Большой и Малой Бронной, Большого и Малого Козихинских переулков между Спиридоновской и Тверской. Местность эта носила тогда название Латинского квартала в подражание парижскому кварталу, где сосредоточены высшие учебные заведения. Здесь можно было часто 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 толстенною дубиною в руках, с половины 80-х и в 90-х годах — в форменных сюртуках или тужурках, в фуражках с синими околышками. Фуражки эти до такой степени пришлись, по-видимому, по вкусу студенческой молодежи, что почему-то продолжают носиться и теперь еще, когда давно сброшена студенческая форма. По вечерам и до поздней ночи эти улицы оглашались веселыми студенческими песнями загулявшего юношества, возвращавшегося из пивных и приспособленных к студенческим потребностям небольших ресторанчиков по Тверскому бульвару»[[365]](#footnote-366).

Ю.М.Юрьев, считавший Михаила Провыча Садовского идеальным исполнителем роли Мелузова в «Талантах и поклонниках», рассказывал: «Шатен с небольшой редкой бородой, он носил, как тогда было принято среди интеллигентной молодежи, длинные волосы („длинноволосый студент", так тогда их называли). Носил традиционный короткий черный сюртук, мягкую темную фетровую шляпу — „пушкинскую", — а на плечах непременный традиционный клетчатый плед, принадлежность бедного студента». Юрьев советовал молодым исполнителям: «Облик Мелузова — Садовского, когда-то являвшийся верным отражением действительности, для нас теперь — облик исторический, характерный для своей эпохи, связанный с ее общественными течениями, взглядами, стремлениями и укладом обыденной жизни. Вот почему, когда все это стало областью предания, современному артисту трудно воплотить подлинного Мелузова со всеми его типичными повадками, так тесно связанными с его бытовым обиходом. Тут может прийти на помощь литературный материал и кое-что из области изобразительного искусства — главным образом живопись передвижников, в частности, картина Ярошенко, находящаяся в Третьяковской галерее, где художник так же удачно на полотне, как Садовский на сцене, изобразил молодого интеллигента своего поколения. К слову сказать, они очень схожи между собой по внешнему облику»[[366]](#footnote-367).

Народнический тип интеллигента, по мнению Юрьева, олицетворял Евтихий Павлович Карпов, руководивший в сезоне 1896/97 года Александрийским театром: «Печать народничества лежала и на его внешности: он носил тогда красную косоворотку, высокие сапоги и черный широкий сюртук»[[367]](#footnote-368).

Сценический костюм

и театральная публика

в России XIX века

###### **Формы**

*«Мущина. Суконный фрак с бархатным воротником, подбитый*

*шелковой материею; башмаки кожаные, покрытые лаком;*

*шляпа-клак. Другой мущина: сюртук — дуальет, подбитый*

*шелковою материею; шелковый галстух; суконные панталоны».*

«Московский телеграф», 1829, № 4

*В 1806 году увидела свет комедия И.А.Крылова «Модная лавка», в первом действии которой есть такой текст: «Сумбурова. Не можешь ли ты меня к отъезду ссудить выкроечками? У меня бы все дома свои девки перешили, и я бы в уезде-то всегда одевалась по последней моде».*

*Выкройки того времени не были похожи на современные, воспроизводящие все детали кроя в натуральную величину, хотя шаблоны для раскроя тканей появились еще в X веке.*

*В XIX столетии новая выкройка так же тщательно оберегалась от тиражирования, как некогда секреты средневековых портновских цехов. Лишь в 20-х годах прошлого века лондонская фирма Mrs. Smith и парижская М-те La Poulli стали поставлять бумажные выкройки богатым заказчикам и некоторым торговым домам. Достать такую выкройку было трудно, и конфликт, назревший между двумя дамами в «Мертвых душах» из-за нового фасона платья, был вполне в духе времени: «„Так у вас разве есть выкройка?" — вскрикнула во всех отношениях приятная дама не без заметного сердечного движенья. „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? Это уж слишком странно будет с вашей стороны, если вы чужих предпочтете своим"». Универсальные выкройки, которые легко можно было подогнать по любому размеру, понадобились при массовом производстве готовой одежды.*

*Такое производство впервые было налажено в Германии Валентином Манхаймером около 1838 года. Предприятия подобного рода появились и в России, Самые знаменитые фабрики готового платья принадлежали Манделю, Петухову, Розенцвейгу, Конкину, Гляссену и др.*

*В 1850 году бумажные выкройки стали публиковаться в качестве приложения к журналу «World Fashion». С 1860 года производство выкроек было поставлено на индустриальную основу, и основателем фирмы, начавшей выпуск бумажных выкроек, считают Е.Баттерика (1826 — 1903), которому некоторые исследователи приписывают разработку кроя знаменитой гарибальдийки[[368]](#footnote-369).*

*В России первым журналом, поместившим бумажные выкройки в натуральную величину, была «Нива», имевшая специальное приложение. Это произошло в 1870 году. Но много раньше, с конца 40-х годов, в русских журналах публиковали подробные схемы с описанием покроя. Правда, эти схемы были уменьшены во много раз, хотя и давали точное представление о новой модели платья или различных модных деталях. К сожалению, приложения к журналам 40 — 50-х годов почти не сохранились, но изображение схем в текстах «Гирлянды», «Моды» или «Модного магазина» позволяют воспроизвести самый замысловатый покрой прошлого века в современных театральных мастерских. В последние десятилетия XIX столетия выходило очень много пособий для самообучения и самостоятельной кройки одежды. Например: «Курс кройки, примерки и шитья белья» (СПб., 1889) или «Школа кройки мужского платья. Руководство для самообучения и самостоятельной кройки» (Сост. К.И.Беррис. Митава, б.г.).*

*Для того чтобы верно передать пластику, манеру двигаться людей прошлого века, нужно ощутить на себе их одежду со всеми приспособлениями и маленькими хитростями — тесемками, удерживающими галстук, корсетами, которые долгое время носили и мужчины, толщинками, многочисленными нижними юбками и каркасами.*

*К.С.Станиславский придавал умению носить костюм большое значение. Однажды в Париже он «увидел красавца араба в национальном костюме и познакомился с ним. Через полчаса я уже угощал обедом своего нового друга в отдельном кабинете. Узнав, что я интересуюсь его костюмом, араб снял свою верхнюю одежду, чтобы я мог сделать с нее выкройку». Затем режиссер рассказывает о том, как актеры его труппы учились носить костюм: «Мы изучили костюмы, их выкройку, приемы обращения с ними и с оружием, античную пластику. Приходилось знакомиться с этим не только теоретически, но и практически. Для этого были сшиты пробные репетиционные костюмы, в которых мы ходили целый день в театре ради того, чтоб научиться их носить. Такой же прием был применен нами и раньше, при постановке «Трех сестер» Чехова. Надо было научиться носить военный костюм, требующий привычки; и тогда, как и при постановке «Юлия Цезаря», мы по целым дням ходили в военной форме и даже дерзали в таком виде выходить на улицу, получали честь от городовых и рисковали попасть под суд. Приобретаемый этим способом опыт дал нам то, чего не узнаешь ни из книг, ни из теорий, ни из рисунков. Мы научились владеть плащом и располагать его в складки, собирая их в кулаке, закидывать его через плечо и на голову, на руку, жестикулировать, держа конец плаща с распущенными складками. Таким образом создалась у нас схема движений и жестов, взятых с античных статуй»[[369]](#footnote-370).*

*Потребность обжить военный костюм для чеховской пьесы, о которой упоминает Станиславский, была вызвана тем, что отсутствие должной выправки у актера, играющего военного, воспринималось зрителями и властями как оскорбление мундира.*

*Точное соблюдение старинного кроя помогает обрести пластику и оправданность поз и жестов, необходимых для передачи внутреннего мира сценического персонажа, даже в тех случаях, когда костюм стилизован.*

Альмавива

Мужская верхняя одежда до появления пальто была весьма разнообразна. Вот несколько фасонов, которые предлагались модникам в 1828 году: «Английские плащи делаются из голубой материи, с длинным висячим воротником, подбитым красной материей; у них вместо рукавов прорехи, закрытые большими лапами, которые называются слоновыми ушами»; «Плащи, получившие название от оперы „Граф Ори", делаются из темноватого сукна и с рукавами. Они стягиваются на талии вздержкою и застегиваются спереди пуговицами; висячий воротник у них так длинен, что если опустить руки, то он закроет их. Весь такой плащ или шинель подбивается шелковой материей»[[370]](#footnote-371).

Мы видим, что уже в первой трети ХIХ века носили одежду с рукавами и накидки без рукавов, с декоративными воротниками и разного типа застежками. Нельзя не заметить, что шинелью называлась не только форменная одежда, но и вполне щегольская накидка. На сцене или в кино чаще всего можно увидеть плащ-шинель с меховым воротником. Однако гораздо чаще в первой половине XIX века мужчины носили «холодные» плащи. На языке портных это означало, что плащ сшит без ватной или меховой подкладки. Одежду на меху обычно называли шубой.

Мех снаружи стали носить довольно поздно, пожалуй в начале XX века. Покрой мужской одежды второй половины XIX века был однообразнее, чем первой, поэтому утепленное пальто и даже шуба, крытая сукном, свидетельствовали о достатке — бедные студенты принуждены были укрываться пледом поверх демисезонного пальто.

В первой же половине столетия мужчины надевали два-три жилета, затем фрак, был период, когда поверх фрака носили сюртук (в качестве уличной одежды), а уж затем какую-либо накидку.

Наибольшей популярностью пользовалась альмавива — мужской широкий плащ-накидка без рукавов. Название связано с именем одного из персонажей комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784). Названия одежды по имени драматического или литературного героя, а также знаменитого актера были очень распространены в ХIX веке. Так получили известность тальма — по имени Ф.-Ж.Тальма, тальони — по имени М.Тальони.

Выше всего ценились плащи, сделанные из одного куска сукна без швов. Ширина ткани зависела от рабочей поверхности ткацкого станка. Долгое время только Англия обладала необходимым оборудованием, и английское сукно пользовалось особым спросом.

Альмавиву носили особым образом — запахнувшись и закинув одну полу на плечо.

О популярности альмавивы вплоть до конца 50-х годов ХIХ века можно судить по частым упоминаниям такого плаща в литературе. «Альберт простился с хозяйкой и, надев истертую шляпу с большими полями и летнюю старую альмавиву, составлявшую всю его зимнюю одежду, вместе с Делесовым вышел на крыльцо» (Л.Н.Толстой. «Альберт»).

«На это одеяние, в непогоду, надевается с большим воротником синяя шинель, иногда маленькая альмавива или самый коротенький плащ» (П.Ф.Вистенгоф. «Купцы»).

Изобразить себя на портрете в альмавиве приказал Козьма Прутков: «Дорожа памятью о Козьме Пруткове, нельзя не указать и тех подробностей его наружности и одежды, коих передачу в портрете он вменял художникам в особую заслугу... плащ-альмавива, с черным бархатным воротником, живописно закинутый одним концом за плечо; кисть левой руки, плотно обтянутая белою замшевого перчаткой особого покроя, выставленная из-под альмавивы, с дорогими перстнями поверх перчатки»[[371]](#footnote-372).

Сохранилось несколько свидетельств, что альмавиву носил Пушкин. В.А.Соллогуб вспоминает: «Пушкина я видел в мундире только однажды. Он ехал в придворной линейке, в придворной свите. Известная его несколько потертая альмавива драпировалась по камер-юнкерскому мундиру с галунами»[[372]](#footnote-373).

Альмавиву называли еще и испанским плащом. А.Я.Панаева писала о событиях 1827 — 1830 года: «Тогда была мода носить испанские плащи, и Пушкин ходил в таком плаще, закинув одну полу на плечо»[[373]](#footnote-374).

Альмавива не была единственным типом мужского плаща-накидки. Известно, что в начале ХIХ века в моду вошли «cool», которые носили наглухо застегнутыми. Введение их в моду связывали с именем герцога Веллингтона[[374]](#footnote-375).

Армяк

В столичных и провинциальных городах России в любое время года можно было встретить крестьян, одетых в традиционный армяк.

Когда-то слово «армяк» означало грубую шерстяную ткань домашней выделки, а позднее так стали называть одежду из этой ткани. Армяк представлял собой просторный верхний распашной кафтан без застежек. Обычно его носили подпоясанным цветным кушаком. Армячину, или сермягу, из которой шили армяки, ткали из неокрашенной шерсти естественных оттенков — сероватых, коричневатых, серо-черных и т.д. Настоящий крестьянский армяк был очень просторной одеждой, ведь его носили поверх всякой другой одежды. Вот что вспоминает князь Кропоткин: «Когда сани бывали разгружены, передняя наполнялась крестьянами. Они стояли в армяках поверх полушубков и дожидались, покуда отец позовет их в кабинет, чтобы расспросить о том, каков снег выпал и каковы виды на урожай»[[375]](#footnote-376).

С армяком было принято носить гречневик — довольно высокую шапку без полей. Название этой шапки, несомненно, связано с постными пирогами — гречневиками, или, как произносили в Москве, грешниками. Обычно их продавали постом и выпекали из гречневой муки в особых глиняных формочках. Поэт И.А.Белоусов описывает их так: «Гречневик представлял собой обжаренный со всех сторон столбик высотой вершка в два; к одному концу он был уже, к другому — шире. На копейку торговец отпускал пару гречневиков, при этом он разрезал их вдоль, и из бутылки с постным маслом, заткнутой пробкой, сквозь которую было пропущено гусиное перо, поливал внутренность гречневика маслом и посыпал солью»[[376]](#footnote-377).

Армяк был только мужской крестьянской одеждой, но в быту, как явствует из литературы, его зачастую носили и пожилые крестьянки, принужденные выполнять мужскую работу — возить дрова и т.д. Бедность же заставляла подпоясываться не яркими поясами, а веревкой, старыми вожжами и т.д.

Для сценических и экранных интерпретаций русской классики может представлять интерес то обстоятельство, что начиная с 30-х годов прошлого века армяк носили в литературной среде. Перу известного цензора А.В.Никитенко принадлежит описание костюма писателя А.С.Хомякова на балу: «В армяке, без галстука, в красной рубашке с косым воротником и с шапкой мурмолкой под мышкой. Говорил неумолкно и большей частью по-французски — как и следует представителю русской народности»[[377]](#footnote-378).

Ирония Никитенко вполне объяснима — ведь костюм писателей-славянофилов являлся стилизацией на темы русской традиционной одежды. В городском быту собственно крестьянский костюм вряд ли оказывался уместен — он был приспособлен и предназначен для иных условий жизни.

Из горожан только бродячие артисты, рожечники, скоморохи и дешевые извозчики — «ваньки» — носили настоящие армяки и гречневики. Описание костюма «ваньки» сохранил для нас Н.В.Давыдов: «Извозчики делились на две категории, из которых наиболее интересной была „ваньки". Они одевались в простые армяки и летом носили высокие поярковые шляпы „гречником", но без павлиньих перьев и других украшений»[[378]](#footnote-379).

Об искренности намерений писателей славянофильского направления (имеется в виду только изменение внешнего облика, а не их литературная, философская или общественная деятельность) свидетельствует не столько одежда, сколько манера отпускать бороду.

«Переодевание» литераторов пришлось на время правления Николая I, и ношение бороды и усов было связано с некоторыми проблемами. Вот что находим об этом в воспоминаниях купца, владельца золотопрядильной фабрики Вишнякова: «Для читателей, не знакомых 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 уже успел несколько повыситься на иерархической лестнице, могли позволить себе ношение коротких бакенбард около ушей (favoris) и то лишь при благосклонной снисходительности начальства»[[379]](#footnote-380).

Таким образом, для того чтобы следовать своим принципам и внешним обликом декларировать идеи самобытного пути развития России, требовалось по тем временам известное мужество, готовность встретить неприятие и насмешки общества. Поразительно, что, насаждая «народный» костюм в качестве женского придворного платья (см. «Сарафан»), монархия рассматривала интерес к мужскому традиционному костюму как признак неблагонадежности.

У Гоголя встречаем необычное описание армяка на одном из персонажей «Мертвых душ»: «К крыльцу подходил лет сорока человек, живой, смуглой наружности, в сертюке верблюжьего сукна. О наряде своем он не думал. На нем был триповый картуз».

Костанжогло одет действительно необычно: сюртук верблюжьего сукна — не что иное, как армяк. Когда-то армяк был тканью из верблюжьей шерсти и ввозился в Россию. Но необычность одеяния Костанжогло состоит в том, что на нем триповый картуз — головной убор из фабричной ткани — в сочетании с домотканым армяком. Головной убор, пояс принадлежали к таким деталям традиционного костюма, которые наделялись особым смыслом. Если крестьянин выбивался из своего сословия и начинал перенимать обычаи иной социальной группы, то легче представить себе его в сюртуке из английского сукна и гречнике, нежели в армяке и городском картузе.

Брюки

Панталоны вошли в моду вскоре после Великой французской революции, в последние годы XVIII века. Эти длинные штаны, которые до того носили только простолюдины, ввели в моду так называемые инкруайабли (les Incroyables) — «невероятные». Молодые аристократы, отказавшиеся от привилегии дворянина носить кюлоты (короткие, до колен, штаны), заимствовали некоторые элементы костюма французского простонародья, продемонстрировав тем самым, что умение носить костюм отличает истинного аристократа во всех ситуациях. Их наряды были вызовом обществу, и полученное прозвище не кажется случайным (дамв экстравагантных нарядах называли мервеёз (merveilleuse) — «удивительные»). Мода нашла своих подражателей далеко за пределами Франции, в том числе и в России.

Но уже в 1803 году в одном из московских журналов появилось следующее сообщение: «Из молодых людей только те, которые не умеют одеваться, употребляют еще панталоны»[[380]](#footnote-381). Причины внезапного исчезновения панталон из гардероба щеголей начала ХIX века следует искать в изменившейся политической ситуации во Франции. В издававшемся Н.М.Карамзиным журнале «Вестник Европы» можно найти зарисовку из парижской жизни того времени: «Имя *гражданин* почти уже не употребляется; даже и *ремесленники,* даже и *рыбные торговки* говорят всякому хорошо одетому человеку Monsieur! Только в Судах и на письмах остаются еще республиканские названия»[[381]](#footnote-382).

Лишь к концу 10-х годов XIX века вновь входят в моду панталоны поверх сапог — до этого, памятуя о насмешках обозревателя «Московского Меркурия», длинные штаны носили заправленными в сапоги. Ко времени выхода в свет первой главы «Евгения Онегина» название «панталоны» (заимствованное из французского языка, но восходящее к имени персонажа итальянской народной комедии Панталоне) было еще новым, непривычным.

Комментируя это произведение, Ю.М.Лотман подробно останавливается на некоторых элементах костюма пушкинской поры, давая пояснения к строкам:

«Но *панталоны, фрак, жилет,*

Всех этих *слов* на русском нет».

Исследователь справедливо замечает, что в России значительная часть дворянства принадлежала к воинскому сословию, поэтому длина мужских штанов не являлась здесь социальным знаком, как во Франци[[382]](#footnote-383). В России того времени военные появлялись на балах и ко двору в форменной одежде, включавшей длинные штаны, заправленные в сапоги.

В европейскую моду панталоны, заправленные в сапоги, вошли в 1800 году. Уже в 1803 году модные журналы предлагали щеголям белые панталоны, но с высокими сапогами — штаны навыпуск осуждались. Панталоны навыпуск помещались в иллюстрациях к модным обзорам начиная с 1819 года. Причем самым модным цветом считался белый.

В России такое новшество не могло прижиться сразу, так как напоминало крестьянскую одежду. Одна из сестер Вильмот, побывавшая в России по приглашению княгини Е.Р.Дашковой, писала в июле 1805 года своей матери и сестре: «На небольшом лугу против моего окна около 150 мужчин и женщин косит траву. Все мужчины в белых льняных рубахах и штанах (это не выдумка, штаны действительно белые), а рубахи подпоясаны цветным поясом и вышиты по подолу ярко-красной нитью»[[383]](#footnote-384).

Существует несколько версий относительно того, кем были введены в обиход длинные штаны поверх сапог.

«В 21-м и 22-м годах начали появляться изредка нынешние брюки сверх сапогов со штрипками и черные атласные галстуки с брильянтовыми булавками. Это называлось *американскою модою,* и П.П.Свиньин, вместе с мистером Бэготом младшим, был ее инициатором в Петербурге, точно так, как он ввел обыкновение не опрокидывать чайную чашку, а класть в нее ложечку. По крайней мере он уверял в этом всех и каждого не только словесно, но даже печатно»[[384]](#footnote-385).

В мемуарах же Д.Н.Свербеева упоминание о белых панталонах поверх сапог относится к 1819 году[[385]](#footnote-386).

Другие авторы связывали появление такой моды с именем герцога Веллингтона: «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"»[[386]](#footnote-387).

Последняя точка зрения представляется более убедительной, так как популярность Веллингтона в России была особенно велика после битвы при Ватерлоо (1815). Это совпадает со временем появления модных гравюр, изображавших новую манеру ношения панталон.

На протяжении всего XIX века ширина и длина панталон, а также модные цвета постоянно менялись. С момента своего появления панталоны были довольно узкие и короткие, а затем сильно удлинились и расширились (в 1819 году они не достигали щиколоток, а к концу 20-х годов закрывали башмаки). В 30-е годы ХIX века в моду входят клетчатые панталоны (мода на орнаменты в клетку была вызвана увлечением историческими романами В.Скотта). И.И.Панаев приписывает себе введение в моду штанов новой расцветки. Вот как об этом рассказано в его мемуарах: «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 свыше 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 передники»[[387]](#footnote-388).

Этот эпизод Панаев ввел в свою повесть «Дочь чиновного человека», опубликованную в «Отечественных записках» в 1839 году: «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 числа приехал в департамент позже одиннадцати часов и, с поз­воления сказать, в клетчатых брюках, в таких вот, что простые женщины на передниках носят, пресмешные-с!»

К середине XIX века мода на штаны в клетку распространилась очень широко, но в интеллигентной среде не только устарела, но и считалась крайне вульгарной. В «Моей жизни в искусстве» К.С.Станиславский вспоминает разговор с А.П.Чеховым о роли Тригорина, которую Станиславский обычно исполнял в элегантном костюме, самым тщательным образом одетый. Высказывание Чехова о том, что Тригорин должен быть одет в клетчатые штаны и дырявые башмаки, явилось для актера полной неожиданностью, осознать которую он смог не сразу. Предубеждение относительно клетчатых штанов как чужого, вульгарного, агрессивного долго сохранялось в русском обществе. В романе М.А.Булгакова «Белая гвардия» героя во сне преследует клетчатый кошмар. И все же в послереволюционное время штаны в клетку вновь появились в литературной среде. Вот что об этом пишет Ирина Одоевцева: «В те дни одевались самым невероятным образом. Поэт Пяст, например, всю зиму носил канотье и светлые клетчатые брюки, и все же гумилевский зимний наряд бил все рекорды оригинальности»[[388]](#footnote-389). Мемуаристка приводит шутливое название, которое получили клетчатые штаны Пяста, — «двухстопный Пяст».

К середине XIX столетия входят в моду панталоны в черную и серую полоску. По времени это совпадает с появлением нового типа сюртука, и мужской костюм становится прообразом современной пиджачной пары. До начала XX столетия мужские штаны не имели заглаженной складки. Манера двигаться в них — ходить и садиться — отличалась от той, что свойственна современному мужчине, пытающемуся сохранить складки на брюках.

Уже в 30-е годы прошлого века наряду с названием «панталоны» употреблялось и название «брюки», но речь всегда идет об одном и том же элементе мужского костюма. Интересно описание модного покроя штанов, помещенное в «Молве»: «Покрой брюк различный: они бывают или с разрезом набоку, простирающимся до сгиба ноги, или без разреза, совершенно круглые внизу; но всегда с подтяжками. Последний покрой преимущественно употребителен при башмаках»[[389]](#footnote-390).

«Сгиб ноги» — это уровень щиколотки, брюки такого покроя были очень длинными, и разрез в нижней части брючины был функционально необходим для того, чтобы штанина красиво располагалась на ступне. Подтяжки, упомянутые в том же описании, стали носить еще в 20-е годы прошлого века, они служили объектом щегольства и украшались модной вышивкой. Однако во второй половине ХIX века подтяжки являлись принадлежностью костюма штатских — военные носили брюки с кожаным ремнем.

До тех пор пока не появилась складка на брюках, мужчины были вынуждены носить брюки на штрипках. Штрипка имела еще одно название — «стремешка» — и представляла собой узкую полоску ткани или тесьмы, которую пришивали к низу панталон для того, чтобы они как следует натягивались. Никаких сведений о том, что стремешка пришивалась лишь с одной стороны брючины, а с другой пристегивалась крючком или пуговицей, нет. Это может значить, что стремешка была эластичной и ее поддевали под каблук сапога непосредственно перед выходом. Второй возможный вариант, вряд ли существовавший в реальной жизни, но могущий послужить комической деталью при изображении какого-либо персонажа, — это способ надевать панталоны, будучи обутым, что вполне в духе модничающего приказчика или лакея-сердцееда.

О существовании каких-то видов эластичных тканей до изобретения современных прорезиненных свидетельствует то, что в уже упоминавшемся «Московском Меркурии» за 1803 год при описании утреннего наряда дамы в период увлечения античной модой говорится об эластичном полукорсете.

Стремешки, или штрипки, часто встречаются в произведениях русских писателей.

Например, в повести Гоголя «Шинель»: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник, простирающий до того проницательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, — что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его».

Отсутствие стремешек, или штрипок, указывало на небрежность в одежде или бедность, так как скрыть их отсутствие было невозможно.

У Н.А.Некрасова в повести «Жизнь Александры Ивановны» сказано: «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 весенней погоды».

К 80-м годам прошлого века в моду вновь вернулись короткие, до колен, штаны, предназначенные для занятий спортом. Позднее они стали известны под названием «брюки-гольф». К этому же времени слово «панталоны» было окончательно вытеснено словом «брюки».

Бурнус

Пьеса А.Н.Островского «Старый друг лучше новых двух» была написана в 1860 году. Один из персонажей этой пьесы, Пульхерия Андревна, говорит: «Ведь уж все нынче носят бурнусы, уж все; кто же нынче не носит бурнусов?»

Первое упоминание бурнуса среди модных новинок относится к 1831 году. Читательницы «Молвы» могли узнать, что «один плащ, привлекший наше внимание при выходе из театра, который мы заметили на одной прекрасной даме, походил на плащ Арабов и называется Barnus. 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 пришита большая белая шелковая кисточка»[[390]](#footnote-391).

Уже в 1833 году появились бурнусы с таким разнообразием отделок, что им присваивались названия, восходящие к оперным и драматическим постановкам, в которых подобная одежда впервые появлялась. *«Али-баба,* который приложен на картинке к последнему нумеру „Молвы", есть, так сказать, тип высочайшего щегольства, коего примеры являются только в первых ложах оперы, на блистательнейших вечерах, в собраниях самых пышных, где обнаруживается роскошь самая изысканная, утонченная, невиданная в обыкновенных светских обществах»[[391]](#footnote-392).

В 60-х годах ХIX века самым популярным был бурнус «альгамбра»: «С рукавами очень широкими, скроенными заодно со спинкой из бархата или драпа»[[392]](#footnote-393). Журнал, сообщивший это известие, поместил даже выкройку нового покроя бурнуса.

С Ближнего Востока в европейскую моду проникли и такие разновидности бурнуса, как камаль, отличавшийся меньшей длиной.

Как бурнус, был орнаментирован и папийон — огромный шарф-покрывало, украшенный кистями и выложенным по арабским орнаментам сутажем. В современных театральных мастерских вполне возможно повторить крой такого шарфа, так как «Модный магазин» поместил не только описание, но и выкройку[[393]](#footnote-394).

Когда бурнусы стали новинкой, их носили мужчины и женщины. Первоначальное подражание арабскому национальному костюму предполагало даже белый цвет. Но в 1851 году журнал «Современник», имевший раздел моды, сообщил, что в моду вошли бурнусы черного цвета[[394]](#footnote-395).

Материалом для бурнуса служили самые различные ткани: сукно, бархат и даже плотный шелк. Главное, нужно было соблюсти наличие восточных орнаментов и кистей. Бурнус мог быть только свободного покроя, поэтому в другой пьесе Островского — «Светит, да не греет» — встречается выражение: «Это значит из шляпки бурнус сделать», то есть задумать невыполнимое. Пьеса была написана в 1881 году, когда носили маленькие шляпки: «диана», «калигула», «ромео» и т.д., а на бурнус требовалось несколько метров ткани.

Бурнус, о котором мечтает Пульхерия Андревна, должен быть довольно длинным, так как только в 1863 году появилось следующее сообщение: «Говорят, что бурнусы не будут уже так длинны, как прошлогодние»[[395]](#footnote-396).

Венгерка

В 1856 году появилось сообщение о новом модном увлечении: «Некоторые из фантастических корсажей украшаются брандебургами 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»[[396]](#footnote-397).

Нужно сказать, что в основе нового увлечения были не традиционные русские костюмы допетровского времени, а те типы одежды, которые некогда пришли в Россию из Восточной Европы: Венгрии, Польши и т.д. Причем тогда были заимствованы лишь некоторые элементы декора. В России эта одежда прижилась и в XIX веке настолько широко распространилась, что воспринималась как исконная, традиционная во многих слоях общества.

Наиболее известными типами костюма такого рода были венгерка, доломан и кунтуш. Что же они собой представляли?

Венгерка известна в России с XVI века. Поначалу так называли длинный кафтан, украшенный галунами по венгерскому образцу. В XIX веке венгерка строго определенного образца (по цвету и характеру расположения позумента) являлась деталью военной формы. Но почти одновременно с форменной одеждой существовала венгерка, которую носили штатские, — та же короткая куртка, чаще синяя, с отделкой разноцветным шнуром на груди. Это была излюбленная одежда деревенских помещиков, даже тех, кто не имел в прошлом отношения к военной службе. Одежда в стиле форменного костюма стала популярна в первой половине XIX века не случайно — это было связано с особой престижностью военной формы, принадлежности к военному сословию, поскольку одновременно это указывало и на аристократическое происхождение. Подобное увлечение венгеркой было так хорошо известно, что в литературных произведениях 40-х годов ее часто упоминают именно в ироническом смысле. У В.А.Соллогуба в «Большом свете» венгерка, вернее ее обладатели, вышучиваются следующим образом: «В Москве есть еще один класс, который не военный и не статский, который ходит в усах, в шпорах, в военной фуражке и в венгерке, но это до нас не касается: мы говорим единственно о молодых людях петербургских».

В другом произведении — «Аптекарша» — Соллогуб пишет: «Вдруг необычный шум на улице остановил порывы его негодования. Молодой человек высунулся из окна. Под окном камердинер его Яков спорил с каким-то господином в пуховой фуражке и в венгерке с снурками и кисточками, что, как известно, явный признак провинциального франта».

Гоголевский Ноздрев путешествовал в сопровождении своего зятя Мижуева, одетого в венгерку: «Из брички вылезали двое каких-то мужчин. Один белокурый, высокого роста; другой немного пониже, чернявый. Белокурый был в темно-синей венгерке, чернявый просто в полосатом архалуке».

В гоголевском тексте упоминание об архалуке и венгерке — штрихи к портрету описываемых персонажей, расчет на вполне определенную реакцию читателей, хотя другие подробности костюма не упоминаются.

В 40-е же годы XIX века в некоторых слоях русского общества вновь появляется старинная венгерка, восходящая своим покроем к XVI столетию. А.А.Фет так вспоминает встречу с Аполлоном Григорьевым: «Помню, что через залу прошел Аполлон Григорьев в новой с иголочки черной венгерке со шнурами, басоном и костыльками, напоминавшей боярский кафтан. На ногах у него были ярко вычищенные сапоги с высокими голенищами, вырезанными под коленями сердечком». Далее Фет приводит слова В.П.Боткина, в доме которого произошла эта встреча: «Действительно, — продолжал Василий Петрович, — такие сапоги носит старое купечество, хотя в них, собственно, ничего русского. Это принадлежность костюма восемнадцатого века, и консерватизм выражается верностью старинной моде. То, что было когда-то знаменем неудержимого франтовства, стало теперь эмблемой степенства»[[397]](#footnote-398).

Подражание старинному кафтану с костыльками вместо пуговиц и шнурами вместо петель сохранялось в литературной среде довольно долго.

Венгерка-куртка диктовала норму поведения одетого в нее человека и означала неофициальную ситуацию. А.В.Никитенко записал: «— Подай мне венгерку! — сейчас прозвучало у меня в ушах. Это значит, что русские магнаты собрались уже и приступают к главному предмету своей беседы и к созерцанию последнего произведения великого Руча — портного. Сойдем и мы вниз»[[398]](#footnote-399).

К середине ХIX столетия популярность венгерки-куртки уменьшилась, и впоследствии ее вытеснила венгерка-кафтан. Но куртку венгерку заимствовали женщины. В 70-е годы вошел в моду костюм денис, в основе кроя и отделки которого лежала гусарская форма времен Отечественной войны 1812 года. Название дамской венгерки достаточно красноречиво — в честь героя войны Дениса Давыдова (1784 — 1839). Элементы военной венгерки до конца ХIХ столетия присутствовали и в детской одежде.

Доломан — венгерский короткий кафтан (полукафтан), украшенный тесьмой и известный на Руси также с XVI века. Венгерку или доломан как элементы гусарской форменной одежды носили почти на протяжении всего ХIX века. При обращении к литературным текстам следует иметь в виду, что во второй половине века появилось женское пальто-доломан, обильно украшенное накладными орнаментами из сутажа (разновидность плоской тесьмы). В отличие от настоящего доломана, эти накладки были не контрастного цвета, а близкие по тону к ткани самого пальто и рельефно выделявшиеся на поверхности.

Доломан и денис — своеобразная форма проявления патриотизма, так как оба предмета были ориентированы на гусарскую форму времен Отечественной войны 1812 года.

Военные носили доломан поверх венгерки и во время танцев должны были его снимать. О венгерском происхождении доломана и венгерки было хорошо известно, поэтому в русских исторических повестях можно встретить упоминание об этом: «Сердце его от прилива крови будто хотело разорвать грудь, но он гордо приподнял голову, и при блесках молний, открывающих небо и землю, изумленный взор его встретился с насмешливым взором приятеля его, Ивана Хворостина, который в венгерском доломане стоял перед ним. Щеголи со времени самозванца еще носили тогда польское и венгерское одеяние» (А.А.Бестужев-Марлинский. «Изменник»).

Кунтуш — верхняя одежда с длинными откидными рукавами, которые спереди были разрезаны до локтя, а их концы почти достигали подола. В XVIII веке кунтуш, или полонез, вошел и в женский гардероб. Его оформление неоднократно менялось на протяжении всего столетия, но основной чертой такого кроя была прямая спинка, драпирующаяся разнообразными складками. В первой половине XVIII века драпировки спускались вниз тяжелой массой, переходя в шлейф (в первой четверти XIX века такие драпировки получили название «складки Ватто», так как французский художник Антуан Ватто (1684 — 1721) любил рисовать свои модели сзади, запечатлев тем самым моду своего времени).

К концу XVIII века спинку стали собирать при помощи тесьмы, продернутой изнутри через швы, соединяющие перед платья со спинкой. При этом складки образовывались в центральной части фигуры, чуть ниже талии. Позднее, в 70-е годы XIX столетия, этот силуэт возродился в модной одежде. Вновь появился и кунтуш, но не в качестве распашной одежды, а в виде короткой куртки или жакета.

Однако кунтуш (кунтыш, контуш и полонез) при всех временных различиях в крое и деталях восходит к польскому национальному типу костюма. Но вот французский исследователь Франсуа Буше иронично замечает, что в Польше вряд ли носили то, что в других европейских странах называли «полонез»[[399]](#footnote-400).

Интересно описание кунтуша, оставленное Гоголем, который рассматривал кунтуш только как женскую одежду: «Он обыкновенно шьется из сукна цветов синих и голубых, с парчевыми отворотами на рукавах и воротнике, шалью сделанном как в обыкновенном халате; спинка кроится; род сюртука; сзади на фалдах вместо пуговиц нашивается род креста золотым галуном»[[400]](#footnote-401).

Епанча

Особая судьба в истории русского костюма у епанчи, одного из самых древних видов мужской верхней одежды.

Епанча (японча, япончица) — круглый в крое плащ из сукна или войлока без рукавов. К концу XVII века вошли в обиход епанчи с длинными прямыми рукавами. Самое раннее упоминание о епанче встречается еще в «Слове о полку Игореве»: «...орьтьмами и япончицами, и кожухы начаша мосты мостить по болотомъ и грязевымъ мъстамъ, и всякыми узорочьи половецкыми».

Первоначально епанчу носили как дорожную одежду или в плохую погоду. Для того чтобы она лучше защищала от дождя и снега, епанчу пропитывали олифой. Вот как описан костюм русского царя в 1653 году: «А на государе было платье; зипун, отлас червет... Епанча, сукно скарлат червчат, потому что был снег»[[401]](#footnote-402).

К концу XVII века под епанчой понимали более торжественную одежду, сопоставимую со старинным корзно — мантией или плащом с застежкой на правом плече, хотя епанча скреплялась под подбородком.

Слово «епанча» встречается в произведениях русской литературы первой трети XIX века довольно часто. Пушкин писал в «Каменном госте»:

«Оставь его: перед рассветом, рано,

Я вынесу его под епанчою

И положу на перекрестке».

Церемониальной одеждой епанча стала во времена правления Петра I. Вот как об этом рассказывает Д.Н.Свербеев, описывая Николая I на похоронах 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 заведенный у нас погребальный этикет, введенный первый раз Петром Великим по совещании с иностранными посланниками на похоронах принцессы Шарлотты, несчастной супруги злополучного царевича Алексея Петровича»[[402]](#footnote-403).

Хотя название «епанча» и исчезло из обихода, потребность в непромокаемом плаще заставила изобретать новые виды ткани, например шерстяной батист и др. Наконец, появился макинтош, названный так по имени создателя новой непромокаемой ткани, шотландского химика Ч.Макинтоша (1766 — 1843). Уже в середине ХГХ века макинтош получил большое распространение, а впервые такая ткань была изготовлена в 1823 году.

Исторический костюм

В записках драматурга П.П.Гнедича, относящихся к событиям 1891 года, можно встретить любопытное свидетельство о том, что А.А.Потехин, получив должность управляющего драматическими труппами императорских театров, при исполнении «Горя от ума» Грибоедова «впервые заставил актеров надеть костюмы 20-х годов: до этого у нас играли в современных платьях»[[403]](#footnote-404).

Для истории сценической интерпретации «Горя от ума» этот факт, может быть, и не покажется таким значительным, но он показателен для понимания тех проблем, которые возникли по отношению к сценическому костюму в последние два десятилетия ХIХ века.

К.С.Станиславский рассказывает: «Вопрос с костюмами в то время обстоял также плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей, тканей, книг. В костюмерских магазинах существовало три стиля: „Фауста", „Гугенотов" и „Мольера", если не считать нашего, национального, боярского.

— Нет ли у вас какого-нибудь испанского костюма, вроде „Фауста" или „Гугенотов"? — спрашивали клиенты.

«Есть Валентины, Мефистофели, Сен-Бри разных цветов, — отвечал хозяин костюмерной.

Не умели пользоваться даже готовыми, уже созданными образцами. Так, например, мейнингенцы, в бытность свою в Москве, были настолько любезны, что дозволили одному из московских театров скопировать декорации и костюмы поставленной ими пьесы, которую мы видели в их исполнении. Когда эти костюмы были изготовлены и надеты, в них не оказалось ничего общего с меинингенскими, так как московские артисты приложили к ним свою руку, приказав портному в одном месте подшить, в другом поубавить, отчего костюмы получили обычный театральный стиль „Фауста", „Гугенотов". Каждый из портных набил руки на шаблонных, раз навсегда утвержденных выкройках и не хотел даже заглядывать в книги и эскизы художников, а всякие новшества и изменения шаблона объяснял неопытностью заказчика»[[404]](#footnote-405).

«Национальный, боярский», как называет его Станиславский, и был историческим костюмом на русской сцене. Западноевропейский костюм до XVIII века воспринимался схематически, без излишней детализации формы или цвета. В дальнейшем русский городской костюм развивался в едином русле с европейским, и для сцены были приемлемы обобщенные формы, — национальное своеобразие, если этого требовал текст пьесы, выражалось через мизансцены с участием крестьян в русской национальной одежде. Иное дело литературные произведения, время действия которых отнесено к допетровской России. В этом случае декорации, костюмы всех участников спектакля должны были соответствовать историческим реалиям. Известно, однако, что одежда простого народа стилизовалась под общий театральный «боярский стиль». Ф.И.Шаляпин рассказывал, что для исполнения роли Ивана Сусанина на императорской сцене ему были предложены кафтан и сапоги из сафьяна, которые никогда не носили простые крестьяне того времени (как известно, это объяснялось не только бедностью, но и социальными ограничениями).

Потребность в наиболее полном осознании эпохи во всех ее внешних проявлениях диктовала, в сущности, новый подход к организации производств, занятых подготовкой костюма к спектаклю. Традиционно художник участвовал в создании эскизов костюма только в пьесах на историческую тему — весь современный репертуар «одевался» согласно пожеланиям ведущих актеров (они шили в театре или на стороне то, что отвечало их представлениям о роли). От художника требовался универсализм такого толка, чтобы затраты на один спектакль избавляли дирекцию театра от материальных вложений в другой. Существовала система «в подбор» — соединялись разрозненные элементы костюмов соответствующего, иногда весьма условно понятого, периода, и тем самым обозначалось время действия той или иной пьесы на историческую тему.

К.С.Станиславского можно считать и реформатором театрального костюма. Костюм в МХТ помогал добиться верности в передаче пластического облика эпохи, давал актеру возможность уловить особенности движения, жеста, походки, продиктованные формой костюма, пластическими свойствами ткани, из которой он сшит. Актеры погружались в эпоху, обживали костюм. Вот что рассказывает В.В.Шверубович о работе В.И.Качалова над совершенствованием актерской техники: «Одно время Василий Иванович увлекался упражнением в умении носить костюм: одетый в легкую пижаму, он выходил к нам, домашним, и каким-нибудь „своим" гостям (у нас всегда почти кто-нибудь обедал) и просил, чтобы мы угадали, „во что он одет". По тому, как он ходит, как садится, как держит голову, руки, мы должны были определить, что на нем — фрак ли, мундир, николаевская шинель или испанский плащ...

Вот он выходит, переваливаясь, садится, широко расставив ноги, одной рукой разглаживает что-то на груди, другая с трудом охватила пустоту против живота... И ясно видно, что это толстый, сановный, бородатый боярин выпростал бороду из-под бортов шубы, поглаживает лежащее на коленях отвислое брюхо»[[405]](#footnote-406).

В репертуаре русского театра было достаточно много пьес на темы русской истории — среди них «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого, «Воевода» и «Василиса Мелентьева» А.Н.Островского и др. В Художественном театре, пережив увлечение детализованной достоверностью исторических реалий, очень скоро сумели найти равновесие между подлинными предметами эпохи и театральной бутафорией, создававшее нужное сценическое впечатление. Лучшая коллекция старинных костюмов в России хранится в Государственной Оружейной палате Московского Кремля, к ней обращались художники театра прошлого века, создавая эскизы театральных костюмов.

Какие боярские костюмы обживали актеры того времени? Их было немало: это опашень, охабень, терлик, летник, ферязь, мурмолка, горлатная шапка и др. Опашень — мужская и женская одежда свободного покроя, с длинными, сужающимися к запястью рукавами. Опашень очень часто носили внакидку, «на опаш». Его не подпоясывали даже в том случае, если надевали в рукава. Полы опашня спереди были чуть короче заднего полотнища.

А.А.Бестужев-Марлинский, один из первых русских исторических писателей ХIХ века, часто обращался к истории России допетровского времени и европейского средневековья. В описаниях внешности героев у Бестужева-Марлинского, как и у других исторических писателей того времени, есть некая предметная схема, по которой драгоценные сабли, шитые шелком опашни, охабни, ферязи, терлики и кафтаны из кармазина и парчи являются обязательной деталью. Например: «Ветер развевал кудри Романа, широкие полы опашня трепетали на седле татарском, и кривая сабля гремела, ударяясь о стремена» («Роман и Ольга»).

Все разнообразие русского мужского и женского костюма до XVIII века в эту схему не попадало. Узость схемы не случайна, так как в XVIII столетии костюм предшествующего исторического периода был основательно забыт, вытеснен из городов, и его истинными хранителями были крестьяне. Интерес к отечественной этнографии, коллекционирование памятников народного прикладного искусства начинается только в конце XVIII века.

Известный исследователь, историк И.Забелин считал, что опашень и охабень — один и тот же тип верхней одежды. Он писал: «Опашень, иначе охобень, верхнее летнее распашное платье, из шелковой или золотой добротной ткани, а большей частью из червчатого сукна»[[406]](#footnote-407). Забелин использовал непривычное современному читателю написание — охобень.

Так как и среди специалистов существовали серьезные различия в толковании многих видов костюма, то не могут удивить своеобразные словоупотребления в исторических романах и повестях прошлого века. Например, Бестужев-Марлинский вводил названия поздних типов одежды в произведения, действие которых разворачивается в более ранние времена. Разумеется, на достоинствах исторических произведений это никак не сказывается, но для исследователя несоответствие исторических и литературных реалий может представлять интерес.

Охабень — мужская длинная просторная одежда с откидными рукавами, столь длинными, что они свисали вровень с подолом. Охабень имел большой отложной воротник прямоугольной формы. Его расшивали шелком и золотными нитями, украшали пуговицами из драгоценных камней и металлов. Так как рукава охабня носили чисто декоративный характер, то на уровне локтя они имели прорези для рук. Надевался охабень поверх кафтана.

Есть сведения о том, что при дворе царя Федора Алексеевича (1661 — 1682) «было строго приказано в нем [охабне] не пускать не только во дворец, но и в город Кремль»[[407]](#footnote-408).

Терлик — короткий кафтан, отрезной по талии, часто на сборках. Возможно, одевался через голову[[408]](#footnote-409).

Кафтан терлик — один из наиболее часто упоминаемых в русских исторических романах и повестях вид мужской одежды допетровского времени. От всех видов традиционной национальной одежды в России отказались еще в начале XVIII века, после принятия Петром I нескольких указов, регламентирующих право использования национального костюма. Если некоторые элементы женской национальной одежды в той или иной, пусть искаженной, форме все-таки вернулись уже во времена правления Екатерины II, а в качестве парадной придворной одежды просуществовав вплоть до октября 1917 года, то в мужском костюме европейского типа никогда не появлялись элементы национальной одежды.

Полностью стилизовали свою одежду под национальный костюм лишь некоторые представители славянофильского направления в литературе. Д.Н.Свербеев так определял причины, побудившие их прибегнуть к национальным формам одежды: «Славянофилы не ограничивались печатанием и писанием не для одной печати разных статей, не удовлетворялись изустной проповедью своего учения,— они захотели проявить его наружными знаками, — и вот сперва явилась шапка-мурмолка, потом зипун, а наконец борода. Доктрина русской рубахи сверх исподнего платья, рук без перчаток, бороды и поддевки оскорблялась изысканностью в одежде Чаадаева»[[409]](#footnote-410).

Монументальность форм старинных русских костюмов достигалась пластическими свойствами тканей: бархата, парчи, сукна; узорчатые, переливчатые шелка нижних одежд перекликались орнаментами и колоритом с нарядными кафтанами.

Социальные различия в женском костюме между боярынями и другими сословиями выражались в большей степени тканями, нежели формами костюма. Но одежда крестьянок отличалась и дозволенными сословию формами. Один из самых распространенных видов верхней женской одежды, без которого нельзя было появиться публично, — летник, широкая просторная одежда без застежек, рукава которого, тоже очень широкие, спускались чуть ниже локтя, открывая рукава нижнего платья. Как правило, отвороты на рукавах летника обшивались тканью контрастного цвета. Материалом могли служить драгоценная парча, шелк, тафта, объярь и т.д. Крестьянки летник не носили.

Поверх девичьего венца или шапочки замужней женщины головной убор покрывался убрусом — платком, концы которого не завязывались, а скреплялись под подбородком. Такую манеру носить платок, избегая узлов, сохранили в наши дни только старообрядцы. Убрус у женщин часто был объектом щегольства, отделывался изящной вышивкой шелками или золотным кружевом.

Имитировать костюмы русской знати допетровкого времени на сцене можно при помощи тех же приемов, что и ткани (см. «Туника»).

Для сценического воплощения вещного мира могут быть использованы современные ткани, не имеющие аналогов в XIX веке.

Примечательной деталью, являвшейся четкой социальной характеристикой, был головной убор. Если богатый кафтан с боярского плеча мог носить облагодетельствованный нижний чин, то шапка служила знаком чина и не передавалась.

Горлатные шапки носили только бояре, высший служилый чин в допетровской Руси. Они представляли собой очень высокий меховой колпак, сильно расширенный кверху. Название шапки связано с тем, что на изготовление ее шли лишь горлышки соболя и других ценных пушных зверей. На гравюрах того времени легко опознать самую важную персону из всех изображенных по характерному головному убору.

Среди других слоев населения имели хождение иные головные уборы.

Мурмолка — высокая шапка с плоской тульей, заметно сужающаяся кверху. Шапка могла иметь отвороты, которые в передней части пристегивались пуговицами к тулье. В допетровское время, когда мурмолку носили во многих слоях общества, такие отвороты на боярских шапках бывали из очень дорогих тканей: шелкового бархата, алтабаса и т.д. В Псковской и Новгородской губерниях мурмолками называли шапки без отворотов. Первыми к мурмолке обратились Хомяков и другие писатели-славянофилы. «Во всей России, кроме славянофилов, никто не носит мурмолок. А К.Аксаков оделся так национально, что народ на улицах принимал его за персианина, как рассказывал, шутя, Чаадаев» (А.И.Герцен. «Былое и думы»).

Здесь речь, видимо, идет о шапке без отворотов, так как есть упоминание о персидском костюме. Действительно, персидские меховые шапки того времени похожи на мурмолки псковичей и новгородцев. Это сходство можно проследить по многочисленным портретам персидской династии Каджаров (1796 — 1925). Определение «персидский» применительно к русскому костюму получило распространение в литературе еще в конце 30-х годов ХIХ века. В частности, его использовал французский путешественник А.де Кюс­тин: «В петергофский дворец были допущены в этот день, наряду с двором, купцы и крестьяне. Они провели там весь вечер, смешиваясь с толпою царедворцев, и некоторых из них, людей с бородами и в национальных „персидских" кафтанах, император удостоил нескольких благосклонных слов»[[410]](#footnote-411). Несмотря на прием, оказанный маркизу Николаем I, после выхода в Париже в 1839 году записок А.де Кюстина они были в России запрещены, так как носили обличительный характер, а не были славословием в адрес императора. Первое издание записок на русском языке, которое здесь цитируется, представляло собой лишь некоторые извлечения из французского издания. В России работа Кюстина тем не менее была прекрасно известна по французскому оригиналу, распространившемуся нелегально.

Достоевский язвительно, вслед за Чаадаевым, высмеивал рядящихся в национальный костюм: «Слышал я недавно, что какой-то современный помещик, чтоб 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: „Чего к нам этот ряженый таскается?" Да так ведь и не слился с народом, помещик-то» («Зимние заметки о летних впечатлениях»).

Достоевский имел в виду интерес не к подлинно народному современному ему крестьянскому костюму, а существовавшие в XIX столетии стилизации на тему допетровской одежды.

Каррик

В 1906 году в витринах парижских фотоателье появился портрет Сары Бернар в элегантном каррике — длинном пальто с тремя воротниками-пелеринами, отделанными тесьмой и лентами[[411]](#footnote-412). Воротники-пелерины и были отличительной чертой покроя «каррик». В женском гардеробе такие модели появились в 70-х годах XIX столетия.

В первой половине XIX века каррик был только мужской верхней одеждой английского происхождения, распространившейся в Европе под влиянием французских просветителей XVIII века, проповедовавших рационализм английской моды того времени, которая сочетала простоту и комфортность форм и тканей. Создателем каррика считают английского актера Д. Гаррика (1717 — 1779). Граф д'Артуа, самый младший брат короля Людовика XVI и будущий король Франции Карл X, усовершенствовал каррик, увеличив количество воротников до двенадцати. Новая модель получила название «артуа», но оно не прижилось и редко упоминается даже в истории костюма.

В России каррик просуществовал в мужском гардеробе до конца 40-х годов, пока его не вытеснило пальто. Интересно, что в России каррик был ориентирован на английский первоисточник даже по цвету. М.И.Пыляев рассказывал, что петербургский мужской портной Руч, рекламируя свое искусство, нанял двух молодых людей для прогулки по Невскому проспекту в его изделиях; в частности, на одного из молодых людей он «напялил щегольский светло-гороховый каррик»[[412]](#footnote-413). Руч опередил знаменитого парижского портного Ч.Ворта в использовании живых моделей на несколько десятилетий. Если Пыляев описывает события конца 20-х годов, то Ворт начал демонстрировать модели своей мастерской с помощью работавших у него мастериц только в 1860 году. Именно тогда вошло в обиход слово «манекенщица», придуманное одним из журналистов, рассказавшим о столь примечательном событии[[413]](#footnote-414).

Н.А.Некрасов описал в рассказе «Ростовщик» одежду, близкую по покрою к каррику: «На одном из стульев лежало парадное одеяние хозяина, прикрытое шинелью горохового цвета, с множеством маленьких воротничков».

До распространения слова «пальто» шинелью называли не только форменную одежду военных и гражданских чинов, но и вообще мужскую верхнюю одежду. Количество воротничков от двух—четырех в середине XVIII века увеличилось до шестнадцати—двадцати к середине XIX столетия. Упоминание о гороховом цвете шинели ростовщика в рассказе Некрасова могло быть связано с тем, что этот цвет воспринимался как иносказательное указание на причастность к охранному отделению.

Так называемая крылатка — мужской плащ, пальто или шинель с одной или несколькими пелеринами — восходит именно к каррику.

Кафтан

Кафтан — мужская верхняя одежда. Это название начали употреблять на Руси для обозначения верхней одежды не позднее XVI века. Однако кафтаны допетровского времени и XVIII, XIX веков существенно различаются между собой.

В XVI — XVII веках существовало несколько типов кафтанов. Так, турский кафтан не имел воротника и застегивался у шеи и на левом боку. Он был довольно длинным, с длинными же рукавами, часто закрывавшими кисти рук. Непомерная длина рукавов служила признаком знатности. В крестьянской одежде длинные рукава были только на праздничной и обрядовой одежде (так называемые рубахи-долгорукавки). Выражение «работать спустя рукава» восходит к этому крою праздничной одежды.

Становой кафтан кроился в талию, и такую конструкцию называли на Руси «с перехватом». Становой кафтан имел широкие, но короткие рукава, иногда даже выше локтя. Грудь его украшалась пуговицами — от восьми до двенадцати штук. По бокам кафтан имел разрезы, или «прорехи», которые тоже отделывались пуговицами. Нижняя часть кафтана кроилась из косых клиньев.

Русский кафтан напоминал кроем становой, но клинья были прямыми, поэтому сборки образовывались уже у талии, а не только внизу. Рукав мог достигать запястья.

Кафтаны, покрой которых заимствовали в Польше или Венгрии, пышно декорировались разноцветными шнурами. Их рукава были откидными, а спереди, до локтя, разрезались, так что можно было демонстрировать рукава нижнего одеяния.

К нарядным кафтанам пристегивались или пришивались воротники козыри и запястья, украшенные разноцветными шелками, камнями, жемчугом. Вместо пуговиц часто использовались кляпыши — чаще серебряные с позолотой, а иногда костыльки из обточенных в виде палочек кораллов. Кляпыши и костыльки застегивались на длинные петли из тесьмы или цветных шнуров, их называли «разговорами», и они могли быть украшены кисточками из разноцветных нитей.

Спинку кафтана часто делали несколько короче переда, особенно у длинных одежд, чтобы были видны задки орнаментированных сапог, что у молодых людей составляло предмет особой заботы.

Важной деталью в кафтанах допетровского времени был козырь — высокий стоячий воротник, закрывавший весь затылок. Это название распространялось иногда на воротник вообще, который в старинных русских одеждах часто бывал съемным и его пристегивали или пришивали к различным одеяниям.

Козыри являлись объектом щегольства, и их делали из бархата, шелка, камки, объяри, украшая вышивкой золотой и серебряной нитью, жемчугом и драгоценными камнями.

Существовал и другой козырь, о котором идет речь в повести П.И.Мельникова-Печерского «Старые годы», выполнявший совсем другие функции и представлявший собой кусок ткани, нашитый на спину: «Смотри, лысый черт, ты у меня молчи. А не то господина губернатора и владыку святого просить стану, чтобы они тебя с раскольниками в двойной оклад записали. Пощеголяешь ты у меня с козырем да с значком на вороту».

После указов Петра I, запрещавших ношение национального костюма в городах, желавшие сохранить традиционную одежду облагались дополнительным налогом. Как упоминал Мельников-Печерский в примечаниях к своей повести, козыри раскольников были красного цвета, а спереди пришивался прямоугольный лоскут — значок. Налоги за традиционную одежду на раскольников были выше, чем на купечество, принадлежавшее к официальной церкви и сохранявшее довольно долго национальный костюм.

В повести другого писателя XIX века, действие которой относится автором к 1723 го­ду, так описывается костюм купца из раскольников: «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, нашитым на спине. В руках держал он с желтым козырьком картуз, который было предписано носить задом наперед» (К.П.Масальский. «Черный ящик»).

Кафтаны различались и по назначению. Смирными называли траурные кафтаны — их шили только черными. Существовали столовые, выездные и другие кафтаны. Если их шили без подкладки, то называли холодными. Подкладкой часто служила очень дорогая шелковая ткань. Ее можно было особенно хорошо разглядеть, когда боярин ехал верхом, так как полы кафтана подворачивались. Крестьянские кафтаны шили из грубых домотканых тканей, без украшений. Детали, указывающие на высокое происхождение, бедноте и ремесленному люду запрещались.

Старинное название «кафтан» сохранилось в языке и после петровских реформ национальной одежды, только этим словом обозначали костюм европейского типа.

Кафтаны XVIII века были отрезными по талии. Рукава никогда не спускались ниже запястья и имели широкие отвороты из ткани контрастного цвета с украшениями из галуна, тесьмы, золотого шитья или камней. Мода XVIII века неоднократно менялась, и покрой кафтанов подчинялся ее требованиям. Появлялись стоячие воротники или исчезали широкие отвороты. То их шили из бархата и цветных сукон, то все вытесняли парча и узорчатые шелка.

В XVIII веке женщины заимствовали некоторые элементы мужского костюма, прежде всего кафтан: «При Екатерине II, когда на куртагах явилась роскошь в женских туалетах, для дам были придуманы мундирные платья по губерниям, и какой губернии был муж, такого цвета и платья у жены. Юбка таких платьев была атласная, а сверху что-то вроде казакина или сюртука, довольно длинного, из стамеди, цвета губернии, с оторочкой шелковой другого цвета»[[414]](#footnote-415).

С парадных платьев эта манера перешла и на повседневную женскую одежду — появились дамские камзолы, кафтанчики и т.д.

Во времена юности Д.И.Фонвизина — и это может быть интересно при постановке в театре или кино «Недоросля» — количество пуговиц на кафтане равнялось их числу на камзоле. Драматург рассказывает в своих воспоминаниях:

«Накануне экзамена делалось приготовление; вот в чем оно состояло: учитель пришел в кафтане, на коем было пять пуговиц, а на камзоле четыре; удивленный сею странностью, спросил я учителя о причине.

— Пуговицы мои вам кажутся смешны, — говорил он, — но они суть стражи вашей и моей чести; ибо на кафтане значат пять склонений, а на камзоле четыре спряжения; итак, — продолжал он, ударя по столу рукою, — извольте слушать все, что говорить стану. Когда станут спрашивать о каком-нибудь имени, какого склонения, тогда примечайте, за которую пуговицу я возьмусь; если вторую, то смело отвечайте: второго склонения. С спряжениями поступайте, смотря на мои камзольные пуговицы, и никогда ошибки не будет»[[415]](#footnote-416).

В ХIX веке кафтаны сохранялись только в купеческой и крестьянской среде. Крестьяне не отказывались от традиционной одежды, даже перебираясь в города на заработки, так как изменение костюма потребовало бы от них непосильных затрат на фабричные ткани и обувь. Некоторая часть купечества сохраняла элементы традиционного костюма сознательно, противопоставляя себя разночинной интеллигенции и бедному чиновничеству, условиями своего существования ориентированным на европейский костюм.

Если в XVIII веке одним из главных украшений кафтана служили пуговицы, часто представлявшие собой произведения ювелирного искусства («...а пуговицы на кафтанах величиною с медный пятак — с разными изображениями и фигурами, рисованные на кости, по перламутру и даже эмалевые в золотой оправе, очень дорогие»[[416]](#footnote-417)), то в ХIX веке кафтаны богатого купечества отличались от крестьянских только качеством ткани, даже традиционные для допетровского времени костыльки и кляпыши не применялись. Шнуры-«разговоры» и старинной формы пуговицы появились лишь на кафтанах некоторых представителей художественной интеллигенции.

Кафтаны XIX века имели ряд конструктивных особенностей. Так, кучерский кафтан был с разрезом сзади. Круглый купеческий был отрезным и на густых сборках по талии и т.д.

Разновидностями кафтана являются бекеша, казакин, свитка и др.

Бекеша — мужская верхняя, главным образом зимняя одежда. Это короткий кафтан с меховой отделкой. Название связано с именем венгерского дворянина и щеголя времен польского короля Стефана Батория — Каспара Бекеша (1520 — 1579).

Иноземные типы костюма стали проникать на Русь еще в XVI веке. Со времен Бориса Годунова вплоть до начала XVIII столетия все иноземные наряды называли немецким платьем, хотя поначалу получили распространение костюмы из Польши и Венгрии.

Впоследствии был принят ряд указов, запрещавших носить одежду иноземного покроя; действие их сохранялось вплоть до правления Петра I. Только в Петровскую эпоху стали популярны костюмы по французским, немецким и голландским образцам. Вернулась и бекеша. Отличительной чертой ее была меховая отделка на рукавах, подоле, карманах. Воротник чаще всего представлял собой невысокую меховую стойку. Однако в ХIХ веке покрой многих старинных типов костюма трактовался достаточно широко. Например, В.А.Соллогуб писал: «...вышел граф в бекеше с воротником, поднятым выше ушей по случаю мороза» («Большой свет»).

В первой половине столетия встречались названия как «бекеша», так и «бекешь». Венгерский исследователь Лайош Киш обратил внимание на то, что в русский язык это слово вошло как заимствование из польского (в котором оно зафиксировано с 1586 года), хотя сам тип одежды восходит к венгерской традиции[[417]](#footnote-418)*.*

Слово «бекешь» мы встречаем в воспоминаниях Н.М.Колмакова (речь идет о событиях 1834 — 1836 годов): «В числе гулявшей по Невскому публики почасту можно было приметить и А.С.Пушкина, но он, останавливая и привлекая на себя взоры всех и каждого, не поражал 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 бекеши сзади на талии недоставало пуговки»[[418]](#footnote-419).

С середины XIX века бекеша значительно укоротилась. О степени популярности бекеши в качестве мужской одежды можно судить по отрывку из романа «Преступление и наказание», в котором один из второстепенных персонажей — работник в доме старухи-процентщицы — объясняет своему напарнику, 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 мало».

Чаще всего бекешу отделывали различными видами каракуля. Бекеша, отделанная смушками (шкуркой, снятой с новорожденного ягненка), описана в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю Бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните ради Бога на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи Боже мой! Николай Чудотворец, угодник Божий! отчего же у меня нет такой бекеши!»

Казакин в истории русского костюма — это мужской кафтанчик или полукафтан, приталенный, на сборках, со стоячим воротником и застегивающийся на крючки.

Казакин в истории европейского костюма — это в XVIII — ХIX веках женская короткая одежда с широкой спинкой. Современная английская исследовательница Р.Тернер-Уилкос трактует казакин как домашнюю одежду[[419]](#footnote-420).

В.И.Даль поместил слово «казакин» в статью «Козаки», отнеся его тем самым к деталям казачьего быта[[420]](#footnote-421). При интерпретации художественных произведений нужно исходить из особенностей контекста, чтобы фонетическое совпадение названий двух различных типов костюма не вводило актеров и зрителей в заблуждение.

Казакин часто встречается как в художественных текстах, так и в мемуарной литературе. А.Я.Панаева вспоминает, что кавалерист-девица Н.Дурова ходила в казакине (судя по некоторым подробностям описания — в русском мужском кафтане): «Костюм ее был оригинальный: на ее плоской фигуре надет был черный суконный казакин со стоячим воротничком и черная юбка»[[421]](#footnote-422).

Традиционный русский казакин описал позднее М.Горький в повести «Мои университеты»: «...казался туго зашитым в серый казакин, застегнутый на крючки до подбородка».

Свитка, или свита, — украинское название длинного просторного кафтана без воротника, как женского, так и мужского. Свитка имела глубокий запах и застегивалась часто на крючки. В ХIX веке ее надевали в основном в крестьянской среде и шили из домотканого сукна. В это же время свитку носила и некоторая часть украинской интеллигенции — по тем же причинам, что и писатели славянофильского направления русский традиционный костюм.

Кринолин

Под названием «кринолин» в XVIII веке была известна ткань из конского волоса с шерстью. В России ее называли волосяной материей. В связи с изменениями моды, вызванными Великой французской революцией, от нижних юбок отказались более чем на два десятилетия. Но в начале 30-х годов ХIX века о волосяной материи снова вспомнили. Французский предприниматель Удино (Oudinot) начал рекламировать в печати ткань кринолин. А между 1851 и 1867 годами название «кринолин» перешло на конструкцию из металлических колец, закрепленных на некотором расстоянии друг от друга, введенную в моду Чарльзом Фредериком Бортом. Он приехал в Париж в 1850 году и при помощи своей расторопной и обаятельной жены сумел сшить несколько платьев для баронессы Меттерних. Баронесса, слывшая одной из элегантнейших женщин Парижа, порекомендовала его императрице Евгении, любившей пышный придворный стиль королевского двора времени правления Людовика XVI и Марии-Антуанетты, придворной портнихой которой была знаменитая Роза Бертен (ум. 1813).

В 1856 году Ворт получил патент на изобретение специального устройства, позволявшего менять расположение колец металлической конструкции. Совершенно неожиданно это породило бурю протестов против чересчур пышных юбок. В борьбу включился театр.

Водевили, оперетты, мелодрамы, комические балеты и арлекинады, содержание которых было связано с современными событиями, ставились только на сцене театров Парижских бульваров, или «бульварных театров», как их чаще называли. «Низкие жанры» не допускались на сцену привилегированных театров и исполнялись в «Жимназ», «Амбигю-комик», «Гетэ», «Фоли-драматик» и т.д. Новинки моды обязательно присутствовали в современных пьесах — поощрялись и рекламировались либо осуждались и высмеивались. В середине XIX века окончательно сформировался зритель этих театров. Особенным успехом представления «бульварных театров» пользовались в буржуазно-мещанской среде.

В 1856 году русские журналы сообщали: «На театре „Gymnase" постоянно с большим успехом дается пьеса гг. Дюманура и Баррьера „Les toilettes tapageuses" (шумливые костюмы). Это веселая и довольно едкая насмешка над нынешними парижскими модами, особенно над чересчур пышными юбками и слишком маленькими шляпками». В пьесе исполнялись веселые куплеты, текст и перевод которых поместил на своих страницах журнал «Мода»: «Нет более настоящих платьев, а какие-то шары, часто необитаемые. Составим крестовый поход против злоупотребления этими фальшивыми юбками. Не долго продолжаться этому успеху: скоро кринолин падет, и на развалинах лжи утвердится истина»[[422]](#footnote-423).

Удивительно, что механическое устройство породило такие страсти вокруг кринолина. Ведь история моды XIX века знает немало случаев механизации одежды. Только в 1832 году было сделано несколько изобретений. Газета «Молва» сообщала своим читателям, что «с 27-го прошедшего месяца, в торжественном заседании общества Ободрения Национальной промышленности, определено выдать медаль дому Жосселин, Пуссе и ком., в знак одобрения за полезное и счастливое изобретение механических корсетов, которые шнуруются и расшнуровываются *в один миг»[[423]](#footnote-424)*.

Еще в начале 1832 года появилось устройство, позволявшее менять форму рукава. Необычайной пышности последнего долгое время добивались с помощью тростинок или жестко накрахмаленных подрукавничков. Но вот читатели дождались сообщения: «Мы уже уведомляли о подшивных рукавах на китовых усах или тростинках, которые придерживают рукава верхние. Теперь г-да Пуссе и Жосселин приделали тут механику. Маленькая пружина, которая сжимает и распускает рукава по произволению, есть превосходнейшее изобретение, особливо когда вообразим, как ужасны рукава с обручами под шалью или манто!.. Иные женщины казались с крыльями или парусами! неудобство это еще более сказывалось в карете, где наряд занимал более места, нежели сама дама. Все это теперь поправилось по милости механических рукавов»[[424]](#footnote-425).

Годом позже, в 1833 году, эти же механики изобрели устройство для прически, позволявшее удлинять и укорачивать локоны, не царапая при этом кожу и не портя шляпки[[425]](#footnote-426).

Аналогичное устройство для юбки оказалось неприемлемым для актеров и зрителей театра «Жимназ», и борьба против кринолинов не прекращалась до их полного и внезапного исчезновения в 1867 году. Сведения о кринолинах на протяжении целого десятилетия были весьма противоречивы. В 1856 году в «Моде» писали: «Наблюдая за туалетами в театрах: Итальянском и Оперном, можно утвердительно объявить о падении кринолина, несмотря на то, что он находит себе еще поддержку в некоторых из наших модных журналов, как например „Moniteur de la Mode". Стальные пружины у юбок нанесли ему окончательный удар, и в то же время сделались предметом общего смеха у всех женщин умных и со вкусом»[[426]](#footnote-427). Однако еще в 1863 году журнал «Модный магазин» поместил описание устройства кринолина, а также объявил читателям, что «царство кринолина и не думает приходить к концу. Он вошел теперь в благоразумные размеры, но без него нынешние длинные и полные (имеется в виду широкие. — *Р.К.)* платья — немыслимы»[[427]](#footnote-428).

Внезапное исчезновение кринолина в 1867 году не вызвало сожалений ни у авторов обзоров моды в русской периодике, ни у читателей модных новостей.

Для того чтобы современная исполнительница смогла свободно двигаться по сцене или съемочной площадке в кринолине любой величины и формы, легко садиться или вставать, следует учесть советы, которые первые обладательницы кринолинов получали со страниц женских журналов, рассказывающих о том, как изготовить самый модный наряд в домашних условиях[[428]](#footnote-429).

Прежде всего, нужно предусмотреть тесьму на уровне второго обруча кринолина, которая свободно обхватывала ноги в виде двух широких петель, позволявших «подчинить» себе юбку и сохранить при этом свободу движения. Рекомендовалось также утяжелить низ юбки, особенно ее переднюю часть при помощи мешочков с песком.

Любопытно, что кринолины нашли распространение и в сельской местности. Известно, что в Ярославской губернии были попытки наладить производство кринолинов из проволоки и прутьев[[429]](#footnote-430).

Это увлечение нашло отражение в поэме Н.А.Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

«А есть еще затейницы,

Одеты по-столичному —

И ширится и дуется

Подол на обручах!

Заступишь — расфуфырятся!

Вольно же, новомодницы,

Вам снасти рыболовные

Под юбками носить».

Конструкция из прутьев была известна еще в XVIII веке под названием «фижмы». Во Франции такой каркас из ивовых прутьев назывался «панье», что, собственно, и означает «корзина». Форма панье менялась — иногда они настолько раздавались в ширину, что дамы должны были раздвигать руки и сгибать их в локтях. В истории костюма эта форма именуется «панье с локотками».

В XVIII веке фижмы, или панье, были знаком социальной принадлежности женщины: «Кринолин (имеются в виду фижмы XVIII века) часто бывал патентованной привилегией высших сословий. Во многих странах и во многих городах женщинам низших классов было запрещено под страхом денежной пени носить такую юбку, а прислуга и крестьянка наказывались даже тюрьмой»[[430]](#footnote-431).

В России XIX века, как мы можем судить по поэме Некрасова, сам кринолин имел широкое хождение в разных слоях общества, но его размеры определялись общественным мнением, своего рода сословной регламентацией. В 1861 году рецензент спектакля «Свои люди — сочтемся» писал: «Артистки не всегда одеваются сообразно с ролями, которые ими исполняются. Так было при представлении „Свои люди". Бенефициантка играла Устинью Наумовну, бедную чиновницу, промышлявшую по Москве сватовством и получающую за то, по ее словам, где платье, где платок, а где и чепчик, но одета была она в великолепном шелковом платье с огромнейшим кринолином, а на голове у нее была свежая куафюра... Г-жа Левкеева щеголяла в кринолине таких необъятных размеров, какие настоящей Олимпиаде Самсоновне, конечно, и во сне не грезились[[431]](#footnote-432).

Мантилья

Огромной популярностью в прошедшем столетии пользовались мантильи. Появились они в самом начале 30-х годов, правильнее сказать, широко распространились в это время и под разными названиями просуществовали вплоть до конца столетия. Одной из причин такой популярности могла служить самая обычная практичность. Вот что писали в те годы: «Фасоны платья не заметны под мантилиями, которые теперь до безумия в моде; сему наряду жертвуют украшением корсажа и нового ничего не изобретают»[[432]](#footnote-433).

Мантилья — накидка, чаще без рукавов, заимствованная европейской модой из испанского костюма в начале XIX века. В первой половине столетия этим словом обозначали любую короткую одежду, надетую поверх платья. Примером может служить публикация в газете «Северная пчела»: «У других шелковых платьев мантилия, или то, что у нас называется шпензером, бывает обыкновенно блондовая или тюлевая»[[433]](#footnote-434).

В пьесе «Свои люди — сочтемся» Олимпиада Самсоновна говорит: «А мне новую мантилью принесли, вот мы бы с вами в пятницу и поехали в Сокольники».

Какого покроя могла быть мантилья Липочки?

Журнал «Мода» дал описание мантильи «трубадур», название которой сразу же вызывает воспоминания о театре и которая «делается из бархата и убирается тесьмой со стеклярусом в виде петлиц. Спереди не застегивается»[[434]](#footnote-435).

В том же номере журнала рассказано о мантилье «москвитянка» — парижской новинке, отражающей увлечение русской стариной: «С широкими остроконечными рукавами, разрезанными на боку. Сзади мантилья делается на сборках».

Мантильи «изабелла» делали только из черных кружев с сильно удлиненной спинкой и коротким, едва достигающим талии, передом. Производной от мантильи была мантлета — обычно не имеющая рукавов, с заостренными концами спереди и сзади.

Под мантильей понимали разные предметы женского туалета. Так могли называть накидку из любого материала, которую в наши дни знают как пелерину. Например, пелерина «жизель» из горностая, напоминающая более поздние по времени ротонды. Ее рекламировал в 1863 году журнал «Модный магазин»[[435]](#footnote-436).

Круглая форма пелерины получила распространение еще в 1827 году. Вот как объясняли появление такого типа одежды: «На многих посетительницах были круглые пелеринки, называемые старушкины (à la vielle), потому что их ввела в моду прелестная старушка г-жа Прадэр»[[436]](#footnote-437).

Мы помним, что в «Северной пчеле» мантилью называли шпензером. Современное название этого вида дамской одежды — спенсер, представляющий собой коротенькую курточку с длинными рукавами, вошедшую в моду в самом конце XVIII века. Название связано с именем лорда Спенсера, а относительно происхождения этого типа одежды существует две версии. Одна из них рассказывает, что лорд Спенсер, задремав у камина, прожег фалды своего фрака и, проснувшись от запаха горелой ткани, оторвал их и оказался среди членов клуба в необычном виде[[437]](#footnote-438).

По другой версии, лорд Спенсер заключил пари, что создаст новую модель одежды, которая получит всеобщее признание как среди мужчин, так и среди женщин[[438]](#footnote-439).

Действительно, спенсер широко распространился и сохранял свое значение до 40-х годов XIX века. Но мужчины быстро отказались от него, а женщины, носившие очень тонкие, легкие платья, пользовались им и в летний сезон. Обычно спенсер — утепленная одежда.

Так как время появления и период распространения спенсера определяются достаточно точно, то использование этого слова в художественном произведении может помочь исследователю в атрибуции литературного текста.

Известны случаи упоминания термина «спенсер» в историческом произведении начала XIX века. Например, Бестужев-Марлинский ввел его в описание костюма героя повести «Ревельский турнир», хотя события повести, как пишет сам автор, относятся к 1538 году — за двести пятьдесят лет до появления спенсера: «Синий бархатный шпензер его вышит был золотой битью, частые сквозные пуговицы висели как ягоды по полам, золотая бахрома украшала цветные отвороты замшевых сапожков, и только недостаток шпор показывал, что он не рыцарь, хотя смелая осанка и умное лицо его давали ему над многими из них преимущество».

Форма рукавов спенсера и ткань для него зависели от моды того времени. Н.А.Некрасов неоднократно упоминает спенсер. Так, в одном из произведений, написанном совместно с А.Я.Панаевой, — «Мертвое озеро» — читаем: «Длинная, плоская, но широкая фигура ее была облечена в ситцевую пеструю юбку и в камлотовый малиновый спензер, у которого рукава были с буфами на плечах».

Буфы на плечах были популярны в конце 10-х и в 20-е годы, так что речь идет о старомодном покрое, подчеркивающем бедность и жалкий вид персонажа.

Функции мантильи или спенсера (хотя, строго говоря, их нельзя сравнивать) могло выполнять канзу.

Обычно это косынка или платок из легкой ткани или кружев с длинными концами, которые перекрещивались на груди и завязывались на талии. В моду XIX века такая деталь женского костюма пришла из предыдущего столетия. Вероятно, поэтому названия фасонов канзу или заменяющих их косыночек часто восходили к XVIII столетию.

Канзу имели довольно разнообразные фасоны. Один из них, названный в честь знаменитой танцовщицы Камарго, описывался следующим образом: «Появился новейший и нарядный фасон канзу, названный à la Camargo... новость состоит особенно в том, что все имеет какую-то отделку или оборку и соединяется у конца корсажа»[[439]](#footnote-440). Канзу «камарго» трудно представить себе просто косынкой — так замысловаты отделки этого наряда.

В 50—60-х годах прошлого века слово «канзу» практически вышло из употребления, и напоминающую канзу деталь женского туалета называли просто косыночкой. Такой была «косыночка Marie Antoinette, скрещенная спереди и завязанная сзади»[[440]](#footnote-441).

Такая же участь постигла фишю — тоже разновидность косынки из легкой ткани или кружев, часто отделанной кружевными оборочками.

Роль легкой накидки на платье могла выполнять шемизетка. Одновременно это и легкая блузка и вставка в вырез женского платья. В первой половине XIX века шемизетка чаще служила накидкой. В 1833 году появилось сообщение: «Показались также из черных блонд шемизетки demi Vièrge, доходящие до половины груди, и их не обшивают оборочкой; вышивают края фестончиками; на плечах они очень открыты»[[441]](#footnote-442).

В течение всего столетия существовала потребность в так называемом sortie de bal, предназначенном для выходов, потому что разного рода накидки служили и для защиты от холода, и предохраняли нарядное платье. Роль sortie de bal могли выполнять и мантильи, и ротонды, и тальмы, и манто — обычно накидка для таких случаев делалась из дорогих кружев, тканей, перьев или меха, на дорогой шелковой подкладке с вышивкой и т.д.

Как некогда мантилья позволяла не обновлять фасон корсажа, так и в современном театральном костюме можно использовать различного фасона накидки, меняющие облик исполнительницы.

Пальто

В современном представлении это одежда, предназначенная только для улицы.

До начала 40-х годов ХIX века подобную функцию в мужской и женской одежде выполняли другие типы костюма. И.А.Гончаров, обращаясь в воспоминаниях к периоду своего студенчества в Московском университете, писал: «Сбросит с себя шинель или шубу (пальто тогда не было известно) и идет в залу». (Писатель рассказывает о событиях начала 30-х годов.)

Другой автор сообщает: «В те года обыкновенного теперь пальто никто не носил».

К середине ХIX века пальто широко распространилось и часто встречается при описании внешнего облика литературных персонажей — сначала только как мужская, а затем и как женская одежда. В отличие от многочисленных альмавив, тальм, салопов и ротонд, паль­то имело сквозную застежку на пуговицах спереди и приближалось по своему силуэту к очер­таниям человеческой фигуры, тем более что необычайно пышные в плечах рукава вышли к тому времени из моды и верхняя одежда не должна была быть просторной и широкой. Из пред­шествующих конструкций пальто ближе всего к таким типам костюма, как каррик, редингот.

Однако в середине ХIX века под пальто подразумевался сюртук, который поначалу выполнял функции верхней, предназначенной для улицы одежды, но этот период продолжался недолго (см. «Сюртук»).

И.С.Тургенев, рассказывая о своей первой встрече с Н.В.Гоголем, называет пальто «сюртук», который в помещении уже не снимали (Тургенев описывает события 1851 года): «Он одет был в темное пальто, зеленый бархатный жилет и коричневые панталоны».

Во второй половине ХIX века появилось много типов пальто, названия которых были связаны либо с местностью, где возник тот или иной покрой, либо с именами общественных и политических деятелей, актеров, способствовавших распространению новой моды зачастую совершенно случайно, не ставя перед собой такой задачи.

Среди типов пальто, известных с ХIХ века, наибольшей популярностью пользовались следующие.

«Лалла Рук» — пальто из белого или светлых тонов сукна, широкое, с расширяющимися книзу рукавами, не длинное и украшенное накладными орнаментами контрастных темных цветов в восточном стиле. Впервые появляется в русских модных журналах в первой половине 70-х годов. Название восходит к стихотворению В.А.Жуковского «Лалла Рук» (1821). Оно было написано поэтом после празднества в Берлине, на котором в роли индийской принцессы Лалла Рук в «живых картинах» на темы поэмы Т.Мура выступила принцесса Шарлотта — впоследствии русская императрица Александра Федоровна. Исследователи творчества Жуковского отмечают, что вслед за ним это имя использовал Пушкин в пропущенной строфе «Евгения Онегина» (глава III):

«Подобно лилии крылатой,

Колеблясь входит Лалла Рук».

В 70-е годы обращение к поэтическим образам первой половины столетия часто встречалось в моделировании одежды, причем, при всей зависимости русского городского костюма от диктата Парижа и Лондона, чувствуется интерес к отечественной литературе и поэзии.

Пальто «тальони» — названо по имени французской танцовщицы итальянки Марии Тальони (1804 — 1884). Оно доходило до колен, имело узкие рукава и бархатный воротник. Такое пальто отделывалось шнурами по мотивам национальной итальянской вышивки. Носили его только мужчины.

Пальто «ольстер» — двубортное, из грубого тяжелого сукна, довольно длинное. Его часто носили с поясом. Название возникло от города Ольстер в Северной Ирландии — первоначального места производства тяжелых сукон. Вплоть до конца ХIX века пальто «Ольстер» носили мужчины и женщины (известно с 1867 года).

Пальто «дорсей» — названо в честь графа Альфреда Гийома Габриэля д'Орсея (1801—1852), введшего его в моду. Установить характер такого пальто, особенности кроя пока не удалось, хотя личности графа, бывшего эталоном мужской элегантности, уделялось много места в периодике и часто помещались его гравированные портреты. С именем графа связано появление в мужском гардеробе домашних туфель без задников.

Пальто габардин — просторное, с очень широкими рукавами. Его носили мужчины и женщины. Название связано с названием ткани — габа. Пальто служило дождевиком и предназначалось для путешествий.

Пальто «честерфильд» — по имени лорда Честерфильда, английского дипломата XVIII века. Однобортное мужское пальто с бархатным воротником и прорезными карманами, которое шили только из очень тонких сукон наивысшего качества.

Пальто «дипломат» — появилось уже к концу XIX века. Близко по покрою к пальто «честерфильд», то есть довольно длинное, с бархатным воротником и прорезными карманами, но двубортное.

Пальто реглан — по имени английского генерала Ф.-С. Реглана (1788 — 1855). Так как в одном из сражений генерал Реглан потерял руку, то для него был сконструирован особый покрой рукава. Впоследствии эта конструкция широко применялась в различных видах мужской и женской одежды.

Пальто «помпадур» — летнее дамское пальто, появившееся во второй половине ХIX века. Названо по имени маркизы Помпадур. Такие пальто шили из узорчатых тканей, популярных во времена торжества фаворитки французского короля Людовика XV, жившей в XVIII столетии.

Пальто «пальмерстон» — по имени популярного в середине XIX века английского государственного деятеля Генри Джона Пальмерстона (1784 — 1865).

В России отношение к Пальмерстону было ироничным, так как его позиция во время Крымской войны (1853 — 1856), естественно, вызывала патриотическое негодование. Современник вспоминал: «И мы, грешные, в то время (1857) нарасхват разбирали в магазинах карикатуры на Пальмерстона и на Napoleon petit, как прозвал его Виктор Гюго»[[442]](#footnote-443). В середине века было очень популярно стихотворение В. П. Алферова:

«Вот в воинственном азарте

Воевода Пальмерстон

Поражает Русь на карте

Указательным перстом».

В литературных произведениях второй половины ХIX столетия встречаются упоминания о пальмерстоне как о мужской и женской верхней одежде, по-видимому с рукавами и сквозной застежкой сверху донизу. Например, Вс.Гаршин описывает пальмерстон как женскую узорчатую одежду для улицы: «Впереди нас и сзади нас шли люди, направлявшиеся туда же, куда и мы, — мужчины в меховых пальто, женщины в длинных дипломатах и пальмерстонах из претендующей на роскошь материи: шелковые цветы по плисовому полю...» («Надежда Николаевна»).

Пальто «Петр Великий» — «оно светло-коричневое суконное, с длинною несколько обтянутою талией... Это пальто напоминает костюмы Петровских времен и очень нравится в Париже»[[443]](#footnote-444).

Судя по изображению, «Петр Великий» — длиннополый кафтан с отворотами на рукавах, без особых изменений следующий моде первой четверти XVIII века.

Пиджак

Модная мужская одежда под названием «сак» появилась впервые в конце 40-х — начале 50-х годов прошлого века и понемногу начала вытеснять сюртуки и фраки. Сак стал прообразом современного пиджака. Вот как, называя сак американской жакеткой, описывали его журналы мод: «Мужчины носят длинные американские жакетки, с мешком назади; спереди они застегнуты на одну только пуговицу и очень широки в груди»[[444]](#footnote-445). «Мешок назади» — по-английски sack — и дал название новому виду одежды. Ношение пиджака-сака поначалу воспринималось как вызов общественному мнению. А.О.Смирнова-Россет рассказывает, что Тургенев напечатал в 1852 году статью о Гоголе с единственной целью — почтить память умершего писателя, но «государю эту статью представили как манифест партии „пиджаков и общинного начала", и его засадили прямо в сибирочку»[[445]](#footnote-446).

Под саком всегда предполагалась прямая, просторная, не приталенная одежда, хотя сначала у него были довольно высокая застежка и карманы, а в 60-е годы его застегивали только на одну пуговицу. Пальто-сак, которое можно встретить в литературных произведениях середины XIX века, означает тот же самый сак — пиджак — американскую жакетку. Дело в том, что значения слова «пальто» в прошлом веке и в наше время не совпадают.

У Тургенева один из героев повести «Два приятеля» показан так: «Крупицын, напротив, был роста небольшого, сутуловат, смугл, черноволос, и лето и зиму ходил в каком-то пальто-саке, с оттопыренными карманами из сукна бронзового цвета». А вот А.Я.Панаева, которая некоторое время вела раздел моды в периодической печати, описывает сак как костюм в современном понимании: «Полная его фигура была облечена в белый парусиновый балахон в виде пальто-сак и из той же материи широкие панталоны» («Степная барышня»).

В последней трети XIX века появился женский сак. Он представлял собой недлинную верхнюю одежду с рукавами и воротником самой различной формы (стойка, отложной, с отворотами и т.д.), с прямой или расширенной спинкой. К концу века спинку кроили часто более длинной, чем перед, что позволяло добиться красивых мягких складок на спине. Сак сохранялся в женском гардеробе вплоть до начала Первой мировой войны. «Она была некрасива и немолода, но с хорошо сохранившейся полной фигурой, просто и хорошо одетой в просторный светло-серый сак с шелковым шитьем на воротнике и рукавах» (А.И.Куприн. «Леночка»). Рукава и длина были единственным отличием женского сака от бытовавших тогда тальм и ротонд.

Мужской сак со временем превратился в пиджачную пару с панталонами из ткани такого же цвета. Появились правила, которым должны были следовать хорошо воспитанные люди, то есть цвет костюма, воротничок сорочки и галстук определяли, где можно появиться в пиджаке, не нарушая приличий.

В костюме серого цвета нельзя было приходить на обед или званый ужин: «Мне стало неловко — являюсь в чужой дом, никем не званный, да еще в сером костюме»[[446]](#footnote-447).

К пиджаку не полагался белый галстук. Это считалось вульгарным.

Но и темный костюм обычного покроя не годился для визитов. Описывая события кануна Февральской революции, писатель М.Алданов в романе «Ключ» обратился к быту либерально-интеллигентской публики того времени: «На лице адвоката промелькнуло неудовольствие: гость был серовато-почетный, член редакции журнала „Русский ум", но явился он на вечер в пиджаке и мягком воротничке. „Нет, все-таки мало у нас европейцев", — подумал Кременецкий».

В конце века в мужском гардеробе появилась новинка — пиджак особого покроя с атласными отворотами, и его стали называть «смокинг». Смокинг начал вытеснять фрак. По крайней мере, смокинг допускался во всех тех случаях, которые требовали фрака: званый обед, вечер или театр. К смокингу полагался жесткий воротничок, и можно было надеть белый галстук. Смокинг, как, впрочем, и фрак, позволялось носить только взрослым мужчинам, тем, кто приобрел известную самостоятельность. Для учащегося юноши возможность появиться в смокинге, как некогда во фраке, означала вступление во взрослую жизнь. Более точных указаний на возраст не существовало — это было, скорее, вопросом самоощущений, стремления молодых казаться взрослее и, разумеется, связано с определенной социальной средой, где манере одеваться придавалось большое значение. От черного пиджака смокинг отличался не только отворотами из блестящей ткани, но и сильно скругленными полами и единственной пуговицей. При этом грудь была довольно сильно открыта, и требовалась безукоризненная рубашка.

Сарафан

Одна из героинь пьесы И.А.Крылова «Модная лавка», оказавшись в большом городе, спешит узнать все новости моды и спрашивает щеголеватую, смышленую продавщицу: «Правда ли, душа моя, будто здесь стали сарафаны носить?» Продавщица отвечает: «Здесь, сударыня, совершенная свобода и одевается всякий, как ему угодно».

Уже в самом начале прошлого века высокая мода обратилась к традиционному русскому костюму. Увлечение сарафаном пришло в русские столицы под влиянием Парижа. Что же представлял собой сарафан?

Сарафан — основной элемент русского национального женского костюма многих областей. Сохранились европейские гравюры XVI века, изображающие москвитянок в сарафанах и душегреях. Хотя название «сарафан» по своему происхождению восходит к персидскому «serаãpã» — почетная одежда, возникновение самой конструкции исследова­тели связывают с развитием прежде существовавших на Руси форм национальной одежды[[447]](#footnote-448).

Распространение в России европейской моды способствовало вытеснению национального костюма в сельскую местность. Рост текстильной промышленности, появление новых красителей не могло не сказаться на судьбе русского традиционного костюма. В крупных городах его сохраняли лишь те крестьянки, для которых он служил своеобразным знаком их занятий в барском доме, например кормилицы. «Кормилица обыкновенно по будням носит толстую рубашку, ситцевый сарафан и ситцевую шапочку на голове, а по воскресеньям и праздникам — непременно камлотовый сарафан, обшитый галуном, кисейную рубашку и бархатный кокошник» (И.И.Панаев. «Барышня»).

Однако интерес к национальной одежде не ослабевал, и многочисленные романсы на тему сарафана были очень популярны — «Сарафанчик» на стихи А.И.Полежаева, «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» на стихи Н.Г.Цыганова и др.

Посетившая в начале XIX столетия Россию Марта Вильмот записала в своем дневнике: «Служанки-рукодельницы могут точно скопировать любой новый фасон для своих господ; что же касается одежды простого народа, то она настолько традиционна, что в каждой деревне по покрою платья можно пришлых людей отличить от коренных обитателей. Костюм тверских крестьян, например, так же отличен от московских или петербургских, как одежда индейца от европейского платья»[[448]](#footnote-449).

Во время Отечественной войны 1812 года ношение национального костюма было формой выражения патриотизма: «Дамы отказались от французского языка. Многие из них почти все оделись в сарафаны, надели кокошники и повязки; поглядевшись в зеркало, нашли, что наряд сей к ним очень пристал, и не скоро с ним расстались»[[449]](#footnote-450). Еще раньше, в 800-х годах, это было связано с интересом Запада к России вследствие исторических событий, укрепивших авторитет Российского государства в Европе.

В царствование Николая I элементы национального костюма входили в парадную женскую одежду для приемов при дворе: «В дни больших праздников и особых торжеств богослужение отправлялось в большой церкви Зимнего дворца: в таких случаях мужчины были в парадной форме, при орденах, а дамы в придворных костюмах, то есть в повойниках и сарафанах с треном, расшитым золотом, производивших очень величественное впечатление»[[450]](#footnote-451).

Николай I ввел в обычай «балы с мужиками», описанные многими мемуаристами. Начиная с 1826 года придворные дамы носили особый русский костюм, а указ о женском придворном платье в национальном стиле был окончательно принят в 1834 году, и подобный наряд при дворе существовал до 1917 года. Однако уже в 30-е годы XIX века современники справедливо называли его «офранцуженным сарафаном»[[451]](#footnote-452).

Ничего общего с подлинным интересом к традиционной культуре русского народа использование национальных мотивов в нарядах светских дам не имело. Только усилиями художников, литераторов, ученых в 80-х годах прошлого столетия стали систематически собирать старинные костюмы и возрождать древние ремесла, связанные с традицией национальной одежды.

В тех областях России, где основу женского наряда составлял сарафан, различия в крое, излюбленных тканях и цветах были весьма значительны. Такие названия сарафана, как «дольник» и «кумачник», возникли благодаря и особенностям кроя, и тканям, из которых их делали. Интересна московская шубка XIX века. О ней мы находим упоминание в пьесе А.Н.Островского «Не сошлись характерами»: «Матрена ходит в шубке с кисейными рукавами, в косе ленты». Здесь речь идет как раз о московском сарафане, в котором широкие полотнища ткани собирались мелкими складочками — прищепом к узкому корсажу на бретельках.

В середине XIX века в журналах часто помещались гравюры с моделями в русском стиле — детские кафтанчики «Царь Алексей Михайлович» или пальто «Петр Великий».

Однако публика в России ограничивала сферу применения стилизованного русского костюма в быту. Сначала газета «Северная пчела», которую трудно заподозрить в отсутствии официального патриотизма, а затем и журнал «Мода» поместили статью Н.Греча под названием «Ура здравому смыслу»: «Если быть у нас национальному русскому костюму, то он должен быть официальным, как мундир у служащих мужчин: при дворе, в торжественных собраниях — тогда это будет нечто исключительное, редкое, оригинальное, торжественное, а прыгать польку или кружиться в вальсе в наряде царицы Натальи Кирилловны — нелепо и оскорбительно»[[452]](#footnote-453).

Величавая монументальность русского традиционного костюма определяла характер движения, особенности бытовой пластики. Образ жизни, ориентированный на общеевропейский стиль, исключал традиционные формы костюма, делал их неприемлемыми в повседневном городском быту.

В этом смысле интересны воспоминания П.А.Вяземского о князе Козловском: «Был маскарад в Аничковом дворце. В числе приглашенных и участников находился и Козловский... Главным впечатлением из него вынес он, что преобразования Петра Великого, даже в отношении к одежде, были благотворны и необходимы. И вот на чем он свое заключение основывал: двое из лиц высокопоставленных были наряжены русскими боярами. Они так плотно вошли в свою роль и в свое платье, что бессознательно и невольно клали земные поклоны. При появлении государя они для соблюдения верности в местных и современных красках повалились в ноги императору. Государю, казалось, это было неприятно, а Козловского, воспитанного в новейших западных обычаях, это поразило прискорбно и глубоко... "Платья, — говорил он, — не без влияния на нравы. Этим двум господам, — продолжал он, — получившим хорошее воспитание, образованным, никогда не могла бы прийти в голову эта азиатская выходка, если бы они были иначе одеты"»[[453]](#footnote-454).

Нельзя согласиться с Козловским в оценке художественных качеств русского традиционного костюма, сложившегося в стилевом единстве с древнерусским зодчеством, средневековой русской живописью и т.д. Пластические свойства многослойной мужской и женской одежды допетровского времени исключали мелкие, суетливые движения, резкие повороты тела.

К.С.Станиславский писал о постановке трагедии А.К.Толстого «Царь Федор Иоан­нович»: «Прежде всего мы принялись за изучение костюмов эпохи царя Федора, так как поста­новка трагедии А.Толстого стояла у нас на первой очереди. Штамп боярских костюмов был особенно избит. В музейных костюмах есть тонкости в линиях и кройке, которые не улавли­вают обычные портные, но которые, однако, более всего типичны для эпохи. Чтобы постичь их, нужен художник и артист. Вот этот-то секрет, это „je ne sais quoi" костюма мы и искали тогда»[[454]](#footnote-455).

А.Н.Островский записал в своем дневнике за 1886 год: «Почти весь день на репетиции „Воеводы". Разбирали костюмы, неумение шить русские костюмы; их должны шить портные, которые шьют кучерам»[[455]](#footnote-456).

Женский костюм не составлял исключения на русской сцене. Сарафаны и летники боярышень, праздничные народные костюмы крестьянок несли на себе тот же штамп императорской сцены, который всегда стремились преодолеть лучшие деятели русского театра — исполнители, режиссеры, художники.

В допетровскую эпоху сарафан, особенно шелковый, указывал на знатное происхождение женщины. Понёва же говорила о том, что перед нами крестьянка.

Упоминание о поневе можно найти во многих драматургических произведениях прошлого века. «Устинья Наумовна: Да и матушка-то Аграфена Кондратьевна чуть-чуть не паневница — из Преображенского взята. А нажили капитал да в купцы вылезли, так и дочка в прынцессы норовит. А все денежки» (А.Н.Островский. «Свои люди — сочтемся»).

Понева (панева) — один из древнейших элементов русского национального костюма замужних женщин, своеобразная предшественница юбки — носилась на поясе, в отличие от сарафана — наплечной одежды. В XIX веке понева (именно такое написание принято в современной этнографической литературе) была распространена не только в южнорусских губерниях: Орловской, Курской, Воронежской, Рязанской и Тамбовской, но и в центральных: Тульской, Московской и Калужской. Домотканые материи для понев украшались орнаментом в виде полос и клеток. В каждой местности понева имела свои орнаментальные, колористические и конструктивные особенности.

Поневница — носящая поневу, или, иными словами, крестьянка. В городской среде это слово указывало на бедность, необразованность, забитость, так как именно крестьянское население России сохраняло традиционные формы одежды не только из-за приверженности старинным обычаям, но и из-за отсутствия средств на фабричные изделия и ткани. Даже среди дворовых сменить сарафан на поневу считалось большим несчастьем: «В по-не-ве буду ходить... — всхлипывала в ответ Матрешка. — Что ж, что в поневе! И все бабы так ходят. Будешь баба, по-бабьему и одеваться будешь» (М.Е.Салтыков-Щедрин. «Пошехонская старина»).

Сарафаны, обязательные для придворных дам, шили из бархата, шелка или парчи в зависимости от ранга дамы. Настоящая народная одежда, разумеется, была совсем иной. Праздничная украшалась вышивкой, галунами, самодельными кружевами, обшивалась пуговицами. А вот повседневные сарафаны шили из кумача или китайки, поскони или пестряди.

Сюртук

Сюртук (сертук) — часть мужского костюма, появившаяся в России в первые десятилетия XIX века. Слово произошло от французского surtout — поверх всего (существовал одновременно и термин paletot). Поначалу сюртук действительно был одеждой, предназначенной для улицы. В повести Гоголя «Невский проспект» встречаем: «Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос...»

В отличие от фрака, сюртук имел полы и довольно высокую застежку. Длина сюртука и место талии — выше или ниже естественной линии — определялись модой. От модного силуэта зависела форма рукава — плечо с буфами или без, рукав обужен книзу или имеет раструб и т.д.

В начале XIX века, когда фрак считался только официальной одеждой, в гости можно было приходить лишь в сюртуке. Д.Н.Свербеев сообщает: «Выходя в часу третьем из канцелярии, я заехал домой, чтобы надеть сюртук (на службе бывали мы всегда во фраках)»[[456]](#footnote-457).

Несколько позднее ситуация изменилась и сюртук означал неофициальную одежду, принятую среди близких людей, поэтому в гости, на званый обед следовало надевать фрак. А.О.Смирнова-Россет вспоминает о В.А.Жуковском: «Шутки Жуковского были детские и всегда повторялись: он ими очень сам тешился. Одну зиму он назначил обедать у меня по средам и приезжал в сюртуке; но один раз случилось, что другие (например, дипломаты) были во фраках; и ему и нам становилось неловко. На следующую среду он пришел в сюртуке, за ним человек нес развернутый фрак. "Вот я приехал во фраке, а теперь, братец Григорий, — сказал он человеку, — уложи его хорошенько"»[[457]](#footnote-458).

К концу 30-х — началу 40-х годов, когда постепенно стало распространяться пальто, и как вид мужской одежды, и как термин, сюртук часто называли «пальто». Именно в таком смысле упоминает пальто А.И.Герцен в «Былом и думах», когда говорит о «берлинском пальто» Т.Н.Грановского, то есть о сюртуке: «Он носил тогда длинные волосы и какого-то особенного покроя синий берлинский пальто с бархатными отворотами и суконными застежками».

Постепенно укорачиваясь, сюртук превратился в прообраз современного пиджака. Этот процесс активизировался уже в середине XIX века. По мере того как фрак становился только бальной одеждой, сюртук сделался форменным костюмом. Ряд указов начиная с 1834 года определяли тип ткани и использование отделки для мундирных сюртуков различных чинов и ведомств. «На старичке был опрятный серый сюртук с большими перламутровыми пуговицами; розовый галстук, до половины скрытый отложным воротничком белой рубашки, свободно обхватывал его шею; на ногах у него красовались штиблеты, приятно пестрели клетки его шотландских панталон, и вообще он весь производил впечатление приятное» (И.С.Тургенев. «Затишье»).

Форменные сюртуки носили вплоть до конца столетия, но в повседневной жизни от них отказывались по мере распространения пиджака. Пожилые, степенные люди и в ХIХ веке оставались верны моде своей молодости. Поэтому в сюртуках ходили пожилые люди.

Долгое время было принято застегивать сюртук на все пуговицы. В середине века эта манера выглядела старомодной. Но именно в таком сюртуке играл Н.И.Музиль Нарокова в «Талантах и поклонниках» Островского: «Одет он был в опрятный, но уже поношенный сюртук, застегнутый по старинному обычаю на все пуговицы. Держался с достоинством, независимо»[[458]](#footnote-459).

Сюртуки шили из самых разнообразных тканей, например талона. Из талона был сюртук Манилова: «Подъезжая ко двору, Чичиков заметил на крыльце самого хозяина, который стоял в зеленом шалоновом сюртуке, приставив руку ко лбу в виде зонтика над глазами, чтобы " рассмотреть получше подъезжавший экипаж».

Шалон — легкая шерстяная ткань, выработанная как двухсторонняя саржа, то есть на обеих сторонах материи образован тканый орнамент в виде диагональных полос — разницы между изнаночной и лицевой стороной нет. Название связано с первоначальным местом производства — Châlon-sur-Marne (Франция).

Если во второй половине XIX века шалон вышел из моды, то ткань под названием «камлот», появившаяся с талоном практически одновременно, пользовалась популярностью очень долго. Вероятно, это связано с разнообразием сортов камлота, пригодных и для женской, и для мужской одежды. Пыляев, например, упоминает ткань зуф: «Для мужских одежд людей среднего достатка употребляется материя зуф — род камлота»[[459]](#footnote-460).

А вот в повести А.Ф.Вельтмана «Сердце и думка» речь идет о женской одежде из камлота: «Она была в камлотовом старом капоте, купавинское изношенное покрывало слетело с ее головы, распущенные волоса раскинулись по плечам».

Камлот — шерстяная, а в XIX веке и хлопчатобумажная ткань. Дорогие сорта камлота ткали из верблюжьей или ангорской шерсти с примесью шелка, сочетание которых давало рыхлое, мягкое полотно.

«Московский телеграф» сообщал своим читателям, что «в деревне дозволяется мущине ехать в гости к соседям в мериносовом или камлотовом сертуке. Кажется, это происходит от сильных жаров»[[460]](#footnote-461).

Более дешевые сорта камлота изготавливались из хлопчатобумажного волокна. Причем основа натягивалась в две нити обязательно черного цвета, а уток был контрастного тона, так что название «камлот» предполагает только пестро-темную окраску материи.

Сведения о происхождении названия ткани камлот противоречивы. Одни источники связывают его с арабским названием сорта верблюжьей шерсти[[461]](#footnote-462), другие — с рекой Камлот в Шотландии, где был знаменитый центр по производству шерстяных тканей[[462]](#footnote-463).

В произведениях первой половины ХIX столетия камлот так широко упоминается многими русскими писателями, что можно судить о степени его распространения. У Гоголя камлот встречается особенно часто. Например: «Афанасий Иванович был высокого роста, ходил всегда в бараньем тулупчике, покрытом камлотом, сидел согнувшись и почти всегда улыбался, хотя бы рассказывал или просто слушал» («Старосветские помещики»).

Большей частью камлот был тканью бедных людей. В повести Вельтмана он соседствует с купавинским покрывалом. Другой тканью — спутником строжайшей экономии — был казинет.

«— Что ж, буду в Воронеже, — в Воронеже и куплю. Надо бы тово... списочек эдакий составить.

1. Да вот на панталончики ребятам...
2. И на панталончики куплю.
3. Мне, маменька, плисовые, — вдруг сказал Алешка, — а то у кучерова Миколки плисовые, а у меня казинетовые. Меня Миколка дражнит все»

(А. И. Эртель. «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги»).

Казинет — хлопчатобумажная или шерстяная одноцветная ткань саржевого переплетения. Казинет из шерстяной пряжи был тканью для форменной одежды низших гражданских чинов, поэтому с ним всегда связывалось представление о невысоком общественном положении. Как средство социальной характеристики, знак принадлежности к малоимущим людям казинет встречается у М.Е.Салтыкова-Щедрина, Л.Н.Толстого.

Нужно отметить, что после 1850 года зеленый шалоновый, вишневый суконный сюртуки были уже невозможны. Мужская одежда перестала быть цветной. Вот что об этом писали на исходе ХIX века: «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие, и некрасивые черные фраки и сюртуки царствуют до сих пор»[[463]](#footnote-464).

Для мужской одежды второй половины ХIX столетия характерны черные, серые, золотисто-бежевые и серебристо-серые оттенки, как правило одноцветные, а чуть позднее появились ткани с мелким темным цветным рубчиком или полоской.

Костюмы, предназначенные для лета, шили чаще всего из коломянки. В середине века это были сюртуки, позднее пиджаки или пиджачные пары, то есть костюм в современном понимании этого слова.

Коломянка — в литературе встречаются названия: «каламянка», «коломенка», «коломенок» (Ф.М.Достоевский, И.С.Тургенев, А.П.Чехов).

В.И.Даль толкует «коломянку или коломенок» как «полосатую, пеструю шерстяную домотканину на паневы, запасли»[[464]](#footnote-465).

Однако в художественной литературе у писателей второй половины XIX века речь идет о другой ткани, одноцветной, из чисто льняной пряжи либо с добавлением пеньки для более дешевых сортов коломянки. Это ткань полотняного переплетения, которую производили как фабричным способом, так и в домашних условиях, на ручных станках.

Выработанная из чисто льняной пряжи коломянка ценилась дорого. Достоевский писал: «Особенно сбивает с толку наружность: одет широко, и портной у него был очевидно хороший; если летом, то непременно по-летнему, в коломянке, в гетрах и летней шляпе» («Маленькие картинки»).

Чехов имел в виду ткань другого качества, попроще: «...Павел Матвеевич Зайкин, член окружного суда, высокий сутуловатый человек, в дешевой коломенке и с кокардой на полинялой фуражке» («Лишние люди»).

Коломянка использовалась и для изготовления формы морских офицеров, так как обычно была светлых тонов.

Пальто из коломянки, упомянутое в романе Тургенева «Рудин», вероятнее всего, сюртучного покроя — на это указывает время написания романа — 1856 год: «...как вдруг из-за угла избушки выехал на низеньких беговых дрожках человек лет тридцати, в старом пальто из серой коломянки и такой же фуражке».

Тáльма

Тальма — накидка без рукавов, которую в первой половине ХIХ века носили мужчины, а начиная с 70-х годов — только женщины. Мужские тальмы шили из сукон и шерстяных тканей, женские были и тканые, и кружевные, и меховые. Название связано с именем знаменитого французского актера Франсуа-Жозефа Тальма (1763 — 1826), хорошо известного в России. Сохранились сведения о том, что дядя Пушкина — Василий Львович — брал у Тальма уроки декламации. Русские газеты и журналы того времени откликнулись пространными статьями на смерть знаменитого артиста, популярного среди публики не только игрой, но и реформой театрального костюма, оказавшего заметное влияние на моду того времени.

Тальма по праву считается подлинным реформатором сцены, но он не был первым французским актером, пытавшимся разрушить каноны театральной эстетики своего времени в области сценического костюма.

Традиционно все пьесы, независимо от античной или восточной тематики, обозначенной, как правило, именами сценических героев, игрались в принятых при французском дворе модных костюмах и париках. Это означает, что роль античного героя могла исполняться в узорчатом камзоле с плеча правящего монарха (подарки такого рода считались знаками высочайшего благоволения). Первым актером «Комеди Франсез», решившимся преодолеть стереотипы театральной эстетики, был Лекен (1729 — 1778). Он дебютировал на профессиональной сцене в 1750 году, а начал приобщаться к театру в домашних спектаклях Вольтера, которого считал своим учителем. Был замечен публикой и получил место в придворном театре. В 1755 году в спектакле по пьесе Вольтера «Китайский сирота» он исполнял роль Чингисхана. К большому изумлению зрителей, Лекен появился на сцене не в придворном платье и парике, а в довольно приблизительном восточном одеянии, имевшем мало общего с исторически достоверным костюмом времени Чингисхана, но все-таки дававшем указание на время и место действия пьесы, — в отличие от принятого условного зрелища. Союзницей Лекена стала актриса Клерон (1723 — 1803).

И все же это был индивидуальный опыт двух актеров, не получивший признания у других членов труппы. Тальма достиг гораздо большего. Он не только всерьез изучал по музейным собраниям Парижа костюм античного времени, запечатленный в скульптуре, не только пользовался советами и помощью своего друга художника Луи Давида, но сумел убедить в необходимости этих новшеств и других актеров. По-настоящему это удалось Тальма не в «Комеди Франсез», а в Новом театре на улице Ришелье, куда перешла группа актеров, выделившаяся из старой труппы. Костюм, помогавший индивидуализировать облик героя, сделавший его более жизненным, помогал актеру и влиял на формирование нового отношения к сценическому движению и речи.

Свой первый эксперимент Тальма осуществил в 1789 году: «Когда Тальма поручили сыграть в „Бруте" Вольтера незначительную роль трибуна 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 пудреного парика — все это выглядело необычно... Луиза Конти, 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»[[465]](#footnote-466).

В 1791 году Тальма вновь выступил в спектакле «Брут», но уже в роли Тита. Театральный парикмахер Дюплен причесал Тальма, взяв за образец римский скульптурный портрет. Прическа имела успех у публики и вошла в моду под названием à 1а Титус; позднее появилась стрижка à 1а Каракалла и др., причем от длинных волос прежде всего отказались женщины.

Так как всеобщее увлечение античностью нагляднее всего выразилось в театре той поры, неудивительно, что сценические костюмы Тальма и его труппы вошли в моду. Наиболее страстной поклонницей античной моды была госпожа Тальен, урожденная Терезия Кабрюс (1773 — 1835), получившая прозвище Богоматерь Термидора, которое вошло во французские энциклопедические словари. Не только современники, но и современницы находили ее более красивой, нежели Капитолийская Венера. В истории костюма госпожа Тальен известна не только тем, что ее облик явился своеобразным символом эпохи, но и тем, что она довела увлечение античностью до так называемой «нагой» моды, известной в Европе под названием «соваж». Возможно, что и здесь не обошлось без театрального влияния, поскольку пьеса по повести Вольтера «Простодушный» была хорошо известна и «соваж» — дикий — применительно к человеку означало представителя нецивилизованного народа, не придерживающегося европейских представлений о костюме и связанных с ним приличий, иными словами — раздетого, голого.

Живопись того времени дает представление о степени обнаженности посетительниц салона госпожи Тальен. Парижане не одобряли причуд светских дам времен Директории, и они подвергались оскорблениям со стороны простых граждан как нарушители нравственных устоев.

В истории костюма память о Тальма осталась не только в названии накидки из ткани, кружев или меха, но и в различных отделках, деталях мужского и женского костюма. В 1826 году (год смерти великого трагика) «Московский телеграф» сообщал своим читателям: «Дамы носят манжеты à la Talma — сии манжеты из двух рядов складочек — одного белого, другого черного и не спускаются на пальцы, но подняты в другую сторону»[[466]](#footnote-467).

Возможно, что тальма-накидка стала принадлежностью женского гардероба к 1870-м годам. Именно к этому времени относятся упоминания о женской тальме в журналах. Например, в 1863 году журнал «Модный магазин» поместил объявление поставщицы мехов ко двору великой княгини Александры Иосифовны — Ольги Ивановны Белкиной — о том, что «из лучшего натурального сибирского соболя полная и большая тальма стоит от 700 до 1700 рублей серебром»[[467]](#footnote-468).

Первые женские тальмы, по-видимому, были довольно длинными, достигали колен, как и мужские. Позднее, с 70-х годов ХIХ века, они укорачиваются, опускаются чуть ниже талии. К такому выводу можно прийти, сопоставляя рисунки в журналах 60-х и 70-х годов.

Говоря о тальме как о сценическом костюме, интересно вспомнить исполнение роли Нины Заречной В.Ф.Комиссаржевской. В четвертом действии «Чайки» после слов Треплева: «Нина! Нина! То вы... вы.. Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно» — идет ремарка: «Снимает с нее шляпу и тальму». А.Я.Бруштейн в «Страницах прошлого» пишет, что Комиссаржевская совсем иначе играла эту сцену: «Она приходила, закутавшись в темный платок (кстати, нарушая этим — и правильно нарушая — ремарку Чехова о том, что Нина в тальме и шляпке: разве можно бродить с самого утра до глубокой ночи по пустым осенним полям и лугам, плакать на берегу „колдовского озера" — в шляпке?)»[[468]](#footnote-469).

Мы знаем о творческом методе А.П.Чехова гораздо больше, чем об этом знали актриса и мемуаристка, поскольку публикации записных книжек, черновых набросков и воспоминаний о писателе были осуществлены позднее. Чехов избегал многословности, тщательно отбирал важные для него детали, прежде всего с точки зрения психологической достоверности.

Вот что рассказывает Станиславский, исполнявший роль Тригорина в «Чайке»:

«На показном спектакле Антон Павлович, по-видимому, избегал меня. Я ждал его в уборной, но он не пришел. Дурной знак! Нечего делать, я сам пошел к нему.

„Поругайте меня, Антон Павлович", — просил я его.

„Чудесно же, послушайте, чудесно! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку".

Больше я не мог ничего от него добиться. Что это? Нежелание высказать свое мнение, шутка, чтобы отвязаться, насмешка?.. Как же так: Тригорин, модный писатель, любимец женщин, — и вдруг брюки в клетку и рваные башмаки. Я же, как раз наоборот, надевал для роли самый элегантный костюм: белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу и делал красивый грим.

Прошел год или 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, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести, — тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и не значителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках"»[[469]](#footnote-470).

Тальма была для Чехова определенным психологическим знаком, отражавшим внутреннее состояние героини, ее изменившийся характер. Чехову принадлежит высказывание: «Для того чтобы подчеркнуть *бедность* просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме»[[470]](#footnote-471).

В словосочетании «рыжая тальма» содержится особый смысл. В иерархии моды того времени тальма считалась более престижной, значительной, нежели близкая ей по крою ротонда. Ставшая рыжей, то есть изменившая свой цвет от времени, тальма превращается в деталь, обозначающую сложный спектр переживаний — ничем не прикрытая бедность, но и стремление сохранить достоинство, демонстрация того, что «бедная просительница» сохраняет внутренние связи с внешним миром, той средой, к которой принадлежала раньше.

Есть все основания считать, что шляпка и тальма Нины Заречной не были случайно обозначены Чеховым, — в этих деталях скрывался намек на новые черты характера, появившиеся у Нины после всего пережитого, отчасти и на ее будущее — готовность выстоять на выбранном пути.

Однако отказ Комиссаржевскои следовать ремарке драматурга возник также не случайно. Можно предположить, что это следствие жизненного опыта актрисы в восприятии современного ей костюма. Такой опыт накапливается бессознательно. Платок не скрывает лица, а шляпка с густой и низко опущенной вуалью не позволяет разглядеть ни одной черты. И все же в платке действительно можно остаться неузнанной теми, от кого хотела бы спрятаться Нина Заречная. Платок и тальма со шляпкой — два разных социальных знака. В женщину, покрытую платком, никто не стал бы вглядываться, так как платок носили только простолюдинки, женщины другого круга, а шляпа и тальма обратили бы на себя внимание тех людей, встречи с которыми избегает Комиссаржевская — Нина.

Туника

Само название этого покроя платья вызывает в памяти античную трагедию, и действительно туника вошла в моду в связи с теми реформами в театральном костюме, которые осуществил Ф.-Ж.Тальма. В самом конце XVIII века античная мода проникла и в Россию. Ее распространению способствовала французская художница Л.-Е.Виже-Лебрен, работавшая в России с 1795 по 1801 год. Вот что она записала в своих дневниках о времени пребывания в России: «Почти все молодые женщины были замечательной красоты. Они большей частью были одеты в тот античный костюм, мысль о котором я подала великой княгине Елизавете Алексеевне для придворного бала: все они были в туниках из кашемира, обшитых золотою бахромой; чудесные бриллианты схватывали короткие приподнятые рукава, а прическа на всех была греческая, украшенная по большей части повязками, усыпанными бриллиантами»[[471]](#footnote-472).

Покрой туники начала XIX века максимально приближался к античным образцам, воспроизводя театральный костюм того времени: «На балах появляются уже много в коротких платьях; и даже иногда (чтоб как можно более подделаться под театральный костюм) легкое сие одеяние разрезывается на боку»[[472]](#footnote-473).

Подражание музейным античным образцам было так велико, что современники отмечали: «Если бы не мундиры и фраки, то на балы можно было бы тогда глядеть как на древние барельефы и на этрусские вазы. И право, было не дурно: на молодых женщинах и девицах все было так чисто, просто и свежо... не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно охватывали гибкий стан и верно обрисовывали прелестные формы; поистине казалось, что легкокрылые Психеи порхают на паркете. Но каково было дородным женщинам? Им не так выгодно было выказывать формы; ну что ж, и они из русских Матрен перешли в римские матроны»[[473]](#footnote-474).

Белые полупрозрачные легкие ткани совсем не скрывали фигуры. Этот период в истории костюма получил даже название «нагая мода». Идеально сложенные женщины подхватили эту моду первыми — г-жа Тальен в Париже и леди Шарлотта Кэмбэл в Лондоне. Но и менее красивые дамы не отказались от возможности показать себя. Э.Фукс пишет: «Искусственная, возможно точно воспроизведенная грудь была, естественно, для многих женщин необходимым реквизитом при такой моде. Она и была изобретена в эту эпоху и всюду скоро вошла в употребление. Сначала она делалась из воску, потом из кожи телесного цвета с нарисованными жилками. Особая пружина позволяла ей ритмически вздыматься и опускаться. Подобные шедевры, воспроизводившие иллюзию настоящего бюста, были в большом спросе и оплачивались очень дорого»[[474]](#footnote-475).

Прически и украшения соответствовали античному стилю. Обувью служили матерчатые туфли без каблука с лентами-ремешками, уподобленные греческим сандалиям. На придворных балах в присутствии членов императорской фамилии нужно было носить бриллианты, а во всех других случаях предпочитали резные камни, получившие название «антик». «Настька, сбегай к помощнице да попроси серег с антиком надеть только на вечер», — читаем в «Сердце и думке» Вельтмана.

Уже упоминавшийся Вигель сообщал: «Бриллианты, коими наши дамы были так богаты, все попрятаны и предоставлены для ношения царской фамилии и купчихам. За неимоверную цену стали доставать резные камни, оправлять золотом и вставлять в браслеты и ожерелья. Это было гораздо античнее»[[475]](#footnote-476).

Как только этот процесс замены драгоценных камней и металлов на «античные» изделия начался в России, он вызвал бурю негодования и нашел свое отражение на страницах сатирических памфлетов. В одном из них «корреспондентами» были предметы дамского туалета. Вот что писали «золотые цепочки с эмалью к Моде»: «...заставили верить будто *сталь* лучше *золота* и будто сия же *сталь* и дороже *золота.* Можно сказать, что философический камень ныне сыскан, ибо *сталь* учинилась *золотом* щегольского света, а при том выдумщики сего железного золота могут переманивать в свой карман подлинное и настоящее золото»[[476]](#footnote-477).

Негодование по поводу «античных» украшений было высказано задолго до торжества идей Тальма. Это не случайно: «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, предвосхитивших ее», — писал Э.Фукс. Далее он приводит рассказ графа Тилли о даме, подробно описавшей свой костюм по просьбе графа еще в 1785 году: «Вместо платья она носила длинную белую тунику, подвязанную под грудью розовой лентой. Весь головной убор состоял из цветка в волосах»[[477]](#footnote-478). В России конца XVIII века тоже появились женщины, предпочитавшие спокойную светлую одежду без излишеств, отказавшиеся от сложных париков на голове, о чем свидетельствуют портреты того времени.

Однако период увлечения музейной античностью был недолгим. Античная тема звучала в рекомендациях обзоров моды на страницах газет и журналов. Обратившись к названию модного туалета или прически, можно уловить ход мыслей тогдашних портных. Вот, например, платье по-гречески, или «ниоба»: «...у них корсаж спереди образовывал род висячего кошелька подле шеи. Ныне дают такое название платьям со складками вокруг всей нижней части талии. Складки круглые или плоские, все равно, так же как и форма корсажа»[[478]](#footnote-479). «Кошелек» в подлинно греческом платье означал строгое следование античному крою, при котором ткань туники на груди свободно падает горизонтальными складками, закрепленная лишь на плечах. В отличие от туники начала века, платья 20-х годов минувшего столетия имели много подкройных деталей, плотно охватывали верхнюю часть фигуры, поэтому-то так трудно увидеть отголоски древности в фасонах «Московского телеграфа». Название платья «ниоба» вызывает в памяти не самые радостные страницы древних мифов — ведь несчастная дочь Тантала Ниоба, или Ниобея, окаменела от горя, лишившись своих детей.

Таким же своеобразным пониманием древности отличалось платье «диана»: «Корсаж сих платьев делается так, что правое плечо закрыто, а левое почти открыто»[[479]](#footnote-480).

Пояса платьев (в то время они чаще всего были ткаными) не избежали воздействия античных мифов. «Пояс à la Psyche есть лента с бабочками, вокруг талии, без висячих концов»[[480]](#footnote-481).

Период борьбы Греции за независимость от турков занимал русское общество, найдя отражение и в модном лексиконе — в цветах (см. «Наваринский»), в деталях одежды, прическах и т.д. «Греческими лентами называют ленты из атласистого газа, розовые, белые, зеленые или желтые, на которых вытеснены кресты и ветки миртовые и оливковые»[[481]](#footnote-482). Эти ленты довольно долго сохранялись в моде — их изображение было помещено в «Московском телеграфе» через год после подробного описания. Для моды того времени, когда изменения объявлялись чуть ли не еженедельно, год очень большой срок.

Гораздо важнее для современной сцены, что одновременно были заимствованы у древности и некоторые подробности быта. Знаменитые греческие прически, тяжелые узлы волос, знакомые многим по воспроизведениям античной скульптуры, делались из накладных волос. Фенакея — накладка древних гречанок — не осталась незамеченной служителями моды. Даже в тех случаях, когда речь шла о прическе не греческой формы, а изобретения французского или английского парикмахера, накладные волосы применялись практически всеми. Вот что можно прочесть в газетах: «Все почти накладные волосы... Дамы снимают их вместе с шляпами»[[482]](#footnote-483). Это означает, что роскошные локоны, спускающиеся к плечам из-под изящных чепцов и шляпок, запечатленные на многих портретах, исчезали, едва их владелица оказывалась дома, вдали от посторонних глаз. Этот прием позволяет актрисам подчеркнуть некоторые стороны характера персонажа в комедии, водевиле и других подобных жанрах.

Как можно было сделать греческую прическу, если при этом полагалось быть без шляпы? «Многие дамы убирают волосы на греческий манер, когда едут в духовные концерты. Греческая уборка головы состоит в том, что кроме буклей на висках, волосы гладко собираются в пук на теме, обвивают пук их сряду несколько раз косами, из середины которых развеваются вверху концы волосов, завитых в множество буклей. На переди головы и над висками бывает при этом гирлянда цветов»[[483]](#footnote-484).

В 30-е годы, после триумфа живописного полотна К.П.Брюллова «Последний день Помпеи», в России началось новое увлечение античными древностями. Стали носить мозаичные пряжки на поясах и украшать каминные доски и столики археологической керамикой и бронзой. Как писали в газетах: «Развалины Италии доставляют замечательные украшения для наших гостиных»[[484]](#footnote-485).

В 60-е годы античность вернулась лишь в прически, под влиянием альбома молодого архитектора Анри Монто, обратившегося к греческой скульптуре. Их названия говорят сами за себя: «сафо», «дорическая», «ионическая», «афинская» и т.д. Их всегда делали из длинных волос с разнообразными пучками — стриженые волосы начала ХIX века не возвращались очень долго.

Об античной моде начала века с ее достоверностью вспомнили только много лет спустя. В 800-х годах античные туники отделывались «каймами греческого узора, лотосами или с меховой опушкой. Последние назывались tunige à la Russe, т.е. в русском стиле»[[485]](#footnote-486). Близкая по крою, материалу и отделке туника в русском стиле появилась вновь в работах французского модельера П.Пуаре (1879 — 1944) и русской художницы Н.П.Ламановой (1861 — 1941).

Хотя умение носить античный костюм на сцене высоко ценилось и во второй половине ХIХ века (о Саре Бернар, например, писали, что «в движениях ее тела пеплум словно мрамор под резцом скульптора: с каждой складки можно писать картину»), от строгого следования музейным образцам любой эпохи все-таки отказались. Критика неблагосклонно отзывалась об иллюзорно точных исторических костюмах: «Скорее всего, они составлялись по отдельным изданиям Археологической комиссии, собранию Ровинского и пр.»[[486]](#footnote-487).

Через период увлечения «ученым» костюмом прошел К.С.Станиславский, но после постановки пьесы «Царь Федор Иоаннович» верность стилю начал ценить выше точности в отдельных деталях: «На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Нужны пятна — и вот эти-то пятна будущей постановки я и приобрел в ту счастливую поездку.

Тем временем наши импровизированные костюмерши очень навострились в передаче блеклого старинного тона костюмов и вышивок. На сцене не все то золото, что блестит, и точно так же далеко не все то, что блестит, кажется золотом. Мы научились приспособляться к сценическим условиям и выдавать за золото, за камни и другие богатства простые пуговицы, раковины, камни, особым образом отшлифованные и приготовленные, сургуч, простую веревку, которая по нашему способу закручивалась и подкрашивалась, чтоб передать мелкую вышивку жемчугом и перламутром. Мои покупки дали новые мысли, и в скором времени мы уже стали рядом с музейной вещью пришивать на костюм подделку. Работа закипела»[[487]](#footnote-488).

Турнюр

В первой половине XIX века в произведениях русских писателей часто встречается слово «торнюра», производное от французского tournure, означавшего манеру держаться. В таком значении это слово употребляется в повести Гоголя «Невский проспект»: «На этом Пирогов очень много основывал свою надежду: во-первых, это уже доставляло ей удовольствие, во-вторых, это могло показать его торнюру, ловкость...»

Но уже в 1856 году, в самый напряженный момент борьбы с кринолинами, в печати появилось следующее сообщение: «Из Парижа пишут, что вследствие падения кринолина там явились новые юбки под названием jupon-tournure-imperiale, но, не зная обстоятельств дела, я ограничусь на этот раз простым извещением»[[488]](#footnote-489).

Кринолин продержался еще несколько лет, но слово «турнюр» в ином, не гоголевском, значении уже было произнесено. Чтобы понять смысл сказанного обозревателем модных новинок журнала «Мода», придется обратиться вновь к «Иллюстрированной истории нравов» и прочитать о том, как мог соединяться в едином наряде турнюр с кринолином: «Для этой цели сначала изобрели украшение из лент, материи, пестрых бантов, розеток и т.д., прикрепляемое на соответствующем месте, а потом так называемый Cul de Paris и так называемый турнюр»[[489]](#footnote-490).

Происхождение слова «турнюр» мы уже знаем, и оно не может оскорбить ничей слух, а вот Cul de Paris звучит довольно грубо, и придется отступить от буквального перевода и назвать это сооружение «задок Парижа».

Только в 1870 году турнюр — специальное приспособление в виде ватной подушечки или конструкции из жесткой простеганной либо туго накрахмаленной ткани, размещавшееся на спине ниже талии, — абсолютно изменив женский силуэт, вошел в моду. Турнюры достигали иногда огромных размеров. «Мода вообще капризна и причудлива. Мы не удивимся, если дамы начнут носить лошадиные хвосты на шляпах и буферные фонари вместо брошек. Нас не удивят даже турнюры, в которые „для безопасности" мужья и любовники будут сажать цепных собак (а такие турнюры будут. Их на днях предложил в каком-то дамском обществе часовщик Ч.)», — писал А.П.Чехов в «Осколках московской жизни».

Платье с турнюром требует особой походки — ведь колени туго стянуты передним полотнищем юбки, а для того чтобы сесть в кресло, нужно точно рассчитать движение, иначе невозможно сохранить отделку турнюра не измятой. Для этого дама садилась лишь на краешек стула или боком, особенно прямо держала спину, но не выглядела бедной родственницей, так как турнюр заполнял собой пространство от края сиденья до спинки стула или кресла.

Время появления турнюра в модном женском гардеробе — 1870 год — не вызывает разночтений в научной литературе, так как это нововведение связано с именем конкретного художника — Чарльза Ф.Ворта. И первое название jupon-tournure-imperiale прямо указывает на то, что источником идеи турнюра явился костюм XVIII века — придворный стиль Марии-Антуанетты. А вот время исчезновения турнюра обозначается довольно расплывчато — конец 80-х — начало 90-х годов ХIX века.

Для России, вероятнее всего, это был 1889 год. Именно тогда появилась в печати заметка следующего содержания: «В настоящее время наши модницы разделились на два лагеря и ведут между собой жестокую борьбу относительно турнюров.

Одни совсем перестали носить турнюр, 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 турнюров.

Но другие, которые не любят слишком резких переходов, остаются пока еще верны маленьким турнюрам и некоторым драпировкам»[[490]](#footnote-491).

В быту, в разговорной речи у турнюра было много названий. Одно из них — фру-фру — мы можем найти у Достоевского в «Подростке»: «Они сзади себе открыто фру-фру подкладывают, чтоб показать, что бельфам: открыто!» Речь идет, конечно же, о турнюре, который ко времени публикации «Подростка» был еще новинкой.

Фру-фру — звукосочетание, передающее шуршание шелка, дорогих тканей. Это выражение широко распространилось в середине XIX века и служило также для обозначения роскоши, особого стиля поведения. Вот что писали еще в начале нашего века о фру-фру: «И трудно устоять перед выставленным в окнах магазинов, при виде этих воздушных юбочек, с зубчатыми плиссированными воланами, всевозможных цветов, как то: светло-розовых, зеленых, голубых, белых, лиловых, черных и всевозможных составных цветов; с ними соединен всегда „фру-фру" шумящего шелка, звучащий для элегантной дамы как музыка»[[491]](#footnote-492). Название «фру-фру» стало популярным благодаря театру.

В октябре 1869 года в Париже в театре «Жимназ» с большим успехом прошла пьеса Людовика Галеви и Анри Мельяка «Фру-фру», главную роль в которой исполняла Сара Бернар. Эта пьеса пользовалась большим успехом и в России. А.Н.Островский упоминает ее в «Талантах и поклонниках»: в ней намеревается выступить главная героиня — Негина.

В середине XIX века была популярна песенка: «Frou-frou, Frou-frou par son jupon la femme. Frou-frou, Frou-frou de l'homme trouble l’âme»[[492]](#footnote-493), содержание которой сводится к тому, что шелест женской юбки способен потрясти мужскую душу.

В семье Л.Н.Толстого, как вспоминает И.Л.Толстой[[493]](#footnote-494), была лошадь по кличке Фру-фру. Этим именем Л.Н.Толстой назвал лошадь Вронского в «Анне Карениной», подчеркивая ее особую стать, породистость, а вместе с тем и предрекая ее гибель — судьбу всех Фру-фру. Л.Н.Толстой так описывает лошадь: «Но в ней было качество, заставляющее забывать все недостатки; это качество была кровь, та кровь, которая сказывается, по английскому выражению»?

Известно, что Достоевский внимательно читал роман «Анна Каренина», который начал печататься в 1875 году. В дневнике за 1876 год, полемизируя с критиком Авсеенко, автором романа «Млечный путь», Достоевский записал: «Короче, он пал ниц и обожает перчатки, кареты, духи, помаду, шелковые платья (особенно тот момент, когда дама садится в кресло, а платье зашумит около ее ног и стана)... Я слышал, что этот роман («Млечный путь». — *Р.К.)* предпринят с тем, чтоб поправить Льва Толстого, который слишком объективно отнесся к высшему свету в своей "Анне Карениной"»[[494]](#footnote-495).

Фру-фру у Достоевского — одновременно и символ фривольности, и, сравнимый с крупом лошади, турнюр. В словарях турнюр толковался следующим образом: «...подушечка еще недавно, согласно моде, служившая для рельефности женской фигуре, но принявшая уродливую форму, часто придавая женскому седалищу неестественно преувеличенные размеры»[[495]](#footnote-496).

Достоевский сознательно искажает значение фру-фру (прекрасно известное читателям того времени, так как в 1871 году пьеса Л.Галеви и А.Мельяка была переведена на русский язык), чтобы выразить отношение к современному костюму не только юного героя романа — Долгорукого, но и свое, авторское.

Много раньше, еще в 1863 году, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал: «...но когда, например, придется заказывать модистке платье, с каким тактом, с каким тонким расчетом и знанием дела они умеют подложить вату в известные места своей очаровательной европейской одежды! Для чего вату? Разумеется для изящества, для эстетики, pour paraître».

Размышления героя романа «Подросток» о женском костюме сразу заставляют вспомнить не только «Анну Каренину», но и разговор просто приятной дамы и дамы приятной во всех отношениях из «Мертвых душ»: «...юбка вся собирается вокруг, как бывало в старину фижмы, даже сзади немного подкладывают ваты, чтобы была совершенная бельфам».

Из воспоминаний М.Г.Савиной мы знаем, что постановка «Фру-фру» на русской сцене требовала от актрисы немалых средств, ведь по ходу спектакля требовалось семь роскошных нарядов, некоторые из которых упоминались в тексте пьесы. Публика была чрезвычайно требовательна к исполнительнице, ожидая от нее строгого следования предписаниям высшего света в выборе туалетов. Мария Гавриловна пишет и о том, что петербургская публика все время сравнивала русских актрис с исполнительницами французской труппы, попрекая соотечественниц отсутствием особого стиля, шика и т.д.[[496]](#footnote-497)

У современного художника по костюмам может появиться желание уравновесить турнюр длинным шлейфом. Это действительно красиво и не противоречит историческим реалиям, но только если действие происходит на балу. Во всех других случаях, особенно в саду или на улице, шлейф приобретает совсем другой смысл: «Платье, волочащееся по тротуару, дает понятие о непорядочности носящей его женщины. Оно должно быть поднято шнурками или аграфами, которым теперь дают предпочтение, так как ими грациозно драпируется материя вокруг юбки»[[497]](#footnote-498).

В начале 60-х годов кринолины еще не исчезли окончательно, поэтому высказывание обозревателя относилось в большей степени к нему, но это правило строго соблюдалось вплоть до конца ХIX века.

Тюрлюрлю

Название этого дамского наряда известно каждому, кто знаком с комедией «Горе от ума»: «Наталья Дмитриевна. Нет, если б видели мой тюрлюрлю атласный».

Однако сведения о тюрлюрлю, приводимые в комментариях к изданиям комедии Грибоедова, довольно противоречивы — читателям предлагается толкование этого слова как «женская одежда с рукавами или разновидность манто, салопа» и т.д. Прежде чем мы попытаемся определить, как же выглядел этот тюрлюрлю (на сцене он не должен появляться, но жест, которым Наталья Дмитриевна могла бы показать покрой, может стать штрихом к характеру этой дамы), постараемся определить, какие типы верхней одежды были известны ко времени создания грибоедовскои комедии.

Из литературных произведений, написанных в самом начале XIX века, таких, например, как «Модная лавка» И.А.Крылова, или периодических изданий вроде «Московского Меркурия», «Северного Меркурия» и др., мы узнаем, что носили салопы, манто, плащи, рединготы, позднее клоки, ротонды, тальмы.

Посмотрим, как описывали плащи и накидки первой половины ХIХ века различные издания, содержавшие разделы моды.

«Плащами *турецкими* называются плащи с рукавами. Заметили такой плащ из кашмирской ткани», — сообщал «Московский телеграф»[[498]](#footnote-499).

«Заметить» новый фасон корреспонденту газеты или журнала удавалось обычно в театре. И тогда писали: «Плащ *Али-баба,* который приложен на картинке к последнему номеру „Молвы", есть, так сказать, тип высочайшего щегольства, коего примеры являются только в первых ложах оперы, на блистательных вечерах, в собраниях самых пышных, где обнаруживается роскошь самая изысканная, утонченная, не виданная в обыкновенных светских собраниях»[[499]](#footnote-500).

Но обозреватели модных новинок не ограничивались восторгами. Описание покроя часто бывало достаточно подробным: «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), называется *плащ-герцогиня* (manteaux-duchesse). Воротник, обрезанный полуквадратно, с правой стороны спускается ниже локтя»[[500]](#footnote-501).

Из этого сообщения ясно, что названия трактовались достаточно широко (плащ—манто), и если в тексте или авторских ремарках нет более подробного указания, при оформлении спектакля можно исходить из самого широкого круга прототипов.

И все же определенные устойчивые отличия в течение столетия выработались, поэтому обратимся к некоторым типам верхней женской одежды XIX века, и прежде всего к тюрлюрлю.

Тюрлюрлю — длинная женская накидка без рукавов из шелковой шуршащей ткани. Собственно, «тюрлюрлю» — это звукоподражание, передающее шелест шелка (хлопок и шерсть не имеют таких акустических эффектов). Шумящие платья были в моде еще в конце XVIII века: «...употреблялось проклеенное полотно, называемое „la criarde". Эта ткань шумела страшнейшим образом при малейшем движении»[[501]](#footnote-502).

У Достоевского в романе «Подросток» читаем: «...он только всех слушал, беспрерывно ухмылялся с слюнявым хихиканьем и от времени до времени, но всегда неожиданно производил какой-то звук, вроде: „тюр-люр-лю", а далее Достоевский повторяет еще раз: «Студент ответил мне своим "тюр-люр-лю"».

В комедии Грибоедова упоминаний о костюме и тканях очень немного, а ремарок, посвященных одежде действующих лиц, вообще нет. Однако отношение к костюму прослеживается очень четко. Это проявляется в монологе Чацкого:

«И нравы, и язык, и старину святую,

И величавую одежду на другую

По шутовскому образцу:

Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,

Рассудку вопреки, наперекор стихиям».

Ирония автора сквозит в репликах дам на вечере Фамусова, говорящих о тюрлюрлю и барежевом эшарпе, складках и фасонах.

Обращение к лексикону моды в спорах о важных проблемах духовной жизни 20-х годов ХIХ века не было случайностью, так как в бытовой культуре того времени костюм имел большое значение, был формой проявления оппозиционных настроений, выражения политических симпатий и антипатий. Свойственное эпохе убеждение, что люди «одеваются, как думают», сделало костюм знаком определенной идеологической позиции. У Ф.Ф.Вигеля, к которому восходит это выражение, сказано: «Итак, французы одеваются, как думают; но зачем же другим нациям, особливо же нашей отдаленной России, не понимая значения их нарядов, бессмысленно подражать им, носить на себе их бредни и, так сказать, ливрею»[[502]](#footnote-503).

Эта тенденция ярко проявилась во время привлечения Грибоедова для дачи показаний по делу декабристов. В его следственном деле есть следующий параграф: «В каком смысле и с какой целью вы, между прочим, в беседах с Бестужевым, неравнодушно желали русского платья и свободы книгопечатания?» Для властей отношение к одежде и свободе книгопечатания представлялось одинаково важным. Грибоедов отвечал: «Русского платья желал я потому, что оно красивее и покойнее фраков и мундиров, а вместе с тем полагал, что оно бы снова сблизило нас с простотою отечественных нравов, сердцу моему чрезвычайно любезных»[[503]](#footnote-504).

Мнение Грибоедова совпадает с высказыванием Пестеля, которое хорошо было известно Тайному комитету: «Что касается до красоты одежды, то русское платье может служить тому примером»[[504]](#footnote-505).

Авторское отношение к костюмам его времени и капризам моды четко проявилось в комедии «Горе от ума». Название накидки — тюрлюрлю — избрано как символ легкомыслия и фривольности.

А теперь обратимся к другим видам женской верхней одежды, которые были популярны в минувшем столетии и существовали, за редким исключением, одновременно с тюрлюрлю.

Наибольшую известность получили клок, манто, салоп, ротонда. Обладательницей клока была одна из дам в городе N, описанная Гоголем в «Мертвых душах». Покрой клока близок тюрлюрлю грибоедовской героини — тоже без рукавов и колоколообразной формы. Известен был еще в XVIII веке, прежде всего в Англии, так как самое раннее упоминание о клоке в XIX столетии относится к 1803 году: «Кроме шалей в моде стеганые шелковые клоки, до самых пят, их накидывают на плечи», — писала М.Вильмот своей матери»[[505]](#footnote-506).

«Дамский журнал» сообщал своим читателям, что «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»[[506]](#footnote-507).

При всей изящности клоков их носили только на улице, и это была безрукавная одежда. Популярность клоков на протяжении первой половины ХIX века была так велика, что одна из петербургских газет поместила в качестве первоапрельской шутки следующую заметку: «На последнем бале в Большой Парижской опере украли более 200 дамских клоков»[[507]](#footnote-508).

Гоголевская просто приятная дама ориентирована на английскую моду не только покроем своей накидки, но и орнаментом — как мы уже знаем, клетчатые ткани вошли в моду в связи с популярностью романов Вальтера Скотта.

Разница в крое многочисленных дамских накидок часто бывала столь незначительна, что современник Гоголя — Вельтман — иронизировал над прихотью моды: «...вместо *манто клок»* («Сердце и думка»).

Также с начала ХIX века был широко распространен салоп, упомянутый еще в комедии И.А.Крылова «Модная лавка»: «Антроп подает салоп. Сумбурова надевает его и завязывает очень медленно». Из ремарки пьесы ясно, что canon того времени не имел сквозной застежки на пуговицах и завязывался лентами, шнурками и т.д.

Салоп — верхняя, как правило, утепленная ватой или мехом женская одежда с длинной пелериной, с широкими рукавами и без рукавов, в виде накидки.

Уже в конце 20-х — начале 30-х годов появилось выражение «салопница» для определения социального положения человека. Именно так назывался очерк нравов, помещенный в 1832 году в одной из столичных газет: «Женский пол сей аристократии разгуливает обыкновенно в старых, некогда черного цвета, а от времени превратившегося в бурый цвет салопах... Эти попрошайки называются салопницы. Они получили прозвище свое от одежды. Этот бурый салоп, ливрея нищеты, есть изображение характера и жизни несчастной»[[508]](#footnote-509).

Как знак бедности, признак обнищавшего человека встречается салоп во многих литературных произведениях. Например: «В углу подле двери сидела старушонка в медных очках, одетая в ветхий драдедамовый салоп, она тяжко вздыхала» (Н.А.Некрасов. «Повесть о бедном Климе»).

Быстро меняющаяся мода объявляла то один, то другой тип верхней одежды самым привлекательным. Так, капоты и рединготы становились домашней одеждой, а клоки и манто, мало отличавшиеся друг от друга конструктивно, вдруг привлекали всеобщее внимание.

С 30-х годов XIX столетия салопы считались немодными и сохранились лишь у бедных чиновниц и их дочерей. Купечество же сознательно сохраняло в своем костюме даже вышедшие из моды, но монументальные формы одежды, что позволяло им внешне отделить себя от разночинной интеллигенции, ориентировавшейся на европейское представление о модной и красивой одежде. Поэтому в купеческой среде салоп сохранялся довольно долго. Так, у Островского в пьесе «Свои люди — сочтемся» читаем: «...нет, не все, ты мне еще салоп на соболях должен».

Уже с начала ХIХ века особый купеческий стиль в манере одеваться был поводом для иронических высказываний: «Пускай тяжелую цветную одежду, кружева, блонды, петинет, розовые гирлянды, розовые и лиловые шелковые материи носят молодые купчихи, а богатые жемчужные убрусы, глазет, штоф, тафту и платки — старые»[[509]](#footnote-510).

Менее известный вид женской одежды — ротонда; обычно упоминания о ней мы находим в литературных произведениях второй половины ХIХ века. Еще в 1863 году о ротонде сообщали как об очень модной одежде, не видя, правда, различия между ней и тальмой. Например, о костюме, рисунок которого был помещен в одном из номеров журнала, говорилось: «Черная суконная тальма, или ротонда»[[510]](#footnote-511).

Вот какое описание ротонды можно встретить в конце XIX века: «Маруся с видом зябкой кошечки куталась в бархатную ротонду с огромным белым пуховым воротником, из-под которого выглядывал маленький, чуть-чуть покрасневший носик и пара темных плутоватых глаз» (С.В.Ковалевская. «Нигилист»).

Речь идет о женской длинной накидке без рукавов, без застежки и с прорезями для рук. Летние ротонды часто имели небольшой стоячий воротничок, а зимние, как в цитированном отрывке, отделывались мехом.

Ротонда стала популярной с 70-х годов XIX века, хотя круглые накидки различной длины были известны с самого начала века (клок). Название этого типа одежды связано с особым типом архитектурного сооружения — ротондой, круглой беседкой, получившей широкое распространение в садово-парковой культуре России.

Вот как вспоминает А.Г.Достоевская события 1877 года: «Когда зашел разговор о фасоне (ротонды только начинали входить в употребление), Федор Михайлович попросил показать новинку и тотчас запротестовал против „нелепой" 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, салоп с рукавами!»[[511]](#footnote-512)

В современной моде на протяжении всего XX века часто упоминается покрой редингот, а впервые он появился почти триста лет тому назад. Мы можем найти упоминание о рединготе у многих писателей, например у Гоголя: «Все, что вы встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках, с заложенными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых рединготах и шляпках» («Невский проспект»).

Редингот — верхняя полуприлегающая одежда, застегивающаяся на пуговицы, с довольно высокой застежкой. Впервые появилась в Англии около 1725 года как мужской костюм, предназначенный для верховой езды и путешествий. К концу XVIII столетия редингот вошел в обиход у женщин. Некоторые исследователи называют 1785-й, а другие — 1790 год[[512]](#footnote-513).

Мужские рединготы шили из сукон различных цветов, а женщины предпочитали шелк, бархат, атлас. Размеры отворотов, воротника, пуговиц, отделка карманов — целиком зависели от прихотей моды.

«Щеголихи, у которых есть кареты, надевают большие рединготы из дра-зефира и серо-белого каотина с двойными отворотами и карманами. Сии рединготы делаются на вате и с беличьим или шиншиловым воротником», — сообщалось в 1825 году следящим за модными новинками «Московским телеграфом». Там же советовали родителям иметь в виду, что «употребительные цвета для детских рединготов — синий и зеленый. Рединготы застегиваются до самой шеи»[[513]](#footnote-514).

Рединготы сохранялись в гардеробе модников вплоть до конца 30-х — начала 40-х годов ХIX века. Еще в 1833 году мужчинам советовали следующее: «Мужчины, имеющие репутацию знатоков щегольства, носят рединготы из неразрезного бархата, подбитые плюшем или Астраханской объяриной матерью (astrakan moire)»[[514]](#footnote-515).

Покрой редингота использовался и для домашнего платья.

В современном модном лексиконе сохранилось от прошлого еще одно название — «манто».

Манто в XIX веке — разновидность широкой накидки без рукавов. Позднее слово «манто» употреблялось по отношению к просторной женской одежде из меха с широкими рукавами.

В 20—30-е годы пальто еще не было распространено, и манто этого времени можно сопоставить по крою с салопом или клоком.

Во второй половине ХIX века манто называли как одежду без рукавов, например манто «сара» (в честь Сары Бернар), так и одежду другого покроя — манто «Скобелев» с довольно узкими рукавами и отделкой мехом по бортам в стиле русского народного костюма (в честь генерала М.Д.Скобелева, с которым связывали победы в русско-турецкой войне 1877 — 1878 годов. Такое манто появилось сразу же после сражений под Плевной, а затем у Шипки-Шейново).

Строго говоря, тип верхней одежды — то есть манто или не манто — определяется не наличием или отсутствием рукавов, а характером застежки — сквозных застежек в манто не бывает, по крайней мере не было в ХIX веке. Манто, как и салоп, чаще всего завязывали. Вот что пишет «Мода» при описании нового покроя манто: «Манто „Южная звезда" из драпа или байки с отделкою из бахромы, аграмантовых кистей и пуговиц»[[515]](#footnote-516). Рисунок же в журнале дает возможность увидеть, что полы манто не накладываются друг на друга, а скрепляются длинными декоративными петлями по образцу старорусских кафтанов (костыльки, разговоры и т.д.).

В том же номере журнала приводится описание еще нескольких манто: «"Страделла" — манто из бархата с гладкой грудью и плечами. Отделано шелковой сеткой и кистями».

А вот манто 1832 года предназначалось для первой половины дня: «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»[[516]](#footnote-517).

Названиями для манто чаще всего служили названия тканей, которые для них рекомендовались. Покрой манто «кукарача» не описан, но о ткани для него говорится, что она «с живописными узорами»[[517]](#footnote-518).

Одним из отличительных свойств манто, плащей, клоков и т.д., словом, любой достаточно просторной одежды, было то, что для их шитья применялись двусторонние ткани. Вот как об этом писали в те годы: «Их можно носить на две стороны, кои совершенно сходны одна с другою. Плащи сии двух различных цветов и двух различных оттенков, и поэтому называются хамелеонами»[[518]](#footnote-519). В театре эта особенность может использоваться и для костюмов более позднего времени, с тем что исполнительница или исполнитель (так можно поступать и с мужскими костюмами подходящего кроя) будут иметь два наряда.

Фрак

К умению носить фрак на сцене русская театральная публика относилась особенно придирчиво. Причем речь шла не только о покрое и следовании моде в отдельных деталях, а прежде всего об умении садиться во фраке, сохранять осанку, сочетать с подходящими случаю перчатками и галстуками. Наиболее важны стали эти требования во второй половине ХIX века, когда фраки не только распространились в дворянской среде, но и превратились в своеобразную униформу в некоторых ресторанах. Быть во фраке и при этом не походить на официанта — вот что требовала публика от актера в салонных пьесах.

Рестораны с «обслугой» во фраках назывались «чистыми»: «Из ресторанов чистого типа, где служители были во фраках и имелась исключительно французская кухня, доживал свой век „Шеврие", помещавшийся в Газетном переулке, действовали „Дюссо", „Англия" на Петровке, а несколько позднее возник „Славянский базар", состоявший при гостинице того же наименования, выстроенной по проекту известного Пороховщикова»[[519]](#footnote-520).

Одно из самых главных правил, которое следовало соблюдать мужчине во фраке, было связано с манерой садиться. Вот что писали об этом в сборнике «Хороший тон» в разделе «Неэстетические привычки дурного тона»: «Часто противоречит законам эстетики слишком большой вырез платья у дам, а также мода мужчин, когда они садятся, заботливо раздвигая фалды фрака или сюртука»[[520]](#footnote-521).

Во второй половине ХIX века только с фраком, а позднее со смокингом носили белый галстук и белые перчатки (причем нитяные перчатки отличали официантов). В первой же половине столетия такой устойчивости в манере носить одежду не было — все изменения моды проявлялись резче, контрастнее, и легко можно было определить место человека в обществе. В журналах этого времени часто появлялись сообщения обо всех этих мелких, но столь важных для светского человека деталях: «По примеру английских щеголей, французские щеголи носят черные шелковые пуговицы на рукавах синих фраков, хотя все другие пуговицы на фраке бывают металлические»[[521]](#footnote-522). А вот годом позже изменения коснулись перчаток: «Носят перчатки под цвет фрака, и потому бывают перчатки синего и каштанового цвета»[[522]](#footnote-523).

Не менее перчаток были важны цепочки и булавки, часы и брелки, сразу выдававшие несветского, плохо осведомленного человека. Даже иностранным труппам, ставившим русские пьесы, не прощались нарушения принятых в России правил.

Теперь обратимся к тому, что, собственно, представлял собой фрак и какова его история в России.

Фрак — мужской костюм, появившийся в первой половине XVIII века в Англии, а позднее распространившийся по всей Европе. Изначально фрак предназначался для верховой езды. С этой целью полы верхней приталенной одежды отгибали назад, и наконец сложилась форма фрака, не имеющего пол спереди, а только фалды сзади.

Во времена правления императора Павла I фраки были запрещены как символ идей, заимствованных у революционной Франции. Свидетель событий тех лет, Ф.Ф.Вигель сообщает: «Казня в безумстве не камень, как говорит Жуковский о Наполеоне, а платье, Павел вооружился против круглых шляп, фраков, жилетов, панталон, ботинок и сапогов с отворотами, строго запретил носить их и велел заменить однобортными кафтанами со стоячим воротником, треугольными шляпами, камзолами, коротким нижним платьем и ботфортами»[[523]](#footnote-524).

После смерти Павла I фраки мгновенно появились в Москве и Петербурге, а потом и во всей России.

Модный покрой фрака в первой половине XIX века постоянно изменялся, и эти различия хорошо прослеживаются по десятилетиям.

Описание фрака 10-х годов встречается в мемуарах Вигеля: «Василий Львович мало заботился о политике, но после стихов мода была важнейшим для него делом. От ее поклонения близ четырех лет мы были удерживаемы полицейскими мерами; прихотливое божество вновь показалось в Петербурге, и он устремился туда, дабы принять ее новые законы, первому привезти в Москву. Он оставался там столько времени, сколько нужно было, чтобы с ног до головы перерядиться. Едва успел он воротиться, как явился в Марфине и всех изумил толстым и длинным жабо, коротким фрачком и головою в мелких курчавых завитках, как баранья шерсть, что называлось тогда à 1а Дюрок»[[524]](#footnote-525). Вигель так язвительно описал В.Л.Пушкина не столько за его приверженность модным новинкам, сколько за участие в спорах по поводу «старого и нового слога». В этой борьбе сторонников, с одной стороны, Шишкова, а с другой — Карамзина В.Л.Пушкин был на стороне карамзинистов, использовал в своих стихах лексику моды, так как это было приемом в споре с литературными противниками. Вместе с тем манера одеваться была формой выражения идеологической позиции.

Фрак 20-х годов был совсем иным. «Учитель лет 27-ми, во фраке с высоким воротником, на рукавах пуфы, талия на затылке, фалды ниже колен» — так описал фрак этого времени И.И.Панаев в повести «Барыня».

В первые десятилетия XIX века сложились правила ношения фрака: «Хорошо, что я не остался обедать: как можно остаться обедать в сюртуке. 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», — находим у Панаева в другой повести, «Онагр».

Фрак 30-х годов туго обхватывал талию и имел пышный к плечу рукав. Такой покрой исключал использование верхней одежды с рукавами — носили многочисленные накидки, плащи. Тонкая талия, широкие плечи, маленькие руки и ноги при высоком росте — таков был идеал красивого мужчины.

Фрак 40-х годов требовал чуть заниженной талии, рукав стал небольшим и узким, что позволило носить верхнюю одежду с рукавами — появились многочисленные пальто.

Фраки первой половины века шили из тонких сукон, а иногда из бархата. Излюбленными цветами были синий, зеленый, коричневый, различные оттенки красного. Зеленый, традиционный для русской армии в XVIII веке цвет, был для фраков, предназначенных для не служивших людей — оливкового, бутылочного и других оттенков. Фраки украшались большими узорчатыми пуговицами. Черный цвет как цвет фрачной пары появился не сразу, так как он связывался с трауром. Только к концу 30-х годов черные фраки стали обычным явлением, но до 1856 года считались определенным вызовом обществу. До конца 20-х годов фрак носили с панталонами другого цвета и из другой ткани. Фрачная пара появилась позднее.

А.Ф.Вельтман в повести «Сердце и думка» 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».

Фрак как одежда для верховой езды сохранился до конца ХIX века.

«— Откуда вы так рано? — спросил Обломов.

1. От портного. Посмотрите, хорош фрак? — говорил он, ворочаясь перед Обломовым.
2. Отличный! С большим вкусом сшит,— сказал Илья Ильич, — только отчего он такой широкий сзади?
3. Это рейт-фрак: для верховой езды.
4. А! Вот что» (И. А.Гончаров. «Обломов»).

Среди знаменитых портных, известных в обеих столицах как поставщики самых модных фраков первой половины ХIХ века, встречаются имена Флорио, Оливье, Сарра. Наибольшую славу приобрел петербургский портной Руч, упоминаемый во многих литературных произведениях и мемуарах.

Фрак очень много значил в жизни мужчины. Вот что писали об этом в конце века: «Можно сказать, что для него вступление в свет начинается с того дня, как он надевает фрак или офицерские эполеты»[[525]](#footnote-526).

Наличие фрака предъявляло особенно жесткие требования к воротничкам, рубашкам, манжетам, галстукам и т.д., поэтому с широким распространением фрака появились различные приспособления, которые могли скрыть отсутствие дорогого белья, искусной прачки у мужчины, желающего выглядеть если не элегантно, то по крайней мере соответствующе общепринятым правилам. Одним из таких приспособлений второй половины ХIX века были съемные манишки и манжеты. В Европе они получили название «дешевая роскошь»[[526]](#footnote-527). Появилось и русское определение подобных изделий — «гаврилка».

Манишка — вставка в мужском или женском костюме в виде небольшого нагрудника, видного в вырезе фрака, жилета или дамского платья. Люди со средствами могли позволить себе манишки из дорогого батиста с многочисленными отделками. Люди попроще прибегали к коленкору. Мармеладов в «Преступлении и наказании» говорит: «И откуда они сколотились мне на обмундировку приличную, одиннадцать рублей пятьдесят копеек, не понимаю? Сапоги, манишки коленкоровые — великолепнейшие, вицмундир, все за одиннадцать с полтиной состряпали в превосходнейшем виде-с».

«Приличная обмундировка» за одиннадцать с полтиной сразу вызывает в памяти «костюм на любую мерку» за одиннадцать рублей восемнадцать копеек из лодзинского сукна. Пока не удалось установить, существовало ли лодзинское производство в 60-х годах прошлого века, когда начали публиковать роман Достоевского. Но вот «манишки коленкоровые — великолепнейшие» помогают представить степень бедности той среды, к которой принадлежали Мармеладовы, безуспешно пытающиеся показать себя людьми из общества.

Покрой фрака не позволял скрыть плохо скроенных брюк. Уже в конце XVIII века это вызвало к жизни подтяжки из эластичной ткани, конструкция которых почти не изменилась до сих пор, разве что со временем они стали пристегиваться к брюкам не пуговицами, а металлическими замочками. Необходимо заметить, однако, что подтяжки не носили военные — это считалось уделом штатских. Довольно долго, до середины 20-х годов XIX века, фрачные панталоны застегивались сбоку, так как застежка спереди требовала особого искусства, особенно если фигура заказчика была излишне грузной.

Чтобы соответствовать требованиям, предъявляемым к фраку модой, многие, даже молодые мужчины, прибегали к корсету, а истинные денди носили один и тот же фрак не более трех недель, не давая сукну залосниться.

Шлейф

Шлейф — волочащееся по полу заднее полотнище женского платья. Шлейф был известен уже в средневековье и неоднократно появлялся и исчезал в модной одежде вплоть до Первой мировой войны, после которой женское платье для повседневного ношения никогда не опускалось ниже щиколоток. Шлейф мог быть съемным.

В первые годы ХIX века шлейф был моден до 1807 года, хотя с 1805-го стал уменьшаться. С 1808 года дамские платья начали заметно укорачиваться. Сначала были видны только башмаки, а в 1810-м наряды достигали лишь щиколоток. С такими платьями шлейфы уже не носили.

Со временем, к 40-м годам, платья вновь удлиняются, и особенно заднее полотнище юбки. С появлением в 1870 году турнюра шлейф приобретает особое значение и часто достигает очень большого размера даже в повседневной одежде, помогая формировать новый, изогнутый силуэт.

«Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф в полтора аршина и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то и в нос и в рот она вам пять фунтов песку напихает. К тому же это шелк, она его треплет по камню три версты из одной только моды, а муж пятьсот рублей в сенате в год получает: вот где взятки-то сидят» (Ф.М.Достоевский. «Подросток»).

Когда шлейф вернулся в повседневную модную одежду, сформировались вполне определенные правила приличия, которые не позволяли ходить в платье со шлейфами по улице. Это дурно характеризовало женщину. Вот что писали журналисты: «Платья остаются по-прежнему длинны и полны; все те, которые назначены для больших вечеров и для торжественных случаев, образуют заметный трен. Эта мода также хороша и прилична в салонах, как смешна и неуместна в прочих случаях — все в своем месте»[[527]](#footnote-528).

Тем более неприличным считался шлейф к уличному костюму после 1870 года — времени появления турнюра.

Умение пользоваться шлейфом требовало особых навыков. Изяществу при обращении со шлейфом уделялось особое внимание. Марта Вильмот, подробно описавшая нравы общества в начале царствования Александра I, сообщала в письме: «Китти облачила меня в белую атласную юбку, поверх нее надела креповое платье с великолепной турецкой отделкой, о которой она уже имела честь однажды упомянуть. Шлейф платья был закреплен наверху совершенно в ее манере, но вместо ленты через плечо шла такая же, как на платье, отделка с блестящей золотой кистью, которая свисала с плеч до того изящно, что даже князь Барятинский, которому 65 лет, явился на другой день к княгине с комплиментами по этому поводу, причем с самым серьезным видом. Все описываю столь подробно, ибо кисть эта произвела необыкновенную сенсацию, а моя манера поддерживать шлейф обсуждалась по всей Москве и на 5 верст в округе»[[528]](#footnote-529).

Как обязательный элемент парадного придворного платья шлейф существовал постоянно, вплоть до 1917 года.

Упомянутый в «Модном магазине» трен — то же, что и шлейф. Термины «шлейф» и «трен» использовались в модном лексиконе равнозначно — ни одному не отдавалось предпочтения. Так, в 1876 году при описании зимнего костюма было сказано: «Юбка из бледного, водянисто-зеленого крепа на шелковом чехле того же цвета, гарнирована на шлейфе густым широким воланом». А в описании модного летнего туалета в том же журнале сообщалось: «Юбка с треном, сзади без всякой отделки, кроме трех больших бантов из черной бархатной ленты, положенных вдоль очень глубокой средней складки»[[529]](#footnote-530).

В мемуарной литературе встречаются описания тренов, предназначенных для особо торжественных случаев. Фрейлина императрицы А.Ф.Тютчева записала в своем дневнике от 25 октября 1853 года: «Сегодня состоялось крещение великой княжны Марии Александровны. Все было обставлено с величайшей помпой и торжественностью. На императрице был трен, обсыпанный бриллиантами и драгоценными камнями»[[530]](#footnote-531).

В конце XIX — начале XX столетия предпочтение отдавалось термину «трен», часто встречающемуся в художественной литературе и поэтических произведениях того времени. Например, в уже упоминавшемся стихотворении А.Белого «Маскарад» (см. «Серый»).

Так же как и шлейф, трен мог быть съемным и приспосабливался к различным нарядам.

В художественной литературе ХIX века при описании женского костюма нередко упоминается «хвост» как деталь платья. Так, Достоевский пишет о «платье с длиннейшим и смешным хвостом» на Соне Мармеладовой.

Хотя название «хвост» носит явно иронический характер, оно появляется и в мемуарной литературе.

А. О. Смирнова-Россет сообщает в своих записях: «9-го числа я еще жила в Аничкове, меня разбудила девушка со словами: "Скорее, скорее, я приготовила уже голубой хвост с серебром. Императрица благополучно родила сына, и все едут в Зимний на молебен и крестины"»[[531]](#footnote-532).

Смирнова-Россет пользуется тем же определением «хвост», когда описывает подарки, присланные императрицей: «Государыня на Страстной неделе прислала мне желтый, разубранный букетами хвост, вышитый серебром, и юбку, всю вышитую серебром, а Эйлер — голубой дымковый, весь вышитый серебряными цветами, и такую же юбку»[[532]](#footnote-533).

В 70-х годах ХIХ века дамы стали прибегать к «пажу» — резиновому или тканому жгуту с застежкой, который позволял подтягивать шлейф и не давал ему волочиться по тротуару. «Паж» крепился на талии и спускался вниз поверх юбки. На бальных платьях к шлейфу подшивались петли из ткани платья, благодаря которым женщины могли танцевать, подхватив шлейф, ведь съемных шлейфов первого десятилетия ХIХ века уже не носили.

Шлейф стал своеобразным символом моды минувшего столетия, закончившегося в истории костюма лишь перед Первой мировой войной. XX век создал иной облик женщины, для которой длинное платье со шлейфом может быть лишь эпизодом, а не повседневностью.

В конце ХIX века жители Петербурга первыми познакомились с исследованиями безымянного французского автора о дамских модах уходящего столетия. Что же влияло на вкусы публики в Париже? Конечно же театр.

«Во всех салонах все разговоры велись главным образом о новых пьесах, о необычайных талантах актеров и актрис, певиц и танцовщиц... Казалось, театр пробудил во всех тщеславие, всем захотелось использовать свои силы на подмостках.

„Каждый салон превратился в сцену — пишет Огюст Вильмо, модный хроникер той эпохи. — Каждая ширма служит кулисой, а каждый тесть заменяет суфлера"»[[533]](#footnote-534).

С некоторыми поправками на российскую действительность XIX века, это утверждение справедливо и для России.

1. «Московский телеграф», 1828, № 22, с. 263. [↑](#footnote-ref-2)
2. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891, с. 127. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Московский телеграф», 1827, № 12, с. 183. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Московский телеграф», 1827, № 19, с. 166. [↑](#footnote-ref-5)
5. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 175. [↑](#footnote-ref-6)
6. Названия цветов материй в XVIII веке. — «Северная пчела», 1844, № 196. [↑](#footnote-ref-7)
7. Стихи на платье греческое, в кое Ее Императорское Величество изволила одеваться в маскараде. СПб., 1771. [↑](#footnote-ref-8)
8. Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух. М. 1829, с. 90. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. М 1990, с. 383, 396. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Алексеев С. С.* Цветоведение для архитекторов. М. — Л., ГОНТИ, 1938; *Алексеев С. С.* Декоративная живопись. М., Академия архитектуры СССР, 1949. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Касьян Касьянов.* Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей великого рода. СПб., 1875, с. 107 — 108. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: *Жукова М. С.* Дача на Петергофской дороге, 1845. [↑](#footnote-ref-13)
13. Сопоставление года первой публикации повести Пушкина — 1837-й — и произведения малоизвестной писательницы Жуковой говорит о том, что особый смысл гороховый цвет приобрел только во второй половине ХIX столетия. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Московский телеграф», 1826, № 5, с. 41; 1820, № 9, с. 58. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Московский Меркурий», 1803,№ 10. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Московский телеграф», 1825, № 22, с. 455; 1826, № 5, с. 42. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Модный магазин», 1863, № 6, с. 76. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Московский телеграф», 1827, № 20, с. 216. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Московский телеграф», 1825, № 11, с. 188. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Касьян Касьянов.* Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей великого рода. СПб., 1875, с. 17. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Московский телеграф», 1828, № 8, с. 540. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Московский телеграф», 1825, № 15, с. 328. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Московский телеграф», 1827, № 18, с. 119. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Московский телеграф», 1827, № 24, с. 94. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Московский телеграф», 1827, №9, с. 54. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Московский телеграф», 1826, № 7, с. 127. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Московский телеграф», 1828, № 13, с. 125. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Молва», 1831, № 3. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Мода», 1856, № 24, с. 193. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Московский телеграф», 1827, № 6, с. 103. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Московский телеграф», 1827, № 14, с. 61. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Московский телеграф», 1826, № 13, с. 54. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Модный магазин», 1863, № 8, с. 101. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Московский телеграф», 1825, № 22, с. 455. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Модный магазин», 1863, № 16, с. 198. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Московский телеграф», 1827, № 23, с. 151. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Московский телеграф», 1825, № 23, с. 476. [↑](#footnote-ref-38)
38. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 50. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Московский телеграф», 1830, № 8. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Москвитянин», 1829, № 24. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Московский телеграф», 1829, № 7. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Севергин В. М.* Начертание технологии минерального царства. Т. 1. СПб., 1821 — 1822. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Московский телеграф», 1825, № 22. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Московский телеграф», 1828, № 5. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Московский телеграф», 1825, № 17. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Молва», 1832, №43, с. 171 — 172. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 65. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Вавилов И.* Справочно-коммерческий словарь. СПб., 1856, с. 174. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1987, с. 323. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Дамский журнал», 1826, № 7. [↑](#footnote-ref-51)
51. Московский университет в воспоминаниях современников. М., 1989, с. 301. [↑](#footnote-ref-52)
52. Георгий Иванов. М., 1989, с. 414. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 122. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Прево Г.* Искусство одеваться. СПб., 1892, с. 85. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: АН СССР — Н.Я. Марру. М. — Л., 1935, с. 398. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Московский телеграф», 1828, № 6, с. 263. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Московский телеграф», 1825, №10, с. 179. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Московский телеграф», 1825, № 14, с. 310. [↑](#footnote-ref-59)
59. «Московский телеграф», 1828, № 4, с. 600. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Московский телеграф», 1828, № 5, с. 135. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 2. СПб., 1899, с. 293. [↑](#footnote-ref-62)
62. Статьи по славянской филологии и русской словесности. Т. С1 (101). Сб. ОРЯС АН СССР. М., 1928, с. 104. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Анненский И. Ф.* Книга отражений. М., 1979, с. 227. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1987, с. 237. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 433. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Набоков В. В.* Николай Гоголь. — «Новый мир», 1987, № 4, с. 205. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Мерсье Л.-С.* Картины Парижа. Т. 1. М., 1935, с. 338. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Российский Феатр». СПб., 1788, ч. 23, с. 117 — 118. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 81. [↑](#footnote-ref-70)
70. Словарь коммерческий, содержащий познания о товарах всех стран. Ч. 2. М., 1787 — 1792. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Шишков А. С.* Прибавления к сочинению, называемому Рассуждениями о старом и новом слоге. Ч. 2. М., 1804, с. 430 — 431. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Московский телеграф», 1827, № 3, с. 129. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Московский телеграф», 1827, № 6, с. 103. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Московский телеграф», 1825, № 9, с. 156. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Модный магазин», 1863, № 4, с. 55. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Московский телеграф», 1833, № 10. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Московский телеграф», 1830, № 1. [↑](#footnote-ref-78)
78. «Московский телеграф», 1829, № 7, с. 357. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Журнал мануфактуры и промышленности». СПб., 1825, № 8, с. 48. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Московский телеграф», 1825, № 22. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Северная пчела», 1841, № 196. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Московский телеграф», 1828, № 6, с. 263. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Молва», 1832, № 9, с. 35. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Московский телеграф», 1829, № 8, с. 508. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Модный магазин», 1863, № 2, с. 23. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Московский телеграф», 1826, № 6, с. 80. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Северная пчела», 1841, № 196. [↑](#footnote-ref-88)
88. Русские народные песни. Сб. 2. М. — Л., 1936, с. 67. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Молва», 1833, № 178, с. 311. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Никулина Т. Е.* Прилагательное «синий» в языке русских волшебных сказок (по сборникам и записям XIX века). — В сб.: История слова в текстах и словарях. Ставрополь, 1988, с. 113 — 120. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 61. [↑](#footnote-ref-92)
92. Георгий Иванов, М., 1989, с. 472. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Загоскин С. М.* Воспоминания. — В кн.: Загоскин М. Н. Избранное. М., 1988, с 423. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 1. СПб., 1899, с. 265. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Мода», 1856, №1, с. 93. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Молва», 1832, № 98, с. 379. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Молва», 1831, № 49, с. 367. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Молва», 1832, № 92, с. 378. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Молва», 1833, № 121, с. 483. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Молва», 1832, № 103, с. 410. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Молва», 1833, № 121, с. 483. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Молва», 1833, № 121, с. 483. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Дамский журнал», 1833, № 17, с. 220. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Молва», 1832, № 95, с. 374. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Литературные листки», 1824, № 6, с. 1 — 2. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 26. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Мода», 1856, № 13, с. 105. [↑](#footnote-ref-108)
108. «Парижские моды» (приложение к журналу «Нива»), 1875, № 27, модель 5. [↑](#footnote-ref-109)
109. «Модный магазин», 1863, № 9, с. 112. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Молва», 1832, № 5, с. 19. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Молва», 1832, № 91, с. 363. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Кубалова Л.* и др. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1987, с. 271. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Молва», 1831, № 7, с. 16. [↑](#footnote-ref-114)
114. «Молва», 1833, №136, с. 544. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Модный магазин», 1863, №3, с. 37. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 145. [↑](#footnote-ref-117)
117. «Молва», 1832, № 91, с. 364. [↑](#footnote-ref-118)
118. «Молва», 1832, № 91, с. 363. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Молва», 1832, № 91, с. 364. [↑](#footnote-ref-120)
120. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 298. [↑](#footnote-ref-121)
121. «Московский телеграф», 1825, №3, с. 53. [↑](#footnote-ref-122)
122. «Молва», 1831, №47, с. 336. [↑](#footnote-ref-123)
123. «Молва», 1831, №40, с. 223. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания, с. 113. [↑](#footnote-ref-125)
125. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 142. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Минаев И. П.* Старая Индия. Заметки на Хождение Аф. Никитина. СПб., 1882, с. 26. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Модный магазин», 1863, № 13, с. 162. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Московский телеграф», 1827, № 16, с. 134. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Молва», 1832, № 95, с. 379. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Молва», 1833, № 9, с. 35. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Прево Г.* Искусство одеваться. СПб., 1892, с. 83. [↑](#footnote-ref-132)
132. «Модный магазин», 1863, № 12, с. 150. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Модный магазин», 1863, № 1**,** с. 13. [↑](#footnote-ref-134)
134. «Модный магазин», 1863, № 1, с. 11. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Северная пчела», 1832, № 70. [↑](#footnote-ref-136)
136. «Дамский журнал», 1832, № 2, с. 32. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Молва», 1831, № 47, с. 336. [↑](#footnote-ref-138)
138. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 339. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Мода», 1856, № 13, с. 106 — 107 [↑](#footnote-ref-140)
140. «Мода», 1856, № 16, с. 128. [↑](#footnote-ref-141)
141. Дневник Елизаветы Ивановны Поповой. Из московской жизни 40-х годов. М., 1911,с. 220. [↑](#footnote-ref-142)
142. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 220. [↑](#footnote-ref-143)
143. Дневник Елизаветы Ивановны Поповой. Из московской жизни 40-х годов. М., 1911,с. 257. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Молва», 1833, № 118, с. 471 — 472. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Андреев П.* Русский товарный словарь. СПб., 1889, с. 187. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М., 1985, с. 71. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Углов В. Н.* Объяснительный словарь иностранных слов, употребляемых в русском языке. СПб., 1859, с. 86. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Булгаков Ф. И.* Художественная энциклопедия. Т. 1. СПб., 1886, с. 274. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 147. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Иванов Е. П.* Меткое московское слово. Быт и речь старой Москвы. М., 1985, с. 251 — 252. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 192. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Углов В. Н.* Объяснительный словарь иностранных слов, употребляемых в русском языке. СПб., 1859, с.З. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 179. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Ключевский В. О.* Собр. соч. в 8 т., М., 1959. Т. 8, с. 478. [↑](#footnote-ref-155)
155. Хороший тон. Сборник правил и советов на все случаи жизни. СПб., 1885, с. 298. [↑](#footnote-ref-156)
156. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, какследует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 156. [↑](#footnote-ref-157)
157. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 155. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Кропоткин П. А* Записки революционера. М., 1988, с. 40. [↑](#footnote-ref-159)
159. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 317. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Кропоткин П. А.* Записки революционера. М., 1988, с. 67. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Вавилов И.* Справочный коммерческий словарь. СПб., 1856, с. 316. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990, с. 66. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Лотман Ю. М.* Роман А С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983, с. 80. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Мильчина В. А.* Маскарад в русской культуре XVIII — начала XIX в. — В сб.: Культурологические аспекты теории и истории русской литературы. М., 1978, с. 40. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Каменская М. Ф.* Воспоминания. М., 1991, с. 91. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 2. М., 1963, с. 201. [↑](#footnote-ref-167)
167. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891с. 182 — 183. [↑](#footnote-ref-168)
168. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891с. 139. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Телешов Н.Д.* Москва прежде. — В сб.: Московская старина. М., 1989, с. 478. [↑](#footnote-ref-170)
170. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891с. 139. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Кони А. Ф.* Купеческая свадьба. — В сб.: Московская старина, с. 146. [↑](#footnote-ref-172)
172. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 146. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990, с. 64. [↑](#footnote-ref-174)
174. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 297. [↑](#footnote-ref-175)
175. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 108. [↑](#footnote-ref-176)
176. «Модный магазин», 1863, № 15, с. 185—186. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Модный магазин», 1863, № 11, с. 136. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 25. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Страхов Н. И.* Переписка Моды, содержащая письма безруких мод. М., 1791, с. 199 — 200. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Фридлендер Г. М.* Реализм Достоевского. М. — Л., 1964; с. 88. [↑](#footnote-ref-181)
181. «Кабинет Аспазии», кн. 6, 1815, с. 46 — 47. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обрядах ХIХ — начала XX века. М., 1984, с. 201. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. М. — Л., 1928, с. 74. [↑](#footnote-ref-184)
184. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 194. [↑](#footnote-ref-185)
185. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 124. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы, М., 1990, с. 75. [↑](#footnote-ref-187)
187. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 95. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 255. [↑](#footnote-ref-189)
189. «Новое время», 1898, № 8115 — 8122. [↑](#footnote-ref-190)
190. См.: *Поссевино А.* Исторические сочинения о России XVI века. М., 1983, с. 50. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 1. СПб., 1899, с. 335. [↑](#footnote-ref-192)
192. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 27. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 71. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 71. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Московский телеграф», 1825, № 3, с. 53. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Аглая», ч. 3, кн. 2, 1808, с. 68 — 69. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Жихарев С. П.* Записки современника. Т. 1, Л., 1989, с. 149. [↑](#footnote-ref-198)
198. «Молва», 1831, № 25, с. 16. [↑](#footnote-ref-199)
199. «Кабинет Аспазии», кн. 5. 1815, с. 90. [↑](#footnote-ref-200)
200. «Аглая», ч. 3, кн. 2, 1808, с. 68 — 69. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Чернова А. Д.* Все краски мира, кроме желтой. М., 1987, с. 20. [↑](#footnote-ref-202)
202. «Кабинет Аспазии». кн. 5, 1815,с. 90. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963с. 127. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Давыдов Н. В.* Из прошлого. — В сб.: Московская старина, с. 75. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Панаев И. И.* Камелии. — «Современник», 1856, № 3, отд. V, с. 60. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Московский телеграф», 1825, № 5, с. 86. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Московский телеграф», 1829, № 3, с.433. [↑](#footnote-ref-208)
208. Хороший тон. Сборник правил и советов на все случаи жизни. СПб., 1885, с. 428. [↑](#footnote-ref-209)
209. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 110. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Верещагин В. А.* Памяти прошлого. СПб., 1914, с. 70. [↑](#footnote-ref-211)
211. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 110 — 113. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 231. [↑](#footnote-ref-213)
213. Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух. М. 1829, с. 30. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М., 1990, с. 190. [↑](#footnote-ref-215)
215. Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух. М. 1829, с. 32 [↑](#footnote-ref-216)
216. Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух. М. 1829, с. 86 [↑](#footnote-ref-217)
217. Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух. М. 1829, с. 90 [↑](#footnote-ref-218)
218. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 122. [↑](#footnote-ref-219)
219. См.: Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 65. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 415 — 416. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 2. М., 1963, с. 85. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Молва», 1831, №33, с. 112. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Модный магазин», 1863, № 3, с. 40. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Гнедич П. П.* Книга жизни. М., 1929, с. 39. [↑](#footnote-ref-225)
225. Хороший тон. Сборник наставлений и советов, как следует вести себя в разных случаях домашней и общественной жизни. М., 1911, с. 184. [↑](#footnote-ref-226)
226. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891, с. 142. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 122. [↑](#footnote-ref-228)
228. См.: *Рабинович М. Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988, с. 167. [↑](#footnote-ref-229)
229. «Московский телеграф», 1825, № 2, с. 35. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 104. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Касьян Касьянов.* Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей великого рода. СПб., 1875, с. 199. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Лотман Ю. М.* Роман А С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983, с. 140. [↑](#footnote-ref-233)
233. «Молва», 1833, № 105. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 122. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Григорович Д. В.* Воспоминания. Л., 1928, с. 44. [↑](#footnote-ref-236)
236. «Молва», 1833, № 78,с. 312. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Московский телеграф», 1826, № 6, с. 79. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Гнедич П. П.* Книга жизни. М., 1929, с. 29. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Модный магазин», 1863, № 11, с. 136. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Модный магазин», 1863, № 23, с. 278. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Московский телеграф», 1826, № 2, с. 300. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Московский телеграф», 1828, № 3, с. 457. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Московский телеграф», 1829, № 2, с. 392. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Андроников И. Л.* Примечания к собранию сочинений М. Ю.Лермонтова в 4 т. Т. 4. М., 1976, с. 488. [↑](#footnote-ref-245)
245. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 387. [↑](#footnote-ref-246)
246. «Молва» 1832, № 21, с. 83. [↑](#footnote-ref-247)
247. «Модный магазин», 1863, № 9, с. 114. [↑](#footnote-ref-248)
248. «Модный магазин», 1863, № 11, с. 136. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Московский телеграф», 1828, № 5, с. 36. [↑](#footnote-ref-250)
250. «Мода», 1856, № 10, с. 84. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Московский телеграф», 1826, № 19, с. 144. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Московский телеграф», 1826, № 19, с. 143 — 144. [↑](#footnote-ref-253)
253. «Московский телеграф», 1826, № 19, с. 144. [↑](#footnote-ref-254)
254. .«Московский телеграф», 1826, № 7, с. 126. [↑](#footnote-ref-255)
255. «Московский телеграф», 1825, № 3, с. 54. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 149. [↑](#footnote-ref-257)
257. «Московский телеграф», 1825, № 3, с. 57. [↑](#footnote-ref-258)
258. «Северная пчела», 1832, № 70. [↑](#footnote-ref-259)
259. «Молва», 1832, № 17, с. 67. [↑](#footnote-ref-260)
260. «Московский телеграф», 1829, № 6, с. 219. [↑](#footnote-ref-261)
261. «Мода», 1856, № 20, с. 84. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Лотман Ю. М.* Роман А С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983, с. 158. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 125. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Жихарев С. П.* Записки современника. Т. 1, Л., 1989, с. 197. [↑](#footnote-ref-265)
265. «Московский телеграф», 1825, № 2, с. 35. [↑](#footnote-ref-266)
266. «Московский телеграф», 1828, № 2, с. 301. [↑](#footnote-ref-267)
267. «Московский телеграф», 1826, № 15, с. 132. [↑](#footnote-ref-268)
268. «Модный магазин», 1863, № 14, с. 232. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 71. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 216. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 216. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 216. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 71. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. М 1990, с. 458. [↑](#footnote-ref-275)
275. Письмо В. В. Руслову от 20.1.1908 г. — Цит. по: Георгий Иванов, с. 556 — 557. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Зайцев Б. К.* Голубая звезда. М., 1989, с. 471. [↑](#footnote-ref-277)
277. Георгий Иванов, М., 1989, с. 333. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Давыдов Н. В.* Из прошлого. Ч. 1. — В сб.: Московская старина, с. 43. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 174. [↑](#footnote-ref-280)
280. «Модный магазин», 1856, № 13, с. 100. [↑](#footnote-ref-281)
281. «Московский телеграф», 1825, № 11**,** с. 57. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. СПб., 1888, с. 295. [↑](#footnote-ref-283)
283. «Молва», 1833, № 121, с. 483. [↑](#footnote-ref-284)
284. «Московский телеграф», 1830, № 8. [↑](#footnote-ref-285)
285. «Молва», 1832, № 69, с. 276. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Книгге А.* Об обращении с людьми. Ч. 1. СПб., 1820, с. 13. [↑](#footnote-ref-287)
287. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 424. [↑](#footnote-ref-288)
288. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 424. [↑](#footnote-ref-289)
289. Хороший тон в общественной и семейной жизни. СПб., 1885, с. 443. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Бурышкин П. А.* Москва купеческая. М., 1990, с. 125. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 2. СПб., 1899, с. 132. [↑](#footnote-ref-292)
292. «Московский телеграф», 1828, № 11, с. 422. [↑](#footnote-ref-293)
293. «Молва», 1831, № 6, с. 16. [↑](#footnote-ref-294)
294. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 350. [↑](#footnote-ref-295)
295. «Молва», 1833, № 118, с. 469. [↑](#footnote-ref-296)
296. «Молва», 1833, № 152, с. 603. [↑](#footnote-ref-297)
297. «Молва», 1833, № 12, с. 48. [↑](#footnote-ref-298)
298. «Молва», 1831, № 39, с. 208. [↑](#footnote-ref-299)
299. «Молва», 1832, № 79, с. 315. [↑](#footnote-ref-300)
300. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891, с. 96. [↑](#footnote-ref-301)
301. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891, с. 102. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Мещерская Е. А.* Трудовое крещение.— «Новый мир», 1988, № 4, с. 206. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Московский телеграф», 1828, № 12, с. 559. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Прево Г.* Искусство одеваться. СПб., 1892, с. 101. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Прево Г.* Искусство одеваться. СПб., 1892, с. 98. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1987, с. 323. [↑](#footnote-ref-307)
307. «Северный Меркурий», 1805, № 1, с. 78. [↑](#footnote-ref-308)
308. «Молва», 1833, № 46, с. 382 [↑](#footnote-ref-309)
309. «Молва», 1833, № 48, с. 192. [↑](#footnote-ref-310)
310. «Молва», 1832, № 89, с. 356. [↑](#footnote-ref-311)
311. «Молва», 1833, № 34. [↑](#footnote-ref-312)
312. «Московский телеграф», 1828, № 9, с. 151. [↑](#footnote-ref-313)
313. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 407 — 408. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Панаева А. Я.* Воспоминания. М., 1972, с. 32. [↑](#footnote-ref-315)
315. «Северный Меркурий», 1805, № 1, с. 79. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Дризен Н. В.* Сорок лет театра. Воспоминания. 1875 — 1915. М., б. г, с. 162. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы, М., 1990, с. 163 — 164. [↑](#footnote-ref-318)
318. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 112. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 178. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Герцен А. И.* Состав русского общества. — Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 2. М., 1953, с. 420. [↑](#footnote-ref-321)
321. «Московский телеграф», 1825, № 4, с. 337. [↑](#footnote-ref-322)
322. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 238. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. М. — Л., 1928, с. 102. [↑](#footnote-ref-324)
324. «Молва», 1832, № 59, с. 236. [↑](#footnote-ref-325)
325. «Московский телеграф», 1827, № 21, с. 35. [↑](#footnote-ref-326)
326. «Московский телеграф», 1828, № 18, с. 252. [↑](#footnote-ref-327)
327. «Молва», 1833, № 15, с. 59. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Чекалов К. А.* Петиметр.— «Русская речь», 1985, № 2, с. 136. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. М 1990, с. 451. [↑](#footnote-ref-330)
330. Свод законов Российский империи. Т. III (Книга приложений к ст. 32), $ 10. СПб., 1896. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Юрьев Ю.М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 360. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Бурышкин Л. А.* Москва купеческая. М., 1990, с. 226. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Нестеров М. В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, с. 178 — 182. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1938 — 1941. Т. 1. — «Нева», 1989, № 7, с. 108. [↑](#footnote-ref-335)
335. Что мне к лицу. Сборник советов для дам, как одеваться со вкусом. СПб., 1891, с. 126. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 2. М., 1963, с. 16, 21 — 22. [↑](#footnote-ref-337)
337. *Савина М. Г.* Горести и скитания. Л., 1983, с. 178. [↑](#footnote-ref-338)
338. *Стрепетова П. А.* Воспоминания и письма. М. — Л., 1934, с. 315 — 318. [↑](#footnote-ref-339)
339. «Молва», 1832, № 31, с. 124. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Верещагин В. А.* Женские моды александровского времени. — В сб.: Памяти прошлого, СПб., 1914, с. 45. [↑](#footnote-ref-341)
341. «Московский телеграф», 1828, № 11, с. 423. [↑](#footnote-ref-342)
342. «Московский телеграф», 1829, № 1, с. 139. [↑](#footnote-ref-343)
343. *Засосов Д. А., Пызин В. И.* Из жизни Петербурга 1890 — 1910-х гг. Записки очевидцев. Л., 1991, с. 110. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Слонов И. А.* Из жизни торговой Москвы. М., 1898, с. 76. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1980, с. 180. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Коршунова Т. Г.* Костюм в России XVIII — начала XX в. из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979, с. 15. [↑](#footnote-ref-347)
347. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1980, с. 415. [↑](#footnote-ref-348)
348. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 1. СПб., 1899, с. 415. [↑](#footnote-ref-349)
349. *Никитенко А. В.* Записки и дневник. Т. 1, 1893, с. 512. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Островский А. Н.* Поли. собр. соч. Т. 10. М., 1978, с. 135. [↑](#footnote-ref-351)
351. *Давыдов Н. В.* Из прошлого. — В сб.: Московская старина, с. 40 — 41. [↑](#footnote-ref-352)
352. *См.: Бродский Н. Л.* Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» М., 1933, с. 153. [↑](#footnote-ref-353)
353. См.: *Newton S.* Healht, Art and reason. Dress reform of 19th century. London, 1974, p. 3. [↑](#footnote-ref-354)
354. «Модный магазин», 1863, № 15, с. 185. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 99. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Нестеров М. В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, с. 182. [↑](#footnote-ref-357)
357. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. М 1990, с. 448, 450. [↑](#footnote-ref-358)
358. *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. М., 1989, с. 48 — 49. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Слонов И. А.* Из жизни торговой Москвы. М., 1898, с. 196. [↑](#footnote-ref-360)
360. «Мода», 1856, № 3, с. 22. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 177. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Бруштейн А. Я.* Страницы прошлого. М., 1956, с. 173. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 98. [↑](#footnote-ref-364)
364. Форменная одежда в спектакле. (Сост. А. Г. Лупандина и Б. 3. Соловьева.) Вып. 2. М., 1987. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Богословский М. М.* Москва в 1870—1890-х гг. — В сб. Московская старина, с. 389. [↑](#footnote-ref-366)
366. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 185. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Юрьев Ю. М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 381. [↑](#footnote-ref-368)
368. *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 315. [↑](#footnote-ref-369)
369. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 168, 271. [↑](#footnote-ref-370)
370. «Московский телеграф», 1828, № 20, с. 515 — 516. [↑](#footnote-ref-371)
371. Сочинения Козьмы Пруткова. М, 1976, с. 291. [↑](#footnote-ref-372)
372. *Соллогуб В. А.* Воспоминания. М. — Л., 1931, с. 594. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Панаева А. Я.* Воспоминания. М., 1972, с. 36. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 104. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Кропоткин П. А.* Записки революционера. М., 1988, с. 67. [↑](#footnote-ref-376)
376. *Белоусов И. А.* Ушедшая Москва. — В сб.: Московская старина, с. 326. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Никитенко А. В.* Записки и дневник. Т. 1, 1893, с. 429. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Давыдов Н. В.* Из прошлого. — В сб.: Московская старина, с. 53. [↑](#footnote-ref-379)
379. *Вишняков Н. П.* Сведения о купеческом роде Вишняковых. 1903 — 1911. — В сб.: Московская старина, с. 284. [↑](#footnote-ref-380)
380. «Московский Меркурий», ч. 1, 1803, с. 144. [↑](#footnote-ref-381)
381. «Вестник Европы», ч. 1, 1802, № 1, с. 64. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Лотман Ю. М.* Роман А С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983, с. 155 — 157. [↑](#footnote-ref-383)
383. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 277. [↑](#footnote-ref-384)
384. *Касьян Касьянов.* Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей великого рода. СПб., 1875, с. 207. [↑](#footnote-ref-385)
385. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 1. СПб., 1899, с. 265. [↑](#footnote-ref-386)
386. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 104. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. СПб., 1888, с. 36. [↑](#footnote-ref-388)
388. *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988, с. 57. [↑](#footnote-ref-389)
389. «Молва», 1831, № 31, с. 80. [↑](#footnote-ref-390)
390. «Молва», 1831, № 50, с. 384. [↑](#footnote-ref-391)
391. «Молва», 1833, № 138, с. 550. [↑](#footnote-ref-392)
392. «Модный магазин», 1863, № 4, с. 54. [↑](#footnote-ref-393)
393. «Модный магазин», 1863, № 2, с. 24. [↑](#footnote-ref-394)
394. «Современник», 1851, № 11, отд. 6, с. 92. [↑](#footnote-ref-395)
395. «Модный магазин», 1963, № 19, с. 230. [↑](#footnote-ref-396)
396. «Мода», 1856, № 23, с. 184. [↑](#footnote-ref-397)
397. *Фет А. А.* Воспоминания. М., 1983, с. 324. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Никитенко А. В.* Записки и дневник. Т. 1, 1893, с. 237. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Boucher F.* A history of costume in the West. London, 1987, p. 306. [↑](#footnote-ref-400)
400. *Гоголь Н. В.* Поли. собр. соч. в 14 т. Т. 9. 1950, с. 523. [↑](#footnote-ref-401)
401. *Строев В. П.* Выходы государей царей и великих князей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. 1632 — 1682. М., 1844. [↑](#footnote-ref-402)
402. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 2. СПб., 1899, с. 358. [↑](#footnote-ref-403)
403. *Гнедич П. П.* Книга жизни. М., 1929, с. 167. [↑](#footnote-ref-404)
404. *Станиславский. К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 196 — 197. [↑](#footnote-ref-405)
405. *Шверубович В. В.* О старом Художественном театре. М., 1990, с. 77. [↑](#footnote-ref-406)
406. *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI — XVII ст. М., 1901, с. 524. [↑](#footnote-ref-407)
407. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 60. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Савваитов П.* Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896, с. 52 — 54; *Рабинович М. Г.* Одежда русских XIII — XVII вв. — В сб.: Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986, с. 72. [↑](#footnote-ref-409)
409. *Свербеев Д. Н.* Записки. Т. 2. СПб., 1899, с. 403. [↑](#footnote-ref-410)
410. Записки о России французского путешественника маркиза де Кюстина. М., 1910, с. 52—53. [↑](#footnote-ref-411)
411. *Boucher F.* A history of costume in the West. London, 1987, p. 405. [↑](#footnote-ref-412)
412. *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы, М., 1990, с. 397. [↑](#footnote-ref-413)
413. Garland Madye. Fachion. A picture guide to its creators and creations. London, 1962, p. 137. [↑](#footnote-ref-414)
414. *Пыляев М. И.* Старое житье. М., 1887, с. 72. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Фонвизин Д. И.* Избранное. М., 1983, с. 250 — 251. [↑](#footnote-ref-416)
416. Рассказы бабушки, собранные и записанные ее внуком Д. Благово. М., 1989, с. 350. [↑](#footnote-ref-417)
417. *Киш Л.* Происхождение слов «бекеша», «кучма», «шалаш» и «шишак». — В сб.: Этимологические исследования по русскому языку. М., 1963, с. 48. [↑](#footnote-ref-418)
418. *Колмаков Н. М.* Очерки и воспоминания. Русская старина. Т. 70. 1891, с. 665 [↑](#footnote-ref-419)
419. *Turner Wilcox R.* The dictionary of costume. London, 1978, p. 64. [↑](#footnote-ref-420)
420. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1980,с. 73. [↑](#footnote-ref-421)
421. *Панаева А. Я.* Воспоминания. М., 1972, с. 62. [↑](#footnote-ref-422)
422. «Мода», 1856, № 22, с. 182. [↑](#footnote-ref-423)
423. «Молва», 1832, № 59, с. 236. [↑](#footnote-ref-424)
424. «Молва», 1832, №71, с. 283. [↑](#footnote-ref-425)
425. «Молва», 1833, № 138, с. 552. [↑](#footnote-ref-426)
426. «Мода», 1856, №23, с. 184. [↑](#footnote-ref-427)
427. «Модный магазин», 1863, № 28, с. 221 — 222. [↑](#footnote-ref-428)
428. «Модный магазин», 1863, № 20, с. 242. [↑](#footnote-ref-429)
429. *Маслова Г. С.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов в ХIХ — начале XX в. — В сб.: Восточно­славянский этнограф. М., 1956, с 466. [↑](#footnote-ref-430)
430. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 2. СПб., 1912 — 1913, с. 160. [↑](#footnote-ref-431)
431. «Северная пчела», 1861, 21 янв. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Молва», 1833, № 67, с. 267. [↑](#footnote-ref-433)
433. «Северная пчела», 1832, № 70. [↑](#footnote-ref-434)
434. «Мода», 1856, № 22. [↑](#footnote-ref-435)
435. «Модный магазин», 1863, №!23, с. 278. [↑](#footnote-ref-436)
436. «Московский телеграф», 1827, № 16, с. 134. [↑](#footnote-ref-437)
437. *Мерцалова М. Н.* История костюма. М., 1972, с. 137. [↑](#footnote-ref-438)
438. *Turner Wilcox R.* The dictionary of costume. London, 1978, p. 330. [↑](#footnote-ref-439)
439. «Молва», 1833, №111, с. 441. [↑](#footnote-ref-440)
440. «Модный магазин», 1863, № 3, с. 37. [↑](#footnote-ref-441)
441. «Молва», 1833, № 121, с. 484. [↑](#footnote-ref-442)
442. *Касьян Касьянов.* Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей великого рода. СПб., 1875, с. 183. [↑](#footnote-ref-443)
443. «Модный магазин», 1863, № 8, с. 102. [↑](#footnote-ref-444)
444. «Модный магазин», 1863, № 13, с. 161. [↑](#footnote-ref-445)
445. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 69. [↑](#footnote-ref-446)
446. Георгий Иванов, М., 1989, с. 304. [↑](#footnote-ref-447)
447. *Куфтин Б. А.* Материальная культура русской Мещеры. М., 1926, с. 113 — 117 [↑](#footnote-ref-448)
448. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 229. [↑](#footnote-ref-449)
449. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 2. М., 1928, с. 21. [↑](#footnote-ref-450)
450. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. Ч. 1, М. — Л., 1928, с. 99. [↑](#footnote-ref-451)
451. Дневник П. Г.Дивова. — «Русская старина», 1900, № 4, с. 136; «Московский телеграф», 1833, № 18, с. 269 —270. [↑](#footnote-ref-452)
452. «Мода», 1856, № 10, с. 78. [↑](#footnote-ref-453)
453. *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 7. СПб., 1882, с. 255. [↑](#footnote-ref-454)
454. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 197. [↑](#footnote-ref-455)
455. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1983, с. 432. [↑](#footnote-ref-456)
456. *Свербеев Д.Н.* Записки. Т. 1. СПб., 1899, с. 231. [↑](#footnote-ref-457)
457. *Смирнова-Россет А.0.* Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929, с. 299. [↑](#footnote-ref-458)
458. *Юрьев Ю.М.* Записки в 2 т. Т. 1. М., 1963, с. 170. [↑](#footnote-ref-459)
459. *Пыляев М.И.* Старое житье. М., 1887, с. 60. [↑](#footnote-ref-460)
460. «Московский телеграф», ч. 2, 1825, с. 337. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 84. [↑](#footnote-ref-462)
462. *Turner Wilcox R.* The dictionary of costume. London, 1978, p. 55. [↑](#footnote-ref-463)
463. Дамские моды ХIХ века. СПб., 1899, с. 159. [↑](#footnote-ref-464)
464. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1980,с. 140. [↑](#footnote-ref-465)
465. *Дейч А.* Красные и черные. Актеры в эпоху Французской революции. М. — Л., 1930, с. 29. [↑](#footnote-ref-466)
466. «Московский телеграф», 1826, № 20, с. 198. [↑](#footnote-ref-467)
467. «Модный магазин», 1863, № 21, с. 257. [↑](#footnote-ref-468)
468. *Бруштейн А. Я.* Страницы прошлого. М., 1956, с. 100. [↑](#footnote-ref-469)
469. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 234. [↑](#footnote-ref-470)
470. См.: А П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 122. [↑](#footnote-ref-471)
471. *Виже-Лебрен Л. -Е.* Воспоминания. Древняя и Новая Россия. Т. 3. Кн. 10—12. СПб., 1876, с. 400. [↑](#footnote-ref-472)
472. «Северный Меркурий», 1805, № 1, с, 77. [↑](#footnote-ref-473)
473. *Вигелъ Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 178. [↑](#footnote-ref-474)
474. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 136. [↑](#footnote-ref-475)
475. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 178. [↑](#footnote-ref-476)
476. *Страхов Н. И.* Переписка Моды, содержащая письма безруких мод. М., 1791, с. 37—38. [↑](#footnote-ref-477)
477. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 131—132. [↑](#footnote-ref-478)
478. «Московский телеграф», 1827, № 15, с. 97. [↑](#footnote-ref-479)
479. «Московский телеграф», 1829, № 1, с. 139. [↑](#footnote-ref-480)
480. «Московский телеграф», 1827, № 15, с. 97. [↑](#footnote-ref-481)
481. «Московский телеграф», 1826, № 16, с. 162. [↑](#footnote-ref-482)
482. «Молва», 1833, № 105, с. 419, [↑](#footnote-ref-483)
483. «Московский телеграф», 1828, № 7, с. 407. [↑](#footnote-ref-484)
484. Молва», 1833, №118, с. 472. [↑](#footnote-ref-485)
485. *Верещагин В. А.* Женские моды александровского времени. — В сб.: Памяти прошлого, СПб., 1914, с. 48. [↑](#footnote-ref-486)
486. *Дризен Н. В.* Сорок лет театра. Воспоминания. 1875 — 1915. М., б. г, с. 87. [↑](#footnote-ref-487)
487. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983, с. 230 — 231. [↑](#footnote-ref-488)
488. «Мода», 1856, № 12, с. 102. [↑](#footnote-ref-489)
489. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Т. 3. СПб., 1912 — 1913, с. 143. [↑](#footnote-ref-490)
490. «Вестник моды», 1889, № 23, с. 216. [↑](#footnote-ref-491)
491. Хороший тон. Сборник наставлений и советов..., с. 115. [↑](#footnote-ref-492)
492. Цит. по: *Реизов Б. Г.* Фру-фру у Л. Толстого и А. Островского. — «Русская литература» (Л.), 1974, №3, с. 216—217. [↑](#footnote-ref-493)
493. *Толстой И. Л.* Мои воспоминания. М., 1987, с. 41. [↑](#footnote-ref-494)
494. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год, апрель. — Полн. собр. соч. Т. 22, с. 107. [↑](#footnote-ref-495)
495. *Ефремов Е.* Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык. М., 1911, с. 501. [↑](#footnote-ref-496)
496. *Савина М.Г.* Горести и скитания. Л., 1983, с. 113 — 114, 177. [↑](#footnote-ref-497)
497. «Модный магазин», 1863, № 13, с. 159. [↑](#footnote-ref-498)
498. «Московский телеграф», 1828, № 2, с. 301. [↑](#footnote-ref-499)
499. «Молва», 1833, № 138, с. 550. [↑](#footnote-ref-500)
500. «Московский телеграф», 1828, № 24, с. 519. [↑](#footnote-ref-501)
501. *Пыляев М.И.* Старое житье. М., 1887, с. 102. [↑](#footnote-ref-502)
502. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 177. [↑](#footnote-ref-503)
503. А*.* С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 281, 284. [↑](#footnote-ref-504)
504. Восстание декабристов. Документы. Т. 7. М., 1958, с. 255. [↑](#footnote-ref-505)
505. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987, с. 217. [↑](#footnote-ref-506)
506. «Дамский журнал», 1833, № 2, с.32. [↑](#footnote-ref-507)
507. «Северная пчела» (СПб.), 1832, № 76. [↑](#footnote-ref-508)
508. «Северная пчела», 1832, № 16 — 17, с. 3. [↑](#footnote-ref-509)
509. «Кабинет Аспазии», кн. 5, 1815. [↑](#footnote-ref-510)
510. «Модный магазин», 1863, № 9, с. 114. [↑](#footnote-ref-511)
511. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1987, с. 328 [↑](#footnote-ref-512)
512. *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 307; *Yarwood D.* The encyclopedia of world costume. New York, 1978, p. 283. [↑](#footnote-ref-513)
513. «Московский телеграф», 1825, № 2, с. 35. [↑](#footnote-ref-514)
514. «Дамский журнал», 1833, № 17, с. 220. [↑](#footnote-ref-515)
515. «Мода», 1856, № 1, с. 13. [↑](#footnote-ref-516)
516. «Молва», 1832, № 95, с. 379. [↑](#footnote-ref-517)
517. «Молва», 1832, № 95, с. 379. [↑](#footnote-ref-518)
518. «Молва», 1831, № 47, с. 336. [↑](#footnote-ref-519)
519. *Давыдов Н. Б.* Из прошлого. — в сб.: Московская старина, с. 57. [↑](#footnote-ref-520)
520. Хороший тон. Сборник наставлений и советов..., с. 11. [↑](#footnote-ref-521)
521. «Московский телеграф», 1828, № 2, с.301. [↑](#footnote-ref-522)
522. «Московский телеграф», 1829, № 4, с. 558. [↑](#footnote-ref-523)
523. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 93. [↑](#footnote-ref-524)
524. *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928, с. 178. [↑](#footnote-ref-525)
525. Хороший тон в общественной и семейной жизни, с. 232. [↑](#footnote-ref-526)
526. *Мерцалова М. Н.* История костюма. М., 1972, с. 150. [↑](#footnote-ref-527)
527. «Модный магазин», 1863, №7, с. 88. [↑](#footnote-ref-528)
528. Письма сестер М. и К. Вильмот из России, с. 332. [↑](#footnote-ref-529)
529. «Парижские моды» (приложение к журналу «Нива»), 1875, NQ 27, модель 2; № 45, модель 9. [↑](#footnote-ref-530)
530. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания, дневник. Ч. 1, М. — Л., 1928, с. 126. [↑](#footnote-ref-531)
531. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 217. [↑](#footnote-ref-532)
532. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 160. [↑](#footnote-ref-533)
533. Дамские моды XIX века. Историко-художественная монография о женских нравах и вкусах. СПб., 1899, с. 148 — 149. [↑](#footnote-ref-534)