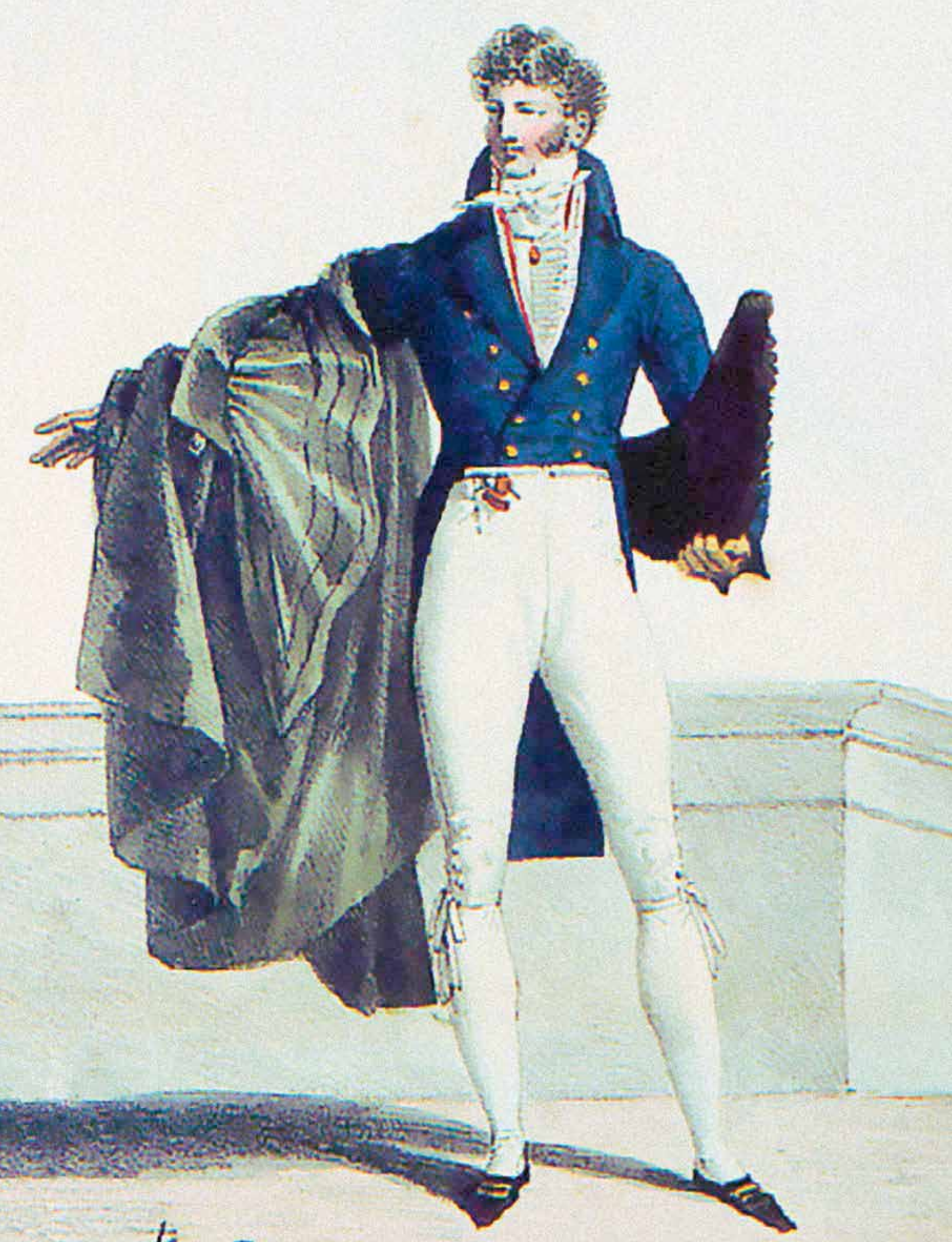




Р. М. Кирсанова

КОСТЮМ



«Античная» мода утвердилась при воцарении Александра I. Белый цвет и мягкость легких тканей стали основными модулями нового костюма



Издатель «Московского Меркурия» утверждал, что раздел французской моды и есть точка зрения его журнала на современную российскую действительность



Для мужчин «античность» заключалась в прическах и украшениях. В моду вошли стрижки под Тита или Брута. Именно с этого времени мужской костюм становится фоном для женских нарядов

Великая Французская революция способствовала интересу к античному идеалу красоты, воплощенному в легких одеждах и свободной пластике тела, не скованного корсетом. Смена моды соответствовала социальным изменениям во Франции, поэтому во всех европейских странах новая мода воспринималась как идеологический протест против существующих монархий и повсеместно встречала сопротивление властей.

Однако проникновение «античных» модных новинок было неизбежно по ряду причин. Классицизм в архитектуре и живописи с его стремлением к возвышенным образам и строгой организованности подготовил почву для широкого распространения «античных» вкусов. Раскопки античных городов Помпеев и Геркуланума вдохновляли не только художников, но и публику, стремившуюся к ясности и простоте своего облика. Вместе с тем реализация новых идей в сфере быта началась не в революционной Франции, а в Англии. Простота кроя и отделки, увлечение светлыми тонами были признаками так называемой моды *à l'anglais*, весьма популярной сначала в Париже, а затем в других странах.

Английская «античная» мода воплотила саму идею простоты и величия. Во Франции стремились к уподоблению современного человека античному образцу. Дело в том, что повальное увлечение новой модой было следствием реформы сценического костюма, с помощью которого впервые в театре начали обозначать место и время действия. Франсуа Тальма, знаменитый трагик, блиставший на сцене в трагедиях Расина, обратился к своему другу художнику Давиду с просьбой создать сценические костюмы в античном стиле. Давид создал эскизы, работая с греческими и римскими памятниками из собрания Лувра. Поэтому во французском варианте новой моды преобладали обнаженные руки и особая манера ношения – тончайшие ткани смачивались водой и вторили складкам одежды на телах мраморных богинь. По сохранившимся образцам подлинных нарядов той поры известно, что платье светской дамы зачастую весило не более 300 граммов. Пришедшие в женскую моду из мужского английского костюма *спенсеры* (шелковые или шерстяные курточки), которые носили обычно только днем, как повседневную одежду, недостаточно защищали даже от летней прохлады, поэтому рост популярности шалей был вполне естествен. Марта Вильмот (1774–1873), посетившая Россию по приглашению княгини Е. Р. Дашковой, писала: «Все носят шали, они в большой моде, и чем их больше, тем больше вас уважают. У меня шесть. Нужно сказать, мода эта чрезвычайно удобна. Шали бывают огромными (даже в три человеческих роста), один конец ее обертывают вокруг руки, другой спускается до земли» [1].

К началу XIX в. городская жизнь обеих российских столиц окончательно европеизировалась. Казалось, что расстояние между Парижем, Лондоном, Веной, с одной стороны, и Москвой и Петербургом – с другой, стремительно сокращалось, когда речь заходила о новинках моды, новейших технических достижениях в области домашнего комфорта, способов изготовления стекла и зеркал, осветительных приборов (вместо обычных канделябров для освещения больших пространств появились *клинкеты*, а затем *кафсели*). Но главной чертой нового этапа развития служили не только внешние признаки европеизации. Самое важное, что предметы роскоши высочайшего качества начали производить в России одновременно с другими европейскими странами. Наконец-то реформы Петра I, касавшиеся создания отечественного производства текстиля, принесли свои плоды.

Французская художница М. Э. Виге-Лебрен (1755–1842), долго добиравшаяся до Петербурга и предвкушавшая в 1795 г. небывалый успех своих нарядов и портретов при русском дворе, должна была признать, что «античная» мода уже обосновалась в российской столице.

Первой «Психеей», встреченной ею при дворе Екатерины II, была великая княгиня Елизавета Алексеевна, одетая в точном соответствии с представлениями о новом идеале красоты в легкое платье из светлой ткани. Платье спадало вдоль тела и ничем не стесняло движения, пояс был небрежно повязан под грудью, указывая на несомненное знакомство дамы с греческой и римской скульптурой.

Со времен египетского похода Наполеона (1798–1801) самой модной деталью дамского туалета становятся восточные шали – кашмирские, персидские, турецкие. Во Франции покровительницей шалевоего производства была жена императора. А в России уже в 1800 г. в деревне Скородумовке Лукояновского уезда Нижегородской губернии появилась первая мануфактура помещицы Н. А. Мерлиной по производству шалей.

Князь И. М. Долгоруков в 1813 г. рассказывал об изделиях мерлинской мануфактуры: «У нея отличная фабрика шалевая, их ткнут особым манером. Оне во всей России известны, их славят в столице, и оне до того громки и ценны, что некто Коленкур, фран-

[1] Письма сестер Вильмот 1987. С. 238.

На стр. 752–753:
Модная картинка. «Московский телеграф». 1825
П. Ф. Соколов. Портрет неизвестной с лентой в волосах. Около 1808 г. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГИМ
П. Ф. Соколов. Портрет неизвестной в темно-красной шляпе. 1828. Бумага на картоне, акварель, лак. ГМП
П. Ф. Соколов. Портрет А. А. Полторацкого. 1814. Бумага, итальянский карандаш, акварель, сангина. ГЛМ

цузский посланник у Двора Российского, торговал на ее фабрике превосходную шаль, будто бы для жены Наполеона, и давал за нее до 10 тыс., но госпожа Мерлина, как патриотка, не захотела выпускать в чужое Государство домашнего сего изделия. Не знаю, весело ли тем, кои вырабатывают шали и платки, но знаю, что любо смотреть на их труды: какое мягкое полотно! Какие живые краски! Какие замысловатые узоры: все в совершенстве» [2].

Шали Мерлиной были двухсторонними, имели одинаковый узор с лица и изнанки, благодаря «ковровой» технике ткачества по шаблону. Сведения о производстве «двуличных» шерстяных материй во Франции упоминаются в российской печати только в 1832 г. [3].

На первой публичной выставке российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге в 1829 г. большой золотой медали была удостоена шаль, произведенная на мануфактуре Н. А. Шишкиной и поразившая специалистов необычайной легкостью и богатством оттенков. Нить, достигавшая длиной 4500 метров, весила всего 13 граммов [4]. Высокое качество пряжи способствовало появлению мифов о необыкновенной тонкости целого изделия. Шерсть вычесывали с гребня на гребень так долго, пока полученная пасма не проходила через костяное кольцо. Технологический прием превратился в красивую легенду. Искусство безымянных мастериц до сих пор поражает безупречностью работы и насыщенностью цвета. На выставке в Лондоне в 1851 г. шаль из России была удостоена золотой медали, эксперты отметили, что рассматривали ее не как мануфактурное произведение, а как произведение искусства «наравне со шпалерами, вышитыми картинами» [5].

Высокое качество российского шалевого производства обуславливалось использованием крепостного труда. Десятки мастериц трудились над одной шалью или шарфом от полугода до двух лет в зависимости от размера изделия. Такой способ производства не имел аналогов в Западной Европе, поэтому мнение обозревателя Второй Российской выставки мануфактурных произведений в 1835 г. совершенно справедливо: «Эти произведения первых наших фабрик должно смело ставить выше всего, что в том же роде делается в Европе, их нельзя сравнивать с шальями других фабрикантов, можно только сближать между собой» [6].

Известность приобрели и другие производства – В. А. Елисеевой, Г. А. Колокольцова. Не имея возможности покупать сырье на Востоке, русские производители заменили его пухом степных сайгаков, заботились о насыщенности колорита, долгое время сохраняя композиционные особен-

сти восточных шалей. Параллельно с дорогостоящим шалевым производством появились шерстяные и шелковые платки и шали с печатным рисунком, не только повторяющие восточные мотивы, но и с совершенно новыми цветочными композициями и орнаментальными мотивами, предназначенные для горожанок, богатых крестьянок и провинциальных купчих.

Тончайшие одноцветные и полупрозрачные *серединки* дорогих шалей пришивались к многоцветным кайме и бордюрам вручную. В процессе носки серединки часто травмировались, и в городах появились специальные мастерские по починке драгоценных шалей, что способствовало расширению форм занятости бедных горожанок. Цена шалей была столь высока, что их принимали в заклад и передавали по наследству как редкие драгоценности. Известно, что семья А. С. Пушкина часто закладывала шали Н. Н. Гончаровой, полученные ею в приданое [7].

«Античная» мода, очень робкая при Екатерине Великой и запрещенная при Павле, утвердилась с воцарением Александра I и сошла на нет к концу его правления. В России этот этап развития костюма, известный в других странах как «ампир», получил название «мода Александровского времени» [8], что очень четко определяет хронологические границы стиля в костюме и его идеологические источники.

Основным элементом женского костюма этой эпохи был *шмиз* – туникообразное платье из батиста, муслина, газа, перкаля или крепа, в подавляющем большинстве случаев белое и украшенное вышивкой. В качестве нитей служили не только цветной шелк или золоченое серебро, но и солома. Никакого конструктивного соответствия греческим *хитонам* и *гиматиям* или римским *тунике* и *палле* «античная» европейская мода не знала. Стиль одежды того времени был лишь неким отвлеченным представлением о благородной древности и не выходил за пределы научных интересов той поры, когда повседневная жизнь ушедших эпох еще не стала объектом изучения в отличие от архитектуры и литературы.

Платье этой эпохи было довольно узким и в сочетании с тонкими тканями не позволяло иметь карманы как в старинных *робронах*. Поэтому дамский туалет дополнялся небольшой мягкой сумочкой, десятилетием позже превратившейся в довольно объемный *ридикюль*.

Легкие ткани плохо держали форму, и надевать их на трико или легкую нижнюю тунику могли только очень хорошо сложенные женщины. Большей части дам приходилось использовать не менее двух нижних юбок. Одна из них крепилась на талии, а дру-

[2] Долгорукий 1870.

С. 83–84.

[3] Дамский журнал. 1832. № 2. С. 32.

[4] Вторая Московская выставка 1836. С. 32.

[5] Обзорение Лондонской выставки 1852. С. 112.

[6] Вторая Московская выставка 1836. С. 132.

[7] Черейский 1989. С. 499

[8] Вережгин 1914. С. 48

гая под грудью, чтобы легкие ткани «стекали» по фигуре. Особая трудность заключалась в необходимости художавым носить накладную грудь на пружинках, которая вздымалась в такт дыханию, а полноватым – мягкие полукорсеты, рекламируемые журналами начала века.

Представления об античной древности сформировались под впечатлением от мраморных копий римского времени и определили цветовые предпочтения того времени. В климатических условиях, далеких от Средиземноморья, шаль становилась необходимым элементом модного костюма. Кроме того, шаль – единственная драпирующаяся деталь дамского наряда, напоминающая об античных богинях.

Впрочем, наиболее приближенными к источнику вдохновения были именно аксессуары – украшения, прически, обувь. Прически носили в виде *греческого узла* или *а-ля грек* с диадемой; обувь представляла собой сандалии или легкие плоские туфли, часто с лентами-завязками. Отсутствие каблучков так сильно изменило походку, что всем дамам, вынужденным следовать моде, было необходимо заново учиться ходить под руководством танцевального учителя, о чем сохранилось немало мемуарных свидетельств. А в 1802 г. дамам советовали, «каким образом ступать прилично»: «При всяком шаге должно ногу подавать вперед, держа пяту вверх поднявши, носки протянуть вниз и не спускать пятки прежде носка. Неся ногу вперед, утверждать тело на бедрах, не шататься и не торопиться». Составитель сборника «Искусство сохранять красоту. Подарок российским дамам и девицам» описал балетную технику ходьбы, которая позволяла светским женщинам «скользить» по паркету.

Ювелирные украшения начала XIX в. претерпели значительные изменения. Прежде всего широко распространились новые ювелирные материалы – перламутр, разнообразные агаты и сталь, потеснившие на время алмазы и золото. Очень высоко ценились резные камни. Причем часто подлинные античные камеи монтировались в современные оправы и собирались в оригинальные композиции.

Украшения той поры окончательно обрели «пол» и «возраст». Характерный для галантного века обычай между дамами и кавалерами обмениваться перстнями, аграфами, пряжками и драгоценными пуговицами ушел в прошлое из-за изменения мужского и женского костюма и последовавшего за ним иного подбора ювелирных изделий, необходимых для парадной и повседневной одежды. Вошедшие в моду цельнометаллические украшения, особенно из стали, изготавливались в России уси-



835

ями тульских мастеров, давно владевших различными техниками декорирования стальных оружейных прикладов. Браслеты, пряжки, цепочки, искусное алмазное гранение металла получили известность за пределами России.

Новый костюм полностью изменил иерархию ювелирных украшений. Пышные кружева, которыми отделялись рукава женских робонов и мужских кафтанов, делали браслеты ненужными. Новый дам-

835 Костюм парижский. Шляпка убрана цветами цикория. «Московский Меркурий», 1803, июнь. Гравюра № 10. С гравюры из "Journal des Dames et des Modes", 1803

836 Костюм парижский. Диадема и бриллиантовый убор, кружевной лиф. «Московский Меркурий», 1803, апрель. Гравюра № 7. С гравюры из "Journal des Dames et des Modes", 1803

837 Костюм парижский. Утренний чепчик. «Московский Меркурий», 1803, июнь. Гравюра № 11. С гравюры из "Journal des Dames et des Modes", 1803

838 Костюм парижский. Штиблеты из нанкина. «Московский Меркурий», 1803, июнь. Гравюра № 13. С гравюры из "Journal des Dames et des Modes", 1803

839 Костюм парижский. Дамская стрижка «жидовка». «Московский Меркурий», 1803, май. Гравюра № 9. С гравюры из "Journal des Dames et des Modes", 1803



836



837



838



839



840



841

840 П. Ф. Соколов. Портрет княгини Е. Д. Долгорукой. Начало 1820-х гг. Картон, акварель, белила. ГТГ
841 П. Ф. Соколов. Портрет М. А. Кикиной. 1817. Бумага, итальянский карандаш, сангина, белила. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени

ский шмиз почти полностью обнажал руки и требовал носить одновременно несколько браслетов – на запястьях и выше локтя (порой браслетами украшали и щиколотки). Особой популярностью пользовались парные браслеты, носимые на одной руке и соединенные между собой цепочкой. Их называли «сердечная неволя» или *эсклаваж*. «Перегруженные» руки компенсировали отсутствие драгоценностей на шее и плечах. Только зрелые дамы решались надевать на шею тяжелые, но короткие нитки жемчуга, затейливые по плетению цепочки. Девизам советовали носить бирюзу, кораллы и другие непрозрачные камни. Это правило действовало на протяжении всего XIX в., и жемчуг и бриллианты указывали на достижение брачного возраста.

Даже во время недолгого увлечения стриженными волосами (1801–1804) дамские прически украшали диадемами и обручами, а вечерние головные уборы отделяли жемчугом и *эспри* с драгоценными застежками.

Весь комплект украшений на даме начала века можно увидеть лишь на модных картинках. На большинстве женских портретов той поры, вплоть до конца 1800-х гг., драгоценностей довольно мало: в неофициальной обстановке, в кругу семьи, на прогулке украшения почти не носили. Опытные живописцы придавали своим моделям вполне «античный» вид, искусно скрывая механическую «начинку» *шмиза*.

Высоко поднятую талию подчеркивали изысканными наборными поясами, которые

пользовались успехом в русской бытовой культуре конца XVIII столетия.

Постепенно лаконичный «греческий» стиль уступил место римской торжественности. После 1807 г. платья несколько укоротились (прежде всего заднее полотнище юбки), вошли в моду рукава-фонарики и стали обязательными длинные перчатки и съемный шлейф. В 1809 г. вновь появились короткие корсеты на китовом усе. Явным отступлением от античного стиля было введение оборок на платье, а следующим принципиальным изменением явилось использование более тяжелых тканей.

В первом десятилетии XIX в. сложилась ситуация, определившая дальнейшее развитие европейского мужского костюма. «Античные» веяния не распространились на мужскую одежду: попытка следовать за сценическим образцом после 30 мая 1791 г., когда на парижской сцене был показан «Брут» Вольтера с Франсуа Тальма в главной роли, исчерпала себя с наступлением первых холодов.

Данью увлечению древностями в мужском наряде стали лишь узкие белые панталоны, а также прически, вторящие мраморным портретам римских императоров из музейных собраний. Панталоны были до того узки, что могли служить имитацией скульптурной обнаженности, особенно в сочетании с обязательным белым цветом для бального костюма.

Белые панталоны поверх сапог вызывали неприятие и ассоциации с простона-

842 П. Ф. Соколов. Портрет неизвестного в халате (К. Г. Равич?). 1810-е гг. Бумага, итальянский карандаш, сангина, мел. ГМИИ им. А. С. Пушкина
843 П. Ф. Соколов. Портрет А. И. Тургенева. 1816. Бумага, итальянский карандаш, пастель, сангина, тушь, перо. Частное собрание, Париж



842



843

родными *портами* у старшего поколения, сохранявшего вкусы екатерининского и павловского времени. Д. Н. Свербеев [9] вспоминал, что, посетив одну из екатерининских барынь в 1818 г. в самом модном наряде, был вынужден удалиться: «Я осмотрелся и угадал сейчас же, что ей коробят глаза мои летние сверх сапог, белые, как снег, панталоны, которые уже более месяца принято было носить в первых петербургских домах... Я начал было робко объяснять историю нововведения белых панталон, она не дала мне договорить. „Не у меня только, не у меня! Ко мне, слава Богу, никто еще в портах не ходит”».

Кроме того, именно в этот период мужской костюм становится лишь фоном к женским нарядам, и окончательно разделяются сферы влияния между законодателями моды. За Англией закрепилась репутация главного арбитра в области мужской одежды, включая все необходимые составляющие – от разнообразных тканей до галстуков. Франция по-прежнему диктовала свои условия в дамской моде, что находило государственную поддержку традиционного шелкового производства в старинных французских текстильных центрах. Существующий до сего дня мужской костюм композиционно восходит к тем преобразованиям, которые произошли в мужской одежде в начале XIX в. Мужчины окончательно перешли на особые ткани – чаще шерстяные – от легкого *талона* до сукон различной плотности, и уже никогда (кроме маскарада

и сцены) не прибегали к цветной парче и вышивкам.

Возвращение к плотным и тяжелым тканям во втором десятилетии не сразу сказалось в силуэте дамской одежды. Только к середине 1820-х гг. линия талии начала спускаться, а рукава из небольшого фонарика начали расширяться и превращаться в *жигу* (окорок). Этому соответствовали некоторые изменения и в мужском костюме.

Снижение талии привело к расширению юбки, а возвращение тугого корсета вызвало к жизни совершенно новый образ. Обладательницы талии «никак не толще бутылочной шейки» казались еще более хрупкими из-за весьма пышных рукавов и юбок. «Греческие» узлы давно оставлены, и прически невероятно усложнились. Все дамы на портретах производят впечатление темноволосых, но это не более чем мастерство живописца, следующего за романтической модой. Классическая ясность и простота исчезли. Возвышенно-одухотворенные, хрупкие, мечтательные, отрешенные от обыденности создания были начинены разными нововведениями вроде механических кукол из романов немецких романтиков.

В новых прическах использовались два вида шиньонов. Верхний узел крепился при помощи гребня, а разного вида локоны подцеплялись к шляпе и снимались вместе с нею. Боковые локоны появились в связи с тем, что в моду вошли проборы – прямые, боковые и зигзагообразные. Локоны различной формы крепились над ушами. Счастли-

[9] Свербеев 1899. Т. 1. С. 196.



844 Костюмы английский и французский. Модная картинка из "Journal des Dames et des Modes", 1816. Pl. 8

845 Костюм парижский.
1. Кружевной чепчик, перка-
левое платье. 2. Черная пеки-
натовая шляпка, спенсер из
вапера. «Модный листок»,
1816. Гравюра



845



846



847

виц, собственных волос которых хватало на модную прическу, практически не было, поэтому искусственные пучки и локоны стали весьма популярными. Право их носить получали только девушки, уже начавшие выезжать. Причем локоны можно было удлинять и укорачивать при помощи специального устройства, изобретенного еще в XVIII в. для высоких причесок времен царствования Людовика XVI и Марии-Антуанетты (1774–1792). Однако оно не получило распространения в России, поскольку личные вкусы Екатерины Великой не допускали увлечения французскими излишествами.

Граф М. Д. Бутурлин с большим изумлением описывал наряд своей молодой жены, впервые увидев, как юная дама собирается на бал в 1834 г.: «Вместо не появившихся еще тогда кринолинов были *турнюры*, сиречь одно или два полотенца, которые впихивались под платье, но только сзади, на той части тела, что мы из вежливости назовем *сидением*. И отчего она оттопыривалась, как по рисункам оно бывает у готтентотов (в натуральном, конечно, виде) или у ордынских баранов с курдюками. Эта процедура впихивания полотенца и прикалывания его, чтобы оно не спадало, очень меня забавляли, когда жена моя одевалась на бал. Талии были очень длинные (то есть низкие), а платья короткие. Для головной уборы существовал еще с 20-х годов аполлонов узел (poeud d'Apollon). Это был действительно узел или широкий бант из поддельных волос, вышиною не менее, конечно, четверти аршина; он втыкался вместе (кажется) с гребнем на самой середине макушки головы; от висков же к глазам закручивались и приклеивались к лицу гуммиарабиком тоненькие крючочки из собственных волос, называемые *акроше-рами* (aсsгoсhe-сoеur). Несмотря на все это искажение, красота брала свое, и вовсе не к лицу причесанная головка кружила множество голов» [10].

Описанные мемуаристом полотенца – *турнюр* середины 1830-х гг. – сохранялись вплоть до появления *кринолина* и нашли свое отражение в художественной литературе тех лет. «Юбка вся собирается вокруг, как, бывало, в старину фижмы, даже сзади немножко подкладывают ваты, чтобы была совершенная бель-фам» – так описывает новейший фасон «просто приятная дама» в поэме Гоголя «Мертвые души» (1841).

Однако мода 1830-х на невероятно пышные рукава нуждалась в том, чтобы сохранить женскую привлекательность не только в платьях, но и в верхней одежде. Выход был найден: «Мы уже уведомляли о подшивных рукавах на китовых усах или тростинках, которые придерживают рукава верхние. Теперь г-да Пуссе и Жосселин приладили тут механику. Маленькая пружина, которая сжи-

846 Костюм парижский. Шляпка из итальянской соломы, украшенная колосьями кукурузы, платье перкалевое. «Модный листок», 1816. С гравюры из «Journal des Dames et des Modes», 1816

847 Костюм парижский. Атласная шляпка с уборкой, платье перкалевое. «Модный листок», 1816. С гравюры из «Journal des Dames et des Modes», 1816

[10] Бутурлин 1897/1. С. 219.

848 П. Ф. Соколов. Портрет князя П. А. Вяземского. 1824. Бумага, акварель, графитный карандаш, лак. ГЛМ
849 П. Ф. Соколов. Портрет графини Н. А. Зубовой. Около 1824 г. Бумага на картоне, акварель, белила. Частное собрание, Москва



848



849

мает 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», – сообщало модное издание 1832 г. [11]

Важным нововведением 1830-х в женской одежде явилось то, что платье состояло из двух отдельно скроенных частей: юбки и лифа, причем последний приобрел более сложную геометрию.

В отечественном и европейском искусстве первой трети XIX в. ярко заявил о себе *историзм*. Все виды отделок, дополнений, ювелирных украшений подчинялись *готической* моде, под которой чаще всего подразумевалось европейское Средневековье. Лиф платьев сильно удлинялся при помощи *шнипа*, как это было принято еще в XVI в. в испанском костюме. Вошли в моду *фероньерки*, восходящие к эпохе Возрождения. Данью русскому национальному средневековью было введение официального придворного платья императорским указом от 27 февраля 1834 г. «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 тренем, расши-
тым золотом, производивших очень величе-

ственное впечатление» [12]. Мемуаристы подробно описывали покрой этого наряда еще на новогоднем бале 1 января 1826 г., известном как «бал с мужиками». Указ закрепил уже существовавшее при дворе Николая I правило. Разумеется, это был стилизованный наряд, в котором к национальной традиции имели отношение лишь откидные рукава, некоторые элементы декора (вертикальная планка с пуговицами сверху до низу) и дополнения (головной убор в виде кокошника с длинной фатой). Если женщинам платье в «русском стиле», которое современники называли «офранцузенным сарафаном», было навязано, то переодевание в национальный костюм мужчин рассматривалось как протест против существующих установлений. Идеологическое движение славянофилов начиналось именно в эту эпоху и нашло свое пластическое воплощение в бытовой культуре через стилизацию русской традиционной одежды.

Бороды, вошедшие во французскую моду в 1830-х гг., вызвали крайнее раздражение двора и связывались с славянофильскими попытками возродить традиционные обычаи. При этом появление в мужской моде *каштан* не вызвало никакой реакции, хотя такой шарф был прямой цитатой из гардероба щеголей времен Директории.

Напуганный событиями 1825 г., Николай I считал необходимым введение форменной одежды даже для дворян, не занятых военной или штатской службой. Но и те мужчины, которые не носили военного или

[11] Молва. 1832. № 71.

С. 283.

[12] Смирнова-Россет 1989.

С. 173.

850 Костюм парижский.
 1. Касторовая шляпа, фрак с металлическими пуговицами, панталоны из замши, мягкие сапоги. 2. Шляпка из гротенапля, платье с шарфом из барежа. «Московский телеграф», 1825, № 10. С гравюр из «Journal des Dames et des Modes», 1825, № 26–27. Pl. 2317, 2318



851 П. Ф. Соколов. Портрет
Н. И. Хмельницкого. 1827.
Бумага, акварель. ВМП
852 П. Ф. Соколов. Портрет
графини Е. К. Воронцовой.
Около 1823 г. Бумага, аква-
рель, белила. Музей В. А. Тро-
пинина и московских худож-
ников его времени



851



852

штатского мундира и не увлекались идеями славянофилов, отнюдь не обладали достаточной степенью телесной свободы. Красавец эпохи романтизма должен был быть высокого роста, с тонкой талией, маленькими руками и ногами. Лайковые перчатки придавали руке изящество, узкие туфли и сапоги визуально уменьшали стопу, туго затянутый корсет делал талию стройной. Даже военные той эпохи носили корсет, а молодые щеголи – жилет, туго шнуrowавшийся на спине. Для расширения плеч и груди использовали ватные толщинки. Высокие крахмальные воротнички и галстук, закрепленный булавкой, не давали возможности свободно двигать головой и заставляли поворачиваться всем телом. В обществе следовало появляться в *горголиях* – так называли галстуки с щетинной вставкой, введенные в обиход И. С. Горголи, обер-полицмейстером Петербурга. Галстук «по-байроновски», оставлявший шею открытой, носили только дома или позировали в нем художнику.

Мода чутко реагирует на идеологические и эстетические потребности культуры. По сравнению с другими видами искусства, у моды есть несомненное преимущество: возможность мгновенного преображения в свете нового идеала красоты. Для того чтобы эстетические предпочтения и идеологические воззрения архитектора, писателя, скульптора или художника воплотились в конкретном произведении, должен пройти иногда довольно длительный срок. Только

костюм изменяется быстро и принципиально, маркируя каждого, кто принял или отверг новые веяния и тем самым выразил свое отношение к происходящему.