



Н.М. КАМИНСКАЯ

ИСТОРИЯ КОСТЮМА

Допущено
Министерством легкой промышленности СССР
в качестве учебного пособия
для средних специальных учебных заведений
легкой промышленности

МОСКВА
«ЛЕГКАЯ ИНДУСТРИЯ»
1977

6П9.3
К18
УДК 687.1.016(075)

Рецензенты: *Темерин С. М., Привалова О. И.*

Каминская Н. М.

К18 История костюма. Учебное пособие для средн. спец. учеб. заведений швейной пром-сти. М., «Легкая индустрия», 1977.

128 с. с ил.

В книге изложены основные вопросы исторического развития костюма начиная от Древнего Египта и до наших дней. Дано описание композиции одежды, ее силуэтов, пропорций, цвета, формы деталей, применяемых материалов.

Раскрыт глубокий социальный характер, присущий одежде всех времен вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

Книга красочно оформлена и иллюстрирована. Исторически и художественно достоверные иллюстрации подтверждают соответствие костюма, всего облика человека общему художественному стилю эпохи, господствовавшей атмосфере и духу изучаемого периода.

Книга предназначена в качестве учебного пособия для учащихся средних специальных учебных заведений легкой промышленности и может быть полезна художникам по костюму, модельерам-конструкторам, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей костюма.

К 31603115 БЗ-23-51-77
036(01)-77

6П9.3

Издательство «Легкая индустрия», 1977 г.

Введение

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ «ОДЕЖДА» И «КОСТЮМ»

Одежда является составной частью материальной и духовной культуры общества. С одной стороны, это материальные ценности, созданные человеческим трудом и удовлетворяющие определенные потребности, с другой — это произведения декоративно-прикладного искусства, эстетически преобразующие облик человека.

Вместе с архитектурными сооружениями, предметами труда и быта одежда отражает развитие производительных сил исторического периода, климатические условия страны, национальные особенности жизни народа и его представления о красоте. Но «... Если архитекторы строят жилища, а художники прочих отраслей прикладного искусства участвуют в создании обстановки, окружающей человека в быту, то объектом художника-модельера является сам человек»*. Благодаря этой непосредственной связи костюма с человеком «... ничто с такими тонкими нюансами не отражает художественных вкусов эпохи, как костюм»**.

Понятия «одежда» и «костюм» во многом сходны, но имеют существенные отличия.

Одежда включает в себя различные виды изделий: белье, платье, чулочно-носочные изделия, обувь, головные уборы, украшения.

Предметы одежды, связанные единством назначения и использования человеком, дополненные аксессуарами, прической, гримом, составляют костюм. Именно костюм является выразителем социальной и индивидуальной характеристики человека, его возраста, пола, характера, эстетического вкуса. Безраздельно сливаясь с физическим обликом человека, костюм формирует его в соответствии с общественным эстетическим и нравственным идеалом.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОДЕЖДЫ И ЕЕ ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ

Археологические раскопки показывают, что одежда появилась на самых ранних этапах развития человеческого общества. Человек в эпоху палеолита (40—25 тысяч лет тому назад) уже умел, пользуясь костяными иглами, сшивать, сплетать и связывать различные естественные материалы — листья, солому, тростник, шкуры животных, чтобы придать им желаемую форму. В качестве головных уборов также использовались природные материалы: выдолбленная тыква, скорлупа кокосового ореха или страусового яйца, панцирь черепахи.

Обувь возникла гораздо позже и была распространена в меньшей степени, чем другие элементы костюма. Одежда, как и всякий предмет декоративно-прикладного искусства, сочетает в себе красоту и целесообразность. Защищая тело человека от холода и жары, атмосферных осадков и ветра, одежда выполняет практическую функцию, украшая его — эстетическую функцию.

Трудно точно сказать, какая из функций одежды более древняя. Путешественники, изучавшие быт племен, находившихся на стадии первобытного общества, отмечали, что, несмотря на холод, дожди и снег, аборигены Огненной Земли ходили обнаженными, а восточно-африканские племена близ экватора во время праздников облачались в длинные шубы из козлиных шкур. Древние фрески, относящиеся к четвертому тысячелетию до н. э., показывают, что одежду носили лишь люди знатных сословий, все же остальные ходили обнаженными.

Предполагая, что одежда возникла вначале как средство украшения и "сословного отличия человека, историки, археологи, искусствоведы утверж-

*Темерин С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960, с. 135.

**Там же.

дают также и то, что с изменением климата и образа жизни людей значительно усилилась защитная, практическая функция одежды.

Прямыми предшественниками одежды является татуировка, окраска тела и нанесение на него магических знаков, которыми люди стремились предохранить себя от злых духов и непонятных сил природы, утратить врагов и расположить к себе друзей. Впоследствии узоры татуировки переносились на ткань. Например, разноцветный клетчатый узор татуировки древних кельтов остался национальным узором шотландской ткани. Большую роль в древности играли украшения, которые вместе с татуировкой, прической или головным убором нередко составляли весь костюм человека первобытного общества. Так изображают людей Дордонийские пещерные росписи во Франции и другие древние наскальные и пещерные изображения. Длинные ожерелья, подвески, браслеты из кости или камня с выцарапанными магическими знаками свидетельствовали о храбрости, охотничьей и воинской доблести их носителя. На форму древнейших украшений влияла форма частей человеческого тела. Форма шеи, ушей, носа, губ, запястья, щиколотки, пальцев рук и ног, талии обусловили круглую замкнутую линию ожерелий, подвесок, обручей, колец.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ ОДЕЖДЫ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

Форма тела и образ жизни человека определили первые примитивные формы одежды. Звериные шкуры или растительные материалы переплетали, образуя прямоугольные куски, и набрасывали на плечи или бедра, завязывали или обматывали вокруг тела горизонтально, по диагонали или спирали. Так появился один из основных типов одежды человека первобытного общества: драпирующаяся одежда.

Со временем возникла более сложная форма одежды — накладная, которая могла быть глухой и распашной. Полотнища ткани стали перегибать вдоль основы или утка и сшивать по бокам, оставляя в верхней части сгиба прорезы для рук и вырезая в центре сгиба отверстие для головы. Накладную глухую одежду надевали через голову, распашная имела спереди разрез сверху донизу.

Драпирующаяся и накладная формы одежды, возникнув в доисторические времена, сохранились и в наши дни как основные формы крепления одежды на фигуре человека. Наплечная, поясная, набедренная одежда представлена сегодня разнообразием ассортимента, конструкций, покроев.

ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ И МОДЫ НА РАЗВИТИЕ КОСТЮМА

Историческое развитие основных форм одежды проходило в непосредственной связи с природными и социально-экономическими условиями: шохами, эстетическими и моральными требованиями и общим художественным стилем в искусстве.

Стиль в искусстве — это исторически сложившаяся, относительно устойчивая общность образной системы средств и приемов художественного выражения, обусловленная единством идейного содержания в искусстве. Основные черты стиля отражаются в архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве, литературе, музыке.

В костюме общая стилевая направленность выражается в основных формах и пропорциях, способе ношения, применении определенных материалов и цветовых сочетаний, характере украшений.

Изменения, общего художественного стиля эпохи всегда связаны с большими идейными и общественными сдвигами. Происходят они в течение длительного исторического периода. Но в пределах каждого стиля существует более подвижное и кратковременное явление — мода, затрагивающая все области человеческой деятельности.

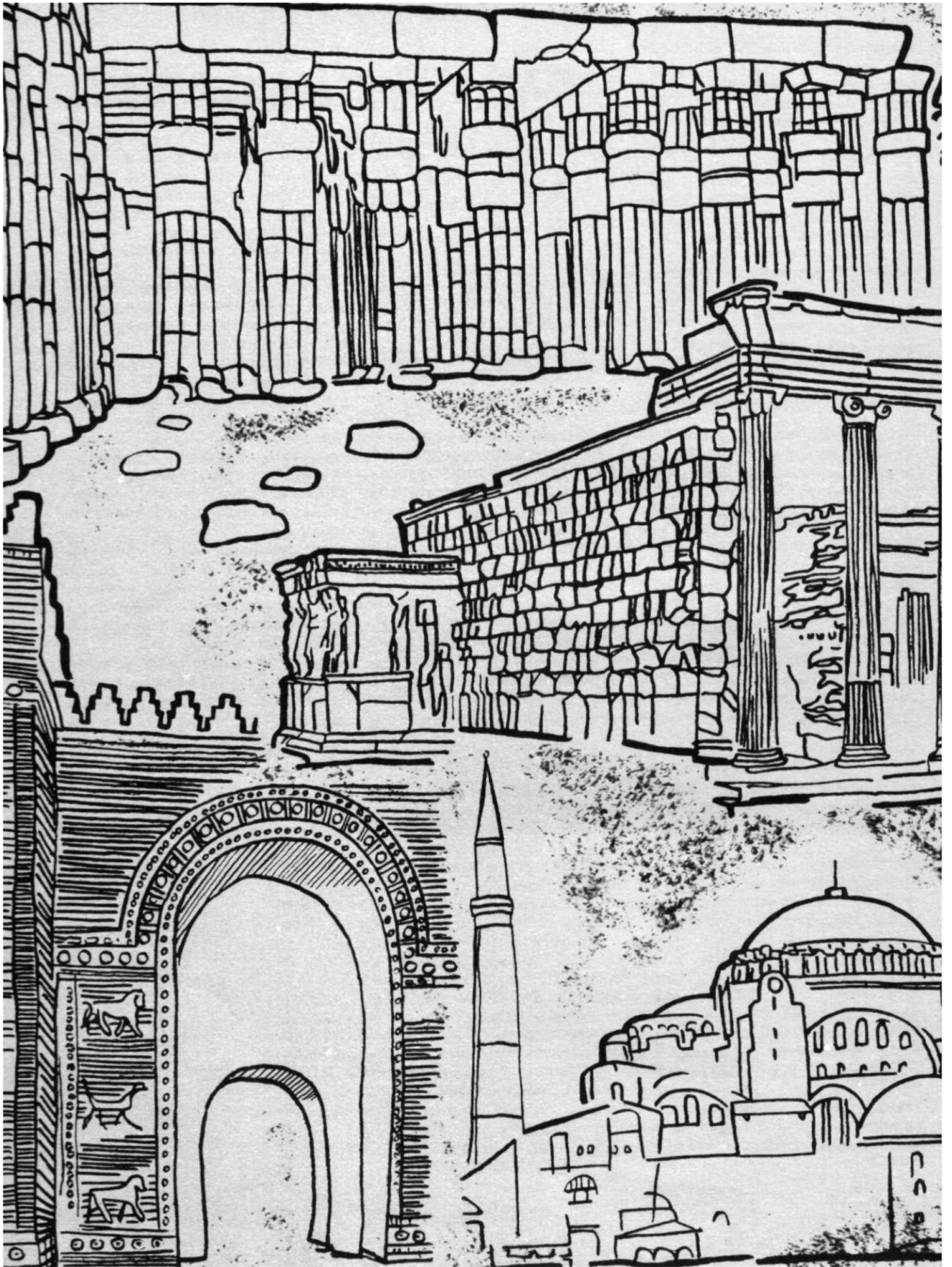
Мода — это кратковременное господство определенных форм, связанное с постоянной потребностью человека в разнообразии и новизне окружающей действительности. Особенно заметно и активно проявляется

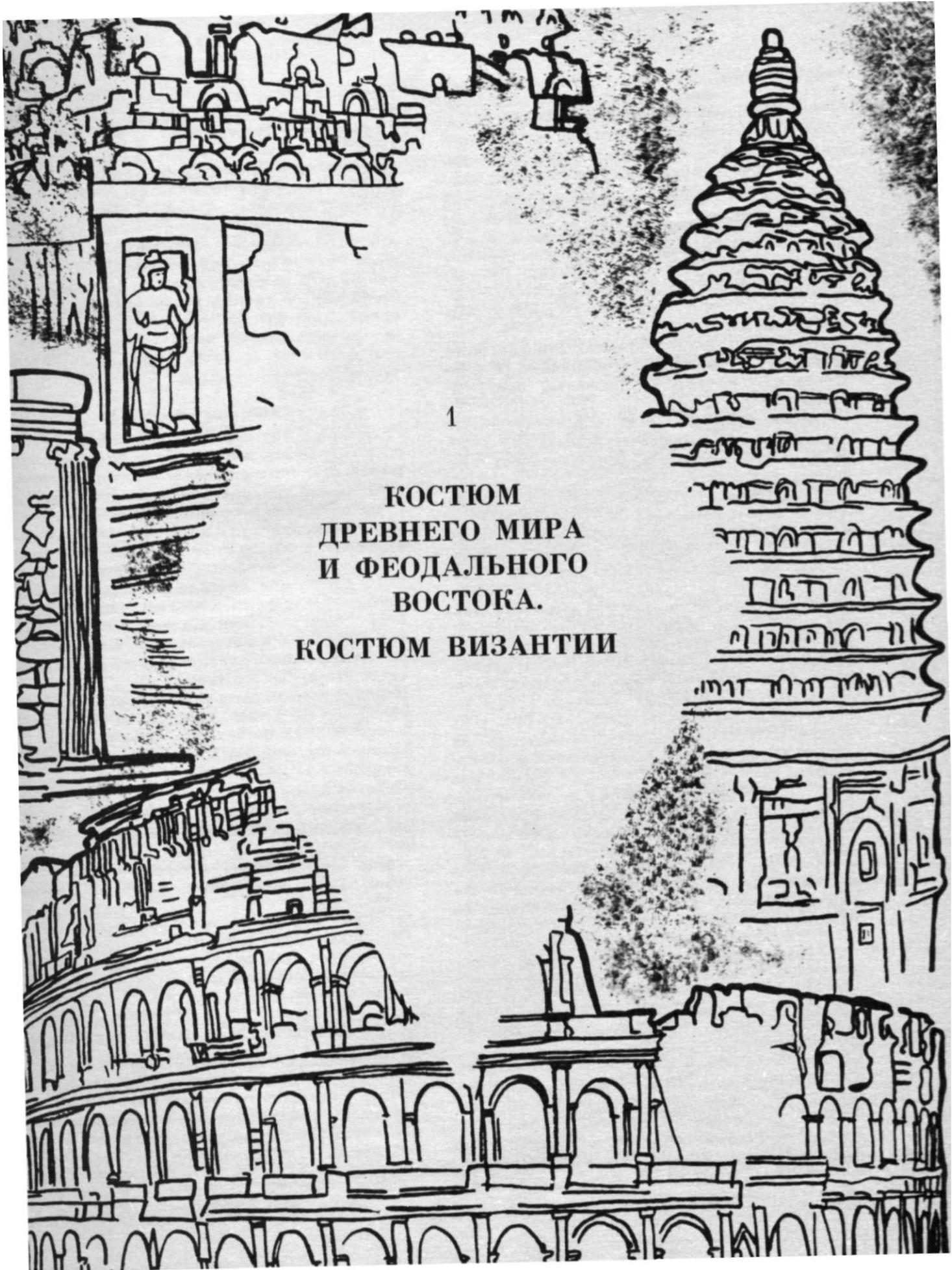
мода в костюме. Безраздельно сливаясь с внешним обликом человека, костюм подвержен наиболее частой сменяемости объемных, плоскостных и линейных форм.

Изучая развитие и изменение основных форм костюма, их конструктивное и декоративное решение, использование материалов и их цветовых сочетаний в костюме и способы его ношения, история костюма вместе с тем изучает природные и социально-экономические условия эпохи или страны, присущий ей эстетический идеал красоты человека, характерные черты культуры, искусства, общего художественного стиля. Конечно, невозможно установить прямую и непосредственную связь между природными или социально-экономическими условиями периода и формой или цветом костюма. Связь эта очень опосредована, многими тонкими, порой неуловимыми нитями переплетаются эти факторы, выливаясь в конечном счете в удивительное соответствие. В Египте, например, обожествление фараона в религии выражается в величественно монументальных, статично-неподвижных архитектурных формах, в сковывающих движение, подчеркивающих это величие формах костюма. В знойном климате и при малоподвижном образе жизни эти формы не лишены также и определенной целесообразности. В более совершенной, не похожей по своему общественно-политическому устройству Греции, не признающей монархической деспотии и божественной власти человека, — другие идеалы: не застывшие статуи, а полные жизненной энергии и движения, исполненные благородства и атлетической силы образы, в создании которых динамическая драпировка греческого костюма играет далеко не последнюю роль.

Более конкретны связи между развитием производства и костюмом, между эстетическим идеалом красоты и костюмом. В первом случае определяются волокнистый состав тканей, их цветовое решение, ширина, методы обработки и отделки, во втором достигается удивительная гармония между идеальным внешним обликом человека, его природными данными и искусственно создаваемыми формами костюма.

Основными источниками изучения истории костюма являются произведения изобразительного и прикладного искусства, архитектуры, литературные произведения и исторические документы, описывающие быт и материальную культуру эпохи.





1

**КОСТЮМ
ДРЕВНЕГО МИРА
И ФЕОДАЛЬНОГО
ВОСТОКА.**

КОСТЮМ ВИЗАНТИИ

КОСТЮМ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

На протяжении веков люди проявляли большой интерес к культуре и искусству древнейшего государства мира — Египта. Историю Древнего Египта делят на четыре периода: Древнее царство (3000—2400 гг. до н. э.), Среднее царство (2400—1710 гг. до н. э.), Новое царство (1580—1090 гг. до н. э.) и Поздний период (1090—332 гг. до н. э.).

Основными занятиями древних египтян были земледелие, скотоводство и различные ремесла (гончарное, ювелирное, ткачество, производство стекла).

Классовое общество Древнего Египта состояло из различных сословий: рабовладельческой знати, горожан (писцов, ремесленников), свободных крестьян, и рабов.

По политическому устройству государство было деспотической монархией во главе с фараоном и высшей знатью — рабовладельцами и жрецами. В представлении древних египтян фараон являлся наместником бога на земле. Религия и ее служители — жрецы освящали это право фараона, а вместе с ним — социальное неравенство, деспотизм, культ почитания. Свообразная египетская религия, основанная на культе богов Солнца, Луны, Земли, домашних и диких животных (крокодила, льва, шакала, коровы, кошки, сокола, змеи) и т. д., глубоко пронизывала все сферы жизни. Особую роль играла религия в искусстве, в эстетических представлениях людей. Художественные образы всегда заключали символику содержания (лотос — символ плодородия и бессмертия, змей — символ власти). Изображение человека в искусстве носило условный, схематичный характер. Древнеегипетские статуи, изображающие фараона и его приближенных, статичны, монументальны. Их позы и жесты всегда канонизированы, масштаб фигуры социально обусловлен.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Рельефы, фрески, скульптура Древнего Египта позволяют нам судить об эстетическом идеале красоты человека, основных типах и формах его одежды.

Сквозь схематизм и условность изображения статуи Ранэфера (Древнее царство) явно проступают черты идеального образа древних египтян: высокий рост, широкие плечи, узкие талия и бедра, крупные черты лица. Еще большее сходство с современным представлением о красоте ощущается в облике женщины:

стройные пропорции, правильные, тонкие черты лица, миндалевидный разрез глаз (статуя Раннаи, бюст Нефертити).

Описание внешности одной из героинь романа «Уарда» известного ученого-египтолога XIX в. Георга Эберса помогает нам представить идеал красоты женщины Древнего Египта: «В ее жилах не было ни капли чужеземной крови, о чем свидетельствовал смугловатый оттенок ее кожи и теплый, свежий, ровный румянец, средний между золотисто-желтым и коричневатобронзовым. О чистоте крови говорил также ее прямой нос, благородной формы лоб, гладкие, но жесткие волосы цвета воронова крыла и изящные руки и ноги, украшенные браслетами»*.

ТКАНИ, ЦВЕТ В ОДЕЖДЕ

Египет по праву считается родиной льна. Природные условия долины Нила способствовали разведению этого растения. Мастерство египетских ткачей достигло высокого совершенства. О внешнем виде и свойствах древнеегипетского льна позволяют судить образцы ткани, сохранившиеся до наших дней. На 1 см² такой ткани проложено 84 основных и 60 уточных нитей; 240 м тончайшей, почти не различаемой глазом пряжи весили всего 1 г. Ткач ощущал такую нить только пальцами. По тонкости египетский лен не уступает натуральному шелку: сквозь пять слоев льняной ткани, надетой на человека, отчетливо видно его тело.

Фактура полотна была разнообразной. Особенно эффектной и богато украшенной была ткань в период Нового царства: сеткообразная, затканная блестящими бусинками, золотом, вышивкой.

Орнаментация ткани носила в основном геометрический характер. Узоры располагались по всей плоскости ткани или в виде отделочной каймы.

Ткань окрашивали разнообразными растительными красителями в красный, голубой, зеленый цвета.

Позднее появляются желтый, коричневый и бирюзовый цвета различных оттенков.

Кроме льна, для изготовления одежды применялись хлопок, кожа, мех (в одежде обрядового назначения).

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ ОДЕЖДЫ

В Древнем царстве одежду мужчин составлял передник из льна или кожи, укрепляемый на поясе. Назывался он *схенти*. Схенти на статуе Ранэфера (рис. 1) украшает боковая плиссировка, которая отличала одежду фараона и знати от одежды простых египтян.

*Эберс Г. Уарда. М., 1965, с. 57.



Одежда женщин состояла из куска материи, обертывавшего фигуру от шиколоток до груди и поддерживаемого одной или двумя бретелями (рис. 2). Эта одежда называлась *калазирис* и по форме была одинаковой и для царицы, и для рабыни.

Сословное различие в одежде выражалось лишь в качестве ткани.

В период Среднего царства форма одежды египтян усложняется, объем ее увеличивается за счет нескольких одновременно надеваемых одежд. Силуэт расширяется книзу, приобретая пирамидальные очертания, широко используются плиссировки.

Мужской костюм состоит из нескольких тонких схенти, которые надевались один на другой (рис. 3).

Женская одежда особых изменений не претерпела, лишь в одежде знати богаче становятся украшения. Композиция одежды строится на сочетании смуглой кожи, просвечивающей сквозь тончайшую красивую ткань, с круглым накладным воротником, который богато украшали стеклянными бусами и драгоценными камнями.

Новое царство характеризуется дальнейшим усилением классовых различий в одежде, усложненностью форм костюма знати, применением тонких дорогих тканей разнообразных расцветок и фактур, золотых и эмалевых украшений, обилием плиссировок, располагающихся нередко по всей поверхности костюма. В соответствии с египетскими эстетическими представлениями такая плиссировка не создает видимости динамики формы, так как ее скрепляют в нескольких местах. Человек в ней кажется спеленутым.

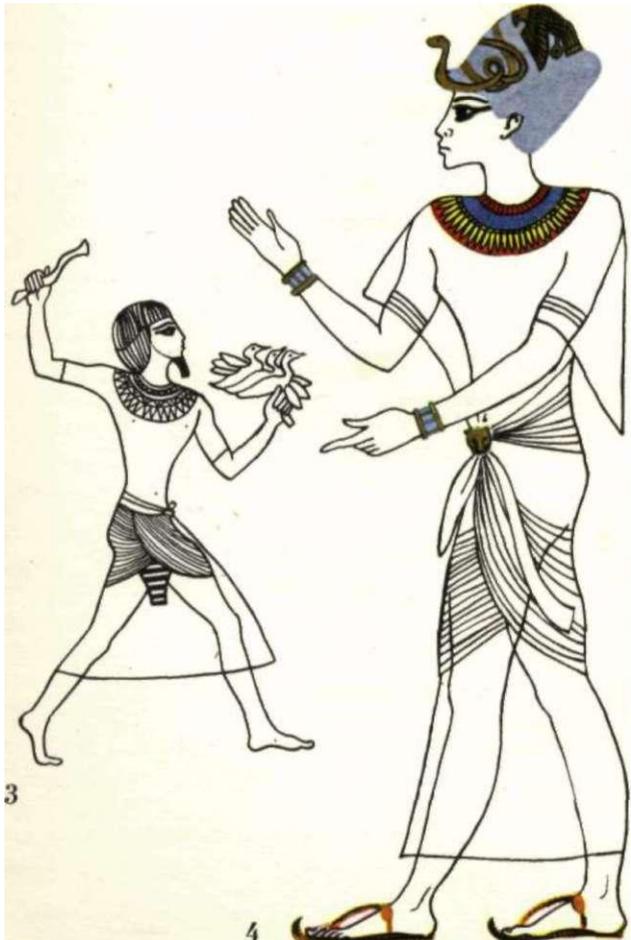
При изготовлении одежды в этот период уже использовали манекен, о чем говорят раскопки гробницы фараона Тутанхамона.

Из покоренной Сирии в Египет приходит новая форма женского и мужского калазириса. Это накладная узкая и длинная одежда, выполненная из сложенного вдвое прямоугольного полотнища ткани с прорезом для головы, сшитого по бокам до линии проймы. Сверху надевается одна или несколько плиссированных юбок, а на плечи покрывало (рис. 4). Плиссировки придавали костюму четкие ритмичные формы.

Особенно часто и в мужском, и в женском костюме ткань драпируется на бедрах и висит спереди тяжелыми плиссированными складками.

Жрецы сохраняют одежду более древних форм: схенти, треугольный передник, леопардовую шкуру, наброшенную на одно плечо.

Воины носят передник и кожаный нагрудник. Одежда сельской и городской бедноты не изменяется.



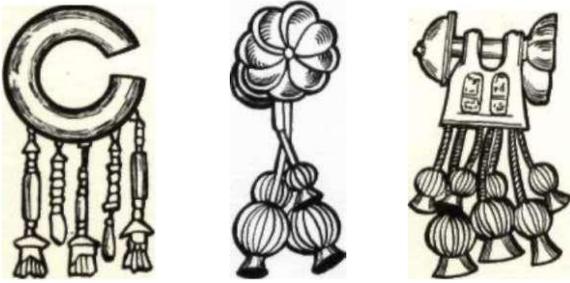
3

4

УКРАШЕНИЯ, ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ,
ПРИЧЕСКИ, ОБУВЬ.
ЭЛЕМЕНТЫ СИМВОЛИКИ В КОСТЮМЕ

Основное декоративное значение в костюме египтян имели украшения, заключающие в себе элементы символики. В период Древнего царства египтяне носили на шее всевозможные амулеты, магические подвески, которые постепенно становились украшениями (рис. 5).

Дорогие, затканые золотом и драгоценными камнями, цветными стеклянными бусами круглые шейные украшения символизировали солнечный диск (рис. 6). В образе солнечного диска почитался в Египте бог Атон, единый создатель мира и всего живого. Широко были распространены ручные и ножные браслеты, подвески, кольца, бусы, золотые диадемы и пояса. Древнейшими видами головных уборов фараона были двойная корона *атев*, украшенная коршуном и змеей — *уреем* — символом власти, и *кляфт* — большой плат из полосатой (синей с золотом) ткани (рис. 7).



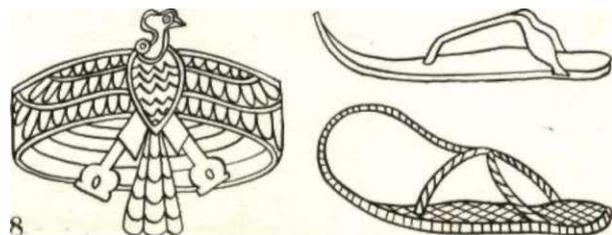
Жена фараона носила головной убор из цветной эмали с изображением коршуна или шапочку с цветком лотоса.

Жрецы во время обрядов надевали маски с изображениями крокодила, ястреба, быка.

И мужчины, и женщины Древнего Египта носили парики из растительного волокна или овечьей шерсти. Знать надевала длинные парики с мелкими косичками или трубчатыми локонами. Рабы и крестьяне носили маленькие парики или шапочки из льняной ткани.

Бороды мужчины брили, но часто носили искусственные из овечьей шерсти, покрывая их лаком и переплетая металлическими нитями. Знаком могущества фараона была золотая борода в форме куба или треугольника*.

На сохранившихся фресках египтяне изображены в основном без обуви. Сандалии из пальмовых листьев, папируса, а затем и из кожи носили лишь фараон и его приближенные. Сандалии были простой формы, без бортиков и задников, с загнутой кверху подошвой (рис. 8).



*Бороду крепили завязками на ушах подобно дужкам современных очков.

КОСТЮМ АССИРО-ВАВИЛОНИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

Древняя Ассиро-Вавилония располагалась в междуречьи Евфрата и Тигра. Природные условия государства характеризовались теплым климатом с резкими колебаниями температуры, обильными разливами рек, что обусловило в религии и искусстве культ воды.

Основной род занятий жителей — земледелие, скотоводство, ремесло, производство шерстяных тканей, торговля.

Государственный строй Ассирии — деспотическая монархия во главе с царем, с мощным бюрократическим аппаратом чиновников и хорошо оснащенной армией.

Основными видами искусства древней Ассиро-Вавилонии, наивысший расцвет которого приходится на IX—VII вв. до н. э., были архитектура, монументальная живопись, скульптура. На содержании и форме искусства лежит глубокий отпечаток военизированного характера государства.

Археологические раскопки, произведенные на месте бывшей столицы древней Ассирии и открывшие для нас изображения на рельефах, украшавших некогда стены ассирийских дворцов (военные подвиги царя и его войска, сцены охоты), позволяют нам судить о костюме ассирийцев.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Эстетический идеал красоты человека отражается в ассирийском искусстве в основном в идеализированном образе царя. Индивидуальные черты царя никогда не отмечаются художниками. Зато преувеличенная мускулатура обнаженных рук и ног, пышные длинные волосы и борода говорят о том, что понятие красоты прежде всего подразумевает огромную физическую силу, крупные черты лица, богатые прически и бороды. Таков царь Ашшурнасирапал на рельефе с божеством-хранителем. Таковы и герои эпоса Двуречья — царь города Урук Гильгамеш и его друг Энкиду, воспевавшиеся как «самые прекрасные и великолепные среди мужчин». Оба героя были наделены богатырской силой, имели «кудри, пышные, как колосья» и тело, обильно покрытое волосами.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И СОСЛОВНЫЙ ХАРАКТЕР ОДЕЖДЫ. ЦВЕТ, ТКАНИ, ДЕКОР

Основным видом ассирийской одежды была рубаха *канди* с цельнокроеными рукавами до локтя или длинными. Длина рубахи доходила

II

до коленей, по бедрам завязывали широкий пояс (рис. 9).

Качество ткани, декоративное украшение, длина и количество одновременно надеваемых одежд определялись сословием. Право ношения больше одной одежды имел только царь. Его *канди* был длинным из тонкой белой шерсти, богато украшенным вышивкой геометрического узора, с золотыми чеканными пластинками и густой бахромой по низу. Поверх *канди* царь надевал длинный плащ без складок, также



9

украшенный бахромой и вышивкой. Наиболее распространенный цвет плаща — пурпурный (рис. 10). Нашитые золотые пластинки, кроме декоративного, имели еще и символическое значение, изображая солнце, луну, звезды.

Излюбленным видом отделки была бахрома, которую либо пришивали к краю одежды, либо носили как самостоятельное украшение. Бахрома, перекрещивающаяся на груди, — отличительная особенность одежды военачальника. Костюм царя и аристократической знати изготовлялся из очень тонкой, дорогой шерстяной ткани. Производство такой ткани, украшенной разноцветной вышивкой, достигло в Ассирии высокого мастерства и составляло основной предмет внешней торговли.

Самые распространенные цвета тканей — пурпурный различных оттенков (красный, фиолетовый, синий, голубой) и желтый (оранжевый, коричневый). Секрет крашения тканей долгое время оставался в Ассирии.

Женских изображений в искусстве Ассирии почти нет в связи с бесправным положением женщины в обществе. На барельефе, изображающем царя Ашшурбанипала с женой в саду, видна одежда царицы и рабынь, которая почти ничем не отличается от мужской.

КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ ОДЕЖДЫ

Конструктивное решение ассирийской одежды несет в себе зачатки примитивного кроя, который лежит в основе всех видов восточных одежд более позднего времени. Это комбинированный тип накладной и драпирующейся одежды. На рис. 11 показана форма длинной и короткой одежды, состоящей соответственно из одной и двух частей. В первом случае (см. рис. 11, слева) прямоугольным куском ткани обматывали тело от ног до шеи; вокруг шеи обертывали украшенную бахромой верхнюю часть одежды, располагая разрез посередине; сверху надевали широкий пояс. Во втором случае (см. рис. 11, справа) нижней частью короткой одежды обертывали тело от коленей до талии; на плечи надевали верхнюю часть одежды в виде куска ткани с фигурными очертаниями и с отверстием для головы; на талии сверху повязывали пояс. Украшением верхней и нижней частей служила бахрома.

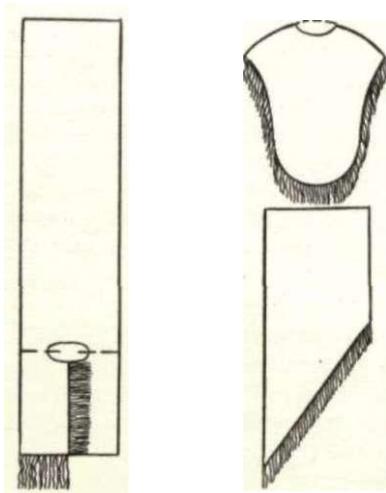
ОБУВЬ, ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ, УКРАШЕНИЯ, ПРИЧЕСКИ

Обувь в Ассирии была более распространена, чем в Египте. Носили ее царь, знать и воины. Обувь представляла собой кожаные сандалии с закрытым задником, иногда с небольшим каблуком (см. рис. 10). Впоследствии сандалии заменили высокими башмаками, которые особенно были распространены у воинов.

Головные уборы ассирийцев были небольшие по объему, с наlobной повязкой или в форме усеченного конуса. Их изготавливали из войлока. Царь носил белую войлочную *тиару*, украшенную металлическими пластинками. Поверх нее завязывалась наlobная золотая повязка с эмалью, драгоценными камнями и бахромой на концах. Большое место в своем костюме ассирийцы отводили украшениям. Спиральные браслеты на плечевой части, за-



10



11



пястьях и щиколотках, серьги, перстни имели декоративное и символическое значение.

По эстетическим представлениям ассирийцев волосы составляли особую красоту человека, поэтому их прически поражают своей пышностью и великолепием. Усы, бакенбарды и очень длинные бороды ассирийцы завивали в мелкие кольца, волосы на голове заплетали рядами в косички, концы которых также мелко завивали. Широко применялись парики.

КОСТЮМ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

В VII — I вв. до н. э. в южной части Балканского полуострова расцвела замечательная культура Древней Греции.

Природные условия Греции, ее теплый морской климат, плодородные равнины и горные пастбища, богатые полезными ископаемыми недра земли определили основные занятия и быт древних греков.

Политическое устройство Греции резко отличалось от восточных деспотий древнего мира. Его основы — демократия (управление народного собрания) и рабовладельческий строй.

Греческое искусство носило реалистический характер. Сознание ценности и красоты человеческой личности, вера в безграничные творческие способности человека, простота и ясность художественного языка, правдивое отражение действительности — таковы те основные черты, благодаря которым античное искусство имело огромное значение для всей европейской культуры в будущем.

Быт древних греков носил общественный характер. Народные собрания проходили с песнями, танцами, спортивными состязаниями, которые являлись государственной проверкой физического состояния народа. Эти особенности быта и культуры Древней Греции нашли свое глубокое отражение в эстетическом идеале красоты человека и его costume.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Так же как и все греческое искусство, античные представления о красоте во многом остаются для нас нормой и образцом для подражания. Впервые в истории человечества в основе эстетического идеала красоты человека лежит гармония духа и тела. Патриотизм, высокое гражданское сознание, развитый умственный кругозор и нравственный багаж должны сочетаться с физической красотой: сильным тренированным телом, пропорциям которого уделяется много внимания в трудах мыслителей, художников и поэтов.

Идеал атлета-гражданина воплощен греческим художником Поликлетом в бронзовой статуе «Дорифор» («Копьеносец»). Скульптор написал теоретический трактат «Канон», в котором изложил свои взгляды на наиболее гармоничные пропорции человеческой фигуры. За единицу измерения была принята длина тела человека, голова составляет одну седьмую ее часть, лицо и кисть руки — одну десятую, ступня — одну шестую.

Несмотря на ограниченные права женщины в греческом обществе, женские образы в искусстве также отражают идеал разносторонне развитой, здоровой, цельной личности. Такова, например, статуя богини Афродиты, известная под названием Венеры Милосской. Красота лица богини составляют правильные прямые линии носа и подбородка, невысокий лоб, обрамленный короткими завитками волос с прямым пробором. Большие выпуклые глаза подчеркнуты округлой линией бровей.

По окраске древнегреческих статуй и описаниям героев литературных произведений можно судить о том, что древние греки предпочитали светлый колорит — златокудрые волосы, голубые глаза, светлую кожу.

Однако требования гармонического развития личности распространялись в Греции лишь на представителей имущих классов и не распространялись на рабов и ремесленников.

ДРАПИРОВКА - ОСНОВА ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО КОСТЮМА

Греческий костюм больше, чем у любого другого народа, связан с выражением эстетического общественного идеала. Благородную простоту и достойную осанку, развитые формы тренированного тела, гармоничные пропорции, динамизм и свободу движений прекрасно выявляла драпировка — основа античного греческого костюма. Прямоугольный кусок ткани различ-



ной длины и ширины, драпируясь на теле, прекрасно подчеркивал гармонию тела и одежды

Искусство одевания и умение носить одежду входило в обязательный курс обучения молодежи имущих классов.

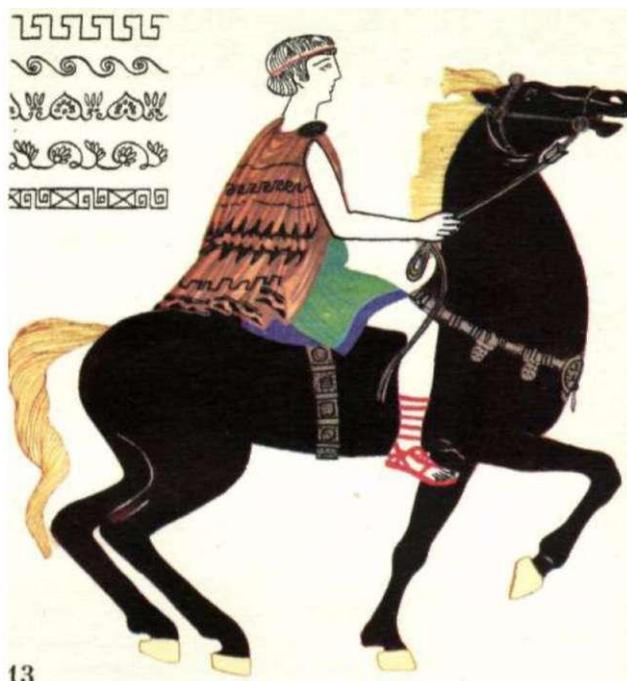
Ритм, расположение и форма складок, драпировок диктовались основной архитектурной формой эпохи: высокой мощной каннелированной колонной дорического ордера (рис. 12). Они же должны были наиболее эффектно подчеркивать движения человеческого тела. «Драпировка оживляет мертвую ткань, придавая эстетическую цельность фигуре. Складки, в свою очередь, аккомпанируя движению тела, свисают с рук, окутывая округлости, и плавно обволакивают статичное тело. Застывшие в мгновении покоя, они начинают двигаться вместе с телом, выявляя движение в большом или малом напряжении его»*. Одновременное ношение двух одежд создавало ясно выраженную гармонию ритмов, объединяющую ансамбль.

ТКАНИ ИХ ОФОРМЛЕНИЕ

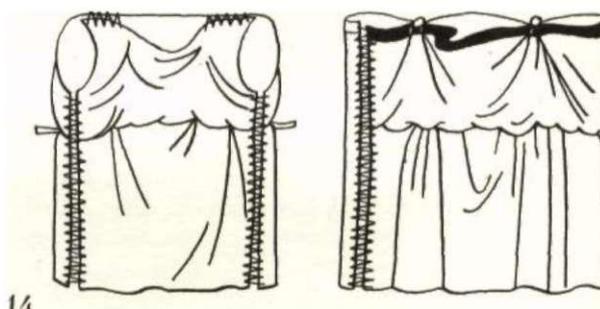
Для своей одежды греки использовали мягкие, эластичные, прекрасно драпирующиеся ткани. Об их внешнем виде и основных свойствах можно судить по описаниям, рисункам и скульптуре, а также образцам поздних греческих тканей, представленным в Государственном Эрмитаже.

Их ткали ручным способом на вертикальном станке шириной до двух метров. Искусство ткачества ценилось очень высоко. По мифологии все богини Олимпа и другие героини были искусными ткачихами, состязаясь между собой в этом ремесле.

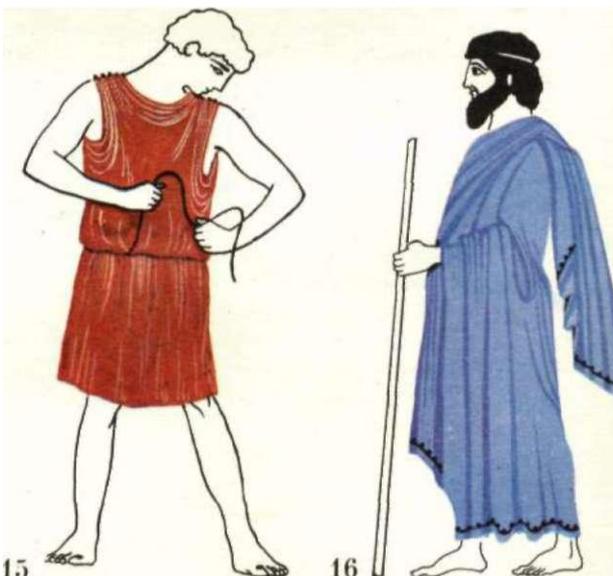
Волокнистый состав греческих тканей — шерсть или лен. Существует также предположение, что на острове Кос и в Лидии ткали тончайшие шелковые ткани. К хлопку греки относились с удивлением, увидев его впервые в Индии во время похода Александра Македонского; они называли хлопок «шерстью дерева». Основной интерес греков привлекала не конструктивная, а живописно-пластическая сторона костюма. Поэтому ткани с рисунком, очень распространенные в период греческой архаики, в классический период (V — IV вв. до н. э.) были вытеснены одноцветными синими, красными, пурпурными, зелеными, желтыми, коричневыми и особенно белыми тканями со скупым, четким орнаментом вышивки, аппликации или раскраски. В одном из греческих мифов рассказывается, что богиня Афина победила одну из лучших ткачих Греции Арах-



13



14



15

16

*Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. М., 1973, с. 37.

ну, выткан однотонную прекрасную ткань вместо узорной.

Наиболее характерные греческие орнаменты связаны с природой, носят геометрический или растительный характер (рис. 13).

Мужской костюм

Мужская одежда состояла из двух частей: *хитона* и *гиматия*. В соответствии с нашими представлениями хитон был нижней одеждой. Чаще всего его изготавливали из куска шерстяной или льняной ткани, сложенной по вертикали вдоль левого бока туловища и скрепленной на плечах двумя пряжками — *фибулами*. Хитон могли сшивать по боку или оставлять с одной стороны открытым (рис. 14).

Длина хитона могла быть различной, но чаще всего доходила до коленей. По талии завязывали пояс, образуя напуск (рис. 15).

Самой распространенной верхней одеждой был гиматий — прямоугольный кусок шерстяной ткани размером 1,7x4 м, драпировавшийся вокруг фигуры различными способами. Один из применяемых способов драпировки был такой: «... один конец ткани, слегка задрапированный или заложенный в складки, спускали с левого плеча на грудь. Оставшуюся ткань располагали на спине и пропускали под правую руку, оставляя руку свободной, и, уложив ткань красивыми складками, перебрасывали через левое плечо на спину»*. Чтобы ткань не соскальзывала, сзади зашивали груз — кусочки свинца. При драпировке гиматия другими способами могли быть закрыты обе руки или одна правая рука (рис. 16).

В Спарте шерстяной гиматий носили прямо на теле без хитона.

Еще одним видом плаща была *хламида* — прямоугольный кусок плотной шерстяной ткани, который набрасывали на плечи и скрепляли на одном плече или на груди фибулой. Военачальники носили хламиды пурпурного цвета. Одежда ремесленников и рабов обычно состояла из грубого шерстяного хитона или набедренной повязки.

Обувь греков — повторяющая форму ступни, на пробковой или веревочной подошве, с ремешками, переплетавшимися на икрах. Так же как и в других странах древнего мира, носила ее только знать.

Декоративное значение сандалий в костюме повышалось за счет использования цветной, золоченой кожи, украшенной металлическими бляшками и расшитой жемчугом.

Специально для театральных представлений применялись *котурны* — сандалии на подставках, чтобы актеры выглядели выше.

*Мерцалова М. Н. История костюма. М., 1972, с. 12.

Головные уборы носили в основном в непогоду или во время путешествий. Круглая фетровая шляпа с полями и низкой тульей — наиболее распространенный головной убор. Ее носили также на ремешке отброшенной за плечи.

В классический период прическа мужчины состояла из коротко остриженных волос, круглой бородки и усов. Юноши брили лицо и носили длинные завитые локоны, подхватываемые обручем. Греки считали бороду достоинством мужчины. Скульпторы изображали великих людей с молодым лицом, возраст же подчеркивали бородой.

Женский костюм

Женская одежда, как и мужская, состояла из хитона и гиматия, но была значительно красочнее и разнообразнее.

Отличительной особенностью женского хитона раннего времени (хитона дорического) является отворот его верхнего края, так называемый *диплоидий* (рис. 17, фигура слева). Он играл большую декоративную роль в костюме, украшался вышивкой, аппликацией, расписным орнаментом, мог выполняться из ткани другого цвета. Длина отворота могла быть различной: до груди, бедер, коленей. В зависимости от соотношения длины диплоидия и других частей хитона создавались определенные пропорции фигуры.

Некоторые виды женских хитонов были без отворотов. Для их декоративного решения использовались мягкие складки тонкой ткани, гофрировки, цветовые сочетания основной ткани, украшений, вышивки.

Так же как и мужской хитон, женский скреплялся на плечах фибулами — пряжками и подпоясывался с напуском — *колтосом*. Более поздний ионический хитон из очень тонкой мягкой ткани обильно драпировался и опоясывался по талии, бедрам и крестообразно на груди. Благодаря большой его ширине создавалось подобие рукавов (рис. 17, фигуры справа).



Спартанки носили хитон — *непелос*; его правые боковые срезы оставляли не сшитыми и украшали каймой орнамента и фалдами драпировки (рис. 18). В непелос одеты знатные девушки Афин, изображенные в торжественной процессии на восточном фризе Парфенона греческим скульптором Фидием.

Верхней одеждой гречанок служил гиматий, который можно было драпировать различными способами.

Женский гиматий был меньше мужского, но гораздо богаче орнаментирован.

В романе известного советского ученого — палеонтолога и писателя И. Ефремова «Таис Афинская» имеется интересное описание цветового решения костюма гречанки: «Тончайший ионийский хитон Наннион прикрыла синим, вышитым золотом химатионом с обычным бордюром из крючковидных стилизованных волн по нижнему краю. По восточной моде химатион гетеры был наброшен на ее правое плечо и через спину подхвачен пряжкой на левом боку. Таис была одета розовой прозрачной, доставленной из Персии или Индии тканью хитона, собранного в мягкие складки и зашпигленого на плечах пятью серебряными булавками. Серый химатион с каймой из синих нарциссов окутывал ее от пояса до щиколоток маленьких ног, одетых в сандалии с узкими посеребренными ремешками»*.

Обувь гречанок — сандалии различных форм, нарядные, из кожи ярких расцветок, украшенные золотом и серебром.

Головные уборы гречанки носили редко. В основном они ходили с непокрытой головой, прикрываясь в непогоду верхним краем гиматия или хламиды.

Танагрские статуэтки изображают девушек в круглых соломенных шляпах, предохраняющих лицо от загара.

Прически гречанки делали из длинных и коротких волос. Греческий узел сохранился и в наши дни. Это расчесанные на прямой пробор волосы, завитые волнами, низко спущенные на лоб (между бровями и волосами расстояние не больше ширины двух пальцев) и вдоль щек, сзади приподнятые и уложенные узлом на затылке.

Короткие стрижки украшали обручем или лентой.

Украшениями к прическе были также сетки из золоченых шнуров, диадемы, шпильки, гребни.

Дополнениями к костюму служили зонтик от солнца и веер в виде листа.

В античной Греции было высоко развито ювелирное искусство, представленное в женском костюме образцами металлического литья,

* Ефремов И. «Таис Афинская». М., «Молодая Гвардия». 1972, № 7, с. 22, 23.

филиграни, гравировки. Это — серьги, ожерелья, инталы, камеи, пряжки, браслеты, перстни, диадемы из золота или серебра с драгоценными камнями и чеканным узором орнамента.

Костюм женщин бедных слоев общества по силуэту и формам повторял костюм женщин знатных слоев, но был меньшего объема, из дешевых тканей, без дорогих декоративных украшений. Рабыни носили костюм своей родины.



КОСТЮМ ДРЕВНЕГО РИМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

Военизированный характер римского рабовладельческого государства в течение нескольких веков превратил небольшой город-государство Рим в могущественную мировую державу, под властью которой находилась территория современной Европы, Малой Азии, Египта. Захватнические войны, резкая классовая дифференциация, богатство и роскошь на одном полюсе, нищета и несправедливость на другом придают римскому обществу облик, в котором утрачиваются черты сходства с античной Грецией.

Римское искусство условно делят на искусство периода Республики (IV—I вв. до н. э.) и искусство периода Империи (I—V вв. н. э.). Как видно из самих названий, периодизация искусства связана с политическим и государственным устройством Древнего Рима.

В период Республики Рим завоевал Грецию (II в. до н. э.), и с этого времени культура и искусство римлян испытывают большое влияние культуры и искусства Греции.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Древние римляне предстают перед нами суровыми, физически сильными, развитыми, выносливыми людьми. Не греческий культ прекрасного атлетического тела, гармонии пропорций, а суровость и мужество воина, приспособленность к любым условиям, строгость и простота — таковы основные черты идеала, сформировавшиеся на ранних стадиях римского государства.

В идеале римлянки воплотились величественность, медлительность и определенная статичность. Римские матроны пользовались большими правами и уважением в обществе, чем женщины в Древней Греции.

Идеальным колоритом внешности римлян считался светлый, особенно после того, как в Риме появились белокурые рабы-германцы.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Как и все римское искусство, римский костюм находился под влиянием греческих традиций. Это сказалось на линейно-ритмическом решении костюма, на манере одновременного ношения двух-трех одежд, на использовании аналогичных по волокнистому составу и цвету тканей.

Однако римская одежда во многом отличалась от греческой, особенно в период Империи. Ткани, как и в Греции, изготавливали вручную, мате-



19

20



21

риалом служили овечья шерсть и лен. В период Империи с Востока стали завозить красивые дорогие шелковые ткани. Фунт такого шелка стоил фунт золота. Вместе с тонкими и прозрачными шелками модны были плотные и тяжелые типа парчи, которые с каждым годом становились все более популярными. Использование плотных и тяжелых тканей приводит к постепенному переходу формы одежды от драпированной к плоской накладной, футлярообразной. Цветовая гамма в римском costume — яркая красочная, основные цвета — пурпурные, коричневые, желтые. В период Империи цветовая гамма приобретает сложный, изысканный характер в оттенках и сочетаниях цветов: светлых голубого и зеленого с белым, светло-лилового с желтым, серовато-голубого, розовато-сиреневого.

Мужской костюм

В основе римского мужского костюма лежали два вида одежды: нижняя — *туника* и верхняя — *тога*. По своему назначению они сходны с греческими хитоном и гиматием, однако их конструктивное решение различно: хитон — драпированная одежда, которой обертывали тело, туника — накладная, надеваемая через голову одежда.

Туники (рис. 19) имели несколько разновидностей, различаемых по длине и ширине изделия, по длине и ширине рукавов.

Чем богаче и знатнее был хозяин туники, тем искуснее она украшалась. Декоративные украшения (полосы, вышивка, орнамент) носили также и сословно-должностной характер. Так, пурпурные вертикальные полосы по переду туники, различающиеся по количеству и ширине, носили римские сенаторы и всадники. Туника полководца-победителя была пурпурной, расшитой узором в виде золотых пальмовых ветвей.

Верхней одежде — тоге — римляне придавали глубоко символическое значение. Римский поэт Вергилий написал в своей «Энеиде»: «Владыки мира — народ, одетый в тоги». Иностранцы и рабы не имели права носить тогу.

Тога (рис. 20) представляет собой сложную драпировку прямоугольного, полукруглого или эллипсообразного куска шерстяной ткани размером 6X 1,8 м. Одним из наиболее распространенных способов драпировки тоги был следующий: со спины на левое плечо набрасывают часть тоги длиной до пола (предварительно тогу складывают вдоль так, чтобы верхняя часть была уже нижней). Эта часть закрывает левое плечо и левую часть фигуры. Ниспадающая назад ткань закрывает спину и проходит под правой рукой вперед. Сбоку под рукой, примерно на уровне талии, ткань перекручи-

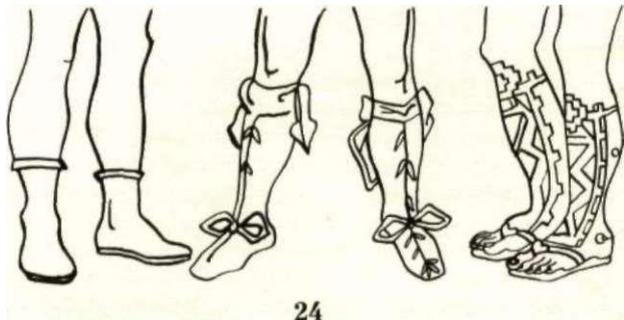


22

23

вают внутренней стороной вверх и образовавшийся жгут прикрепляют к поясу туники. Затем ткань укладывают полукруглыми складками, спуская до уровня коленей, и опять через левое плечо перебрасывают на спину. После этого левый конец подтягивают вверх на груди, укладывая полукруглой складкой (рис. 21). В отличие от греческого гиматия, который свободно и непринужденно драпировался на фигуре, следуя пластике движений, подчеркивая их красоту, тога создавала совершенно иной художественный образ. Большие размеры, сложная канонизированная драпировка, утвержденная законом, белоснежная дорогая ткань, пурпурная полоса — знак сословного отличия — должны были прежде всего подчеркнуть особое положение римского патриция, его благородство и превосходство над остальными членами общества.

В более поздние периоды тяжелые и громоздкие тоги заменяет легкий плащ типа греческой хламиды, который тщательно подбирали по цвету к тунике и носили, скалывая на груди фибулой, закрывая оба плеча. Такой плащ изготовлялся из небольшого прямоугольного куска дорогой, затканной золотом и серебром ткани.



24

Разновидностью плаща, небольшого по объему, длиной до коленей, был *палудаментум*, набрасываемый на спину и левое плечо и застегиваемый на правом (рис. 22). Палудаментум — костюм императора и знати — возродился впоследствии в пурпурной мантии королей.

В европейской одежде средневековья и даже в современных пелеринах — накидках возрожден еще один вид римского плаща — *пенула* (рис. 23) — в крае круг или полукруг с отверстием для головы, к которому пришивали капюшон. Пенула из грубой шерсти бытовала в крестьянской одежде, а из дорогих украшенных тканей — в costume богатых шеголей.

Воины в ранние периоды римской истории носили шерстяную тунику, кожаный панцирь с металлическими пластинками, шлем на голове и плотный шерстяной плащ. В период Империи с появлением солдат-наемников видоизменяется форма воинской одежды и ее ассортимент: короткие, до коленей, штаны и короткий плащ появляются под влиянием варваров — германцев и галлов.

Костюм знатного римлянина дополнялся полусапогами или сандалиями с задниками (рис. 24). В период Империи в costume знати были широко распространены ювелирные украшения: кольца, перстни из различных металлов, которые носили по 5—6 штук на каждом пальце. Браслеты играли роль наградного знака.

Прямые, зачесанные на лоб короткие волосы и бритое лицо или небольшая завитая бородка дополняют облик римлян. В историю вошла прическа «голова Тита» из коротких локонов с бакенбардами, названная по имени императора Тита Веспасиана.

Одежда римской бедноты и рабов — туника, пенула из грубой шерстяной или льняной ткани, в непогоду — простые деревянные башмаки.

Женский костюм

Драпировка составляла основу римского женского костюма вплоть до III — IV в. н. э., пока легкие и тонкие греческие и ассирийские шелка не заменили тяжелые восточные ткани с крупным рисунком.

Женская туника (рис. 25) по покрою не отличалась от мужской. Обычно она выполнялась из шерстяной ткани и была различной по ширине и длине рукавов.

Поверх туники знатные римлянки носили *столу*, более широкую и длинную, чем туника. Сочетание туники и столы решалось комбинацией разной фактуры и плотности тканей, длины рукавов и декоративного оформления столы. Если у гречанки нижняя одежда была из тонкой, а верхняя из плотной ткани, то у римлянки, наоборот, туника делалась из плотной ткани, а *столы* — из тонкой, прозрачной. Если ту-

ника была с рукавами, *столы* — без них, и наоборот. По низу *столы* обшивали плиссированной оборкой. *Столы* подпоясывались с напуском, который создавал определенные пропорции. Верхней женской одеждой был драпирующийся плащ, напоминающий по форме греческий гиматий, — *палла*. Голову покрывали вуалью или краем *паллы* (рис. 26).



В цветовой гамме женского костюма преобладали сочетания тонов коричневого с золотисто-желтым, лилового с зеленым, голубого с серым. Основными видами отделки и украшений служили вышивка, бахрома, ювелирные изделия из золота, жемчуга, драгоценных камней.

В III — IV вв. меняется представление о красоте фигуры женщины. Развитые формы, подчеркнутые пропорции, выявляемые драпированной одеждой, заменяются плоскими, статичными формами, которые создает закрытая одежда из тяжелых, неэластичных тканей.

Простая гармоничная прическа римлянок, сохранявшая греческие традиции, сменяется в период Империи высокой прической на веерообразном каркасе, искусственным волосом.

Обувь римлянок — мягкие башмаки из цветной кожи, отделанные вышивкой или металлическими бляшками.

Глава 5 КОСТЮМ АРАВСКОГО ВОСТОКА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА АРАБСКОГО ХАЛИФАТА

В конце VI в. у кочевых и оседлых племен Аравийского полуострова начался распад общинно-родового строя и стал формироваться феодальный строй. В начале VII в. эти племена объединились, создав государство с центром в Мекке.

В течение нескольких десятилетий арабы завоевали огромную территорию от долины Инда до берегов Атлантического океана, от Сырдарьи до долины Нила. Под властью арабов оказались Сирия, Палестина, Египет, Судан, Тунис, Марокко, Испания, Рис, Турция. Так образовался арабский халифат, просуществовавший до IX—X вв.

Период арабского халифата характеризуется высоким развитием культуры, созданной на основе древних культур государств, вошедших в его состав. Из видов искусств наиболее развитыми были архитектура и художественные ремесла: чеканка, филигрань, керамика, резьба по дереву, производство тканей, ковров.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

В глубокой древности изображения арабов встречаются на ассирийских и египетских рельефах. С принятием мусульманской религии ислам изображение человека в искусстве находится под запретом. Средневековый период жизни арабов хорошо отражен в замечательном памятнике культуры — сказках «Тысяча и одна ночь», являющихся настоящей эстетической энциклопедией арабов. Изящный стан, белое гладкое лицо «подобно луне в четырнадцатую ночь», миндалевидные темные глаза под густыми и длинными черными бровями, родинка на щеке — такой предстает перед нами героиня сказок Шехеразада.

Очень интересное описание мавров (арабов, осевших в Испании) дал К. Маркс в письме к своей дочери Женни из Алжира:

«Они ростом выше среднего француза, у них продолговатые лица, орлиные носы, большие и сверкающие глаза, черные волосы и борода, а цвет их кожи бывает всех оттенков от почти белого до темно-бронзового. Их одежда — даже и нищенская — красива и изяшна: короткие штаны, покрывало (или мантия, скорее — тога из тонкой белой шерстяной материи) или плащ с капюшоном; для прикрытия головы (в неблагоприятную погоду, при сильной жаре и т. п. для этого служит также и капюшон) употребляют тюрбан или кусок белого муслина, кото-

рым они опоясывают свои штаны; обыкновенно они оставляют ноги босыми и не обуваются, а лишь изредка надевают туфли из желтого или красного сафьяна.

Даже самый бедный мавр превзойдет величайшего европейского актера в «искусстве драпироваться» в свой плащ и в умении выглядеть естественным, изящным и полным благородства...»*.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

В древности скудная растительность аравийского полуострова обусловила применение в одежде материалов животного происхождения — кожи, меха, верблюжьей и овечьей шерсти. Лишь в южных, прибрежных областях, где рос хлопчатник, изготовлялись ткани из растительных волокон.

Средневековый период отличается высоким развитием производства тканей, разнообразием их волокнистого состава, цветовой гаммы и орнаментации. Широко применяются шелк высокого качества, шерсть, лен и хлопок.



27

Сохраняя традиции древних художественных культур, ремесло арабов славилось тем не менее оригинальностью и самобытностью. В более ранние периоды ткани покрывали фантастическими узорами, изображениями птиц и животных. Однако под влиянием религии, запрещавшей изображение живых существ, узоры видоизменяются: появляется тонкий геометрический или растительный узор в виде узких орнаментальных полос с арабскими надписями, прославляющими халифа. Орнаментация ткани осуществлялась в сложной гобеленовой технике, вышивкой и набойкой (рис. 27). Гладкокрашенные ткани поражали разнообразием гаммы цветов: красного, золотисто-желтого, голубого, зеленого, синего, черного, белого.

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 35, с. 250—251.

Мужской костюм

В древности житель пустыни — бедуин носил рубаху без рукавов или с рукавами, широкую и длинную (до ступней или икр), состоящую из двух полотнищ, сшиваемых по плечам, и открытую по бокам. Рубаху подпоясывали на талии ремнем, шнурком или цветным кушаком. Верхней одеждой служил плащ *аббас* (рис. 28) из грубой овечьей или верблюжьей шерсти, часто в желто-черную или желто-голубую полосу. По покрою аббас представлял собой широкий мешок открытым концом вниз, разрезанный спереди, с отверстиями для головы и рук. Туго повязанный головной платок и сандали на кожаной или деревянной подошве дополняли костюм.

Сухой и знойный климат Аравийской пустыни обусловил появление уже в глубокой древности и у мужчин, и у женщин такого вида одежды, как покрывало. По покрою — это четырехугольный кусок ткани (чаще всего белого или голубого цвета), обшитый по краю бахромой. Покрывало тесьмой прикрепляли на лбу и переки-



дывали через голову назад, закрывая спину, плечи, а при необходимости — и всю фигуру. В период завоеваний (VII — IX вв.) арабы заимствовали ту или иную форму одежды покоренных народов, и ассортимент каждой завоеванной области обогащал и разнообразил арабскую национальную одежду.

Впоследствии единственной частью одежды, общей для всех арабов, стали *штаны* (азиатское заимствование).

В Азии и Египте арабы носили штаны, белую рубашку из льна, хлопка или шелка с длинными и широкими рукавами, узорчатый кафтан с такими же рукавами, пояс из пестрой шали и верхний распашной халат с запахивающимися полами, подпоясанный кушаком. Чаще всего костюм дополняла шапка в форме усеченного конуса из черных смушек или чалма (рис. 29). На ноги надевали одновременно две-три пары башмаков из сафьяна красного, желтого и других цветов с заостренной, загнутой носочной частью.

Из ювелирных украшений широко были распространены перстни, кольца в ушах и носу, ручные и ножные браслеты, богато украшенное инкрустацией, насечкой ручное оружие.



28



29

Женский костюм

В ассортимент женской одежды также входили длинная и широкая распашная рубаха, шаровары, головное покрывало, платки и халаты, шарфы-пояса, различные ювелирные украшения (рис. 30).

Женский арабский костюм очень красочен и живописен: белые или цветные очень широкие шаровары из тонкой шелковой или хлопчатобумажной ткани, подвязанные у коленей и спадающие до ступней; рубашка длиной до коленей; сверху — распашной кафтан, прилегающий по талии и груди, с разрезами по бокам; на талии повязан пояс-шаль; как и в мужском костюме, верхней одеждой служит халат. Очень красивы женские покрывала: белые, розовые, черные, украшенные блестками, вышивкой, золотом. Волосы заплетены в косы и перевиты шелком.

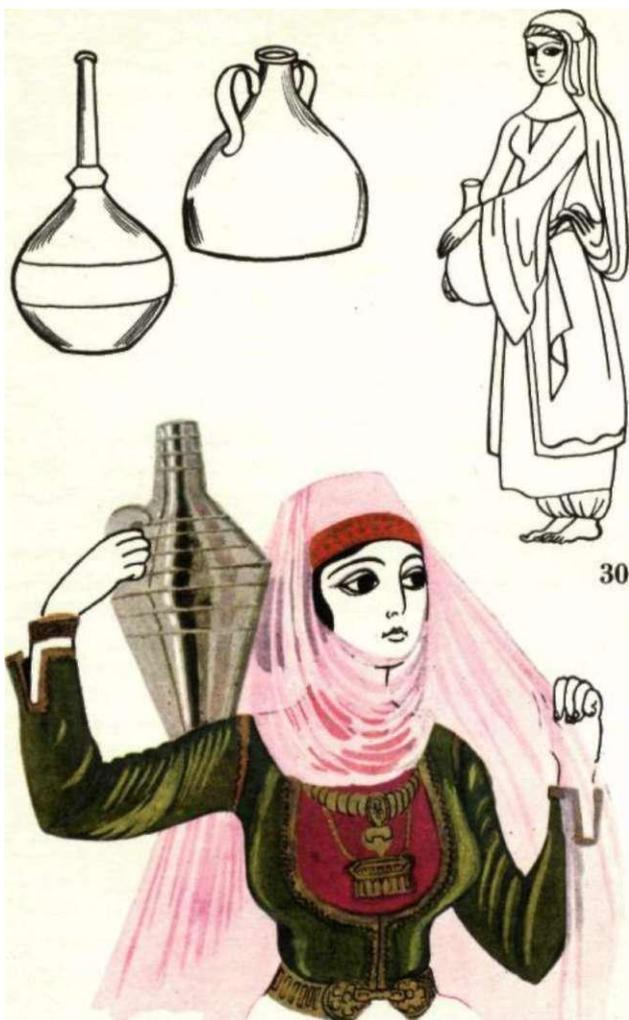
Современный женский национальный костюм Арабского Востока во многом сохранил формы исторического костюма. Примерами могут служить костюмы женщин Сирии.

1. Платье друзской женщины состоит из широкой, длинной юбки в складку и стянутого на груди лифа. Белый или цветной передник вышит по низу. На голове конический чепчик из шелка, расшитый золотыми или серебряными нитями, иногда украшенный золотыми монетами. Поверх чепчика надет цветной или белый платок, закрывающий концами нижнюю часть лица (рис. 31).

2. У женщин провинции Хама (рис. 32) — платье из набивной ткани, решенной в красном, желтом, коричневом цветах.

Юбка — широкая, позволяющая ездить верхом на вьючных животных. Талия туго стянута широкими полотняными поясами, выполняющими роль кошельков или сумок. На голове традиционное покрывало.

3. Совсем традиционной выглядит одежда женщин из Хаурана (рис. 33), приспособленная к суровым условиям климата: широкое длинное платье-рубашка черного или синего цвета; из-под тюрбанообразной шапки на спину и грудь ниспадает покрывало, используемое для защиты от пыли во время полевых работ; на шее длинное ожерелье из старинных монет; на запястьях серебряные или золотые браслеты, на левой ноге браслет с двумя колокольчиками; на голове украшение из медных монет, свисающее на лоб.



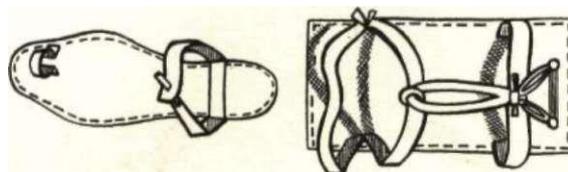
30

31



32

33



Глава 6 КОСТЮМ ИНДИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

Одна из древнейших стран мира Индия расположена на полуострове Индостан, защищенном с севера Гималайскими горами. Природа Индии — тропическая, с яркими красками солнца, неба, моря, с густой растительностью. Основой общественного устройства Индии с древнейших времен (при рабовладельческом, а затем и при феодальном строе) была община с разделением труда. Община содержала и ремесленников: гончаров, ткачей, портных. Специальность закреплялась за поколениями по наследству, и это было одной из причин высокого расцвета индийских художественных ремесел, в частности производства тканей, ювелирных украшений, керамики.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Устойчивый традиционный характер индийского искусства, выработавшийся в результате определенных условий жизни и труда, сказывается и в эстетических взглядах, и в национальном облике индусов. Скульптурные рельефы и монументальная живопись древних буддийских храмов, хотя и изображают религиозные сюжеты, трактованы реалистически и позволяют судить о представлениях красоты народа. Особенно яркие росписи древних пещерных храмов в Аджанте, выполненные красной охрой. На них изображены индусы высокого роста, с крепкой фигурой и развитыми округлыми формами, с крупными чертами лица, удлинёнными большими глазами, смуглой кожей и черными волосами. У женщин тонкая талия и подчеркнута широкие бедра. Яркая декоративная косметика дополняет костюм индусов: женщины красили лицо, руки, ноги, грудь, брови, ногти, а мужчины — бороды в белый, зеленый, синий, пурпурный цвета.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Уже во II в. до н. э. в Индии производились прозрачные ткани из хлопка, окрашенные прочными и яркими красителями индиго, кошениль, марена.

Во время похода Александра Македонского греки были восхищены мастерством индусов, изготавливающих ткани «из шерсти, добытой из орехов» (так они называли хлопок). Уже тогда крашенные или простые небеленые ткани с синей или красно-желтой каймой назывались «текущая вода», «вечерний туман», «сотканный воздух» и вполне оправдывали эти назва-

мгл,

ния фактурой и внешним видом: они были настолько тонки и прозрачны, что украшения надевали под одежду.

Индия считается родиной хлопка и тканей из него. Многие ткани так и остались в истории, получив свои названия от названий индийских городов и селений, где они производились: Мадрас, мадаполам, коленкор и др.

В Индии впервые зародилось искусство набойки тканей, в которых преобладал цветочно-растительный орнамент. Индийские набивные ткани славились на весь мир. Знаменитый венецианский купец и путешественник Марко Поло, который побывал в Индии в 1290-х годах, пишет: «Ткут здесь отличный бакаран, самый красивый и самый тонкий в свете, самый дорогой, и словно как из овечьей шерсти. Все короли или королевы одеваются в него, — так он красив и наряден»*.

В средние века под влиянием арабов в Индии начали производить шелковые ткани: тафту, кисею, затканые золотом, серебром, драгоценными камнями.

В XVII — XIX вв. высоко ценились в Европе кашмирские шерстяные шали с ярким орнаментом, изображающим цветы и птиц. Эти ткани изготовлялись из пуха тибетских козлят.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ОДЕЖДЫ

Многочисленные влияния, которые испытывало индийское искусство со стороны персов, греков, римлян, арабов, не могли не сказаться на costume. Это проявилось в разнообразии ассортимента, применяемых материалов и манеры ношения: одни предметы одежды обматываются вокруг тела, другие надеваются, то есть драпированная одежда существует наряду с накладной.

Мужской костюм

Как свидетельствуют памятники истории, в древний период мужчины не покрывали верхней части тела, нижнюю обертывали платком *дхоти*, который закреплялся на бедрах перевязью и поясом (рис. 34). Существовало несколько способов драпировки дхоти. Прямоугольный или треугольный дхоти узкой стороной или основанием накладывали по бедрам сзади и завязывали спереди узлом. Под этим узлом протягивали между ногами висящую сзади часть дхоти. Длинный конец его ниспадал спереди в виде передника или обматывался вокруг бедер.

Остальные части мужского костюма составляли *чалма* и плащ *рупан*. И чалма, и рупан по крою представляют собой прямоугольные

* Поло М. Путешествие. Л., 1940, с. 263.



куски ткани. Чалма создается из полотнища ткани, сложенного несколько раз и обернутого вокруг головы. Рупан набрасывают на оба плеча или на одно, пропускают под мышкой и завязывают узлом на груди, отбрасывая концы назад на оба плеча.

Большую декоративность придавали мужскому костюму массивные ожерелья, спиралевидные ножные и ручные браслеты.

Под влиянием иранцев в индусском costume появляется накладная, примитивно скроенная одежда: кафтан и штаны. Так, на гандхарских рельефах изображены состоятельные индусы, одетые в длинные узкие штаны и прилегающие кафтаны (рис. 35).

Сандалии, башмаки из лыка, тростника, кожи и сапоги — основная обувь в Индии.

В основе современного национального мужского костюма лежит драпированный дхоти длиной до 5 м. Поверх него надевают белую рубаху длиной до коленей и короткую куртку с рукавами или без них. Яркая чалма (голубая, желтая, красная), декоративный пояс-шарф, повязанный на талии, и драпированный плащ, наброшенный на плечо, завершают костюм.

Женский костюм

В женской одежде, как и в мужской, драпированная одежда сочетается с накладной и распашной. В древний период женский костюм также состоял из набедренной повязки и драпированного куска ткани (рис. 36).

Появление одного из видов драпированной женской одежды — *sari* — также восходит к глубокой древности (рис. 37). На протяжении веков сложились канонизированные правила его драпировки, которая отличается замечательной гармонией, пластикой, богатством колористических решений. Шести-семиметровым куском ткани обертывают тело снизу вверх от щиколоток до головы. В народе женщины обертываются сари, как дхоти, затем укладывают его наискось на груди и пропускают под одним плечом на спину и наперед через другое плечо. Более простой и распространенный способ надевания сари заключается в одно- или двукратном обматывании ткани вокруг

34



35

бедер и скреплении ее спереди узлом или поясом. Оставшейся частью драпируют верхнюю часть тела. Иногда часть сари, лежащую на затылке, натягивают на голову.

Большой интерес для изучения индийского национального костюма представляет коллекция кукол Сушилы Раджни Патель.

Декоративное решение сари очень богатое: шелковая или хлопчатобумажная ткань, гладкокрашенная или с мелким рисунком и широкой узорчатой каймой. Наиболее распространенные цвета — зеленый, зелено-голубой, золотисто-желтый, алый.

Вместе с сари носят короткую кроеную плотно-облегающую кофточку-лиф *холи* с коротким, до локтя, узким рукавом, сзади на застежке-шнуровке. Холи обычно выполняют из ткани ярких цветов, контрастных с цветом сари (рис. 38).

В женских костюмах различных районов Индии существуют отличия, обусловленные местными климатическими особенностями, а также влиянием соседних народов. Так, костюмы Кашмира и Бенгалии состоят из широкой длинной рубахи и длинных шаровар (рис. 39), женщины Западной Индии носят широкие сборчатые юбки и большие узорчатые покрывала (рис. 40).

Костюм дополняют декоративные пояса-шарфы, ювелирные украшения (рис. 41), декоративная косметика, сандалии из темного дерева, украшенные инкрустацией из слоновой кости и металлов.

В основе современного национального костюма лежит древнее сари. Так, форма индийских стюардесс — гладкое синее без отделки сари, студенток-медичек — белоснежные прозрачные сари и т. д. Повседневный и нарядный костюмы индийской женщины и в городе и в деревне обязательно включают сари — настолько оно соответствует условиям жизни и национальному облику народа.



Глава 7 КОСТЮМ КИТАЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

Древний Китай связан в наших представлениях с Великим шелковым путем, по которому, начиная со ТТ в. до н. э., двигались караваны верблюдов, нагруженных дорогим китайским шелком. В античном Риме за него расплачивались золотом: фунт за фунт.

Основным занятием жителей Китая с глубокой древности было земледелие. Даже сам император каждую весну собственноручно вспахивал три борозды. Искусства в Китае процветали искусство и художественные ремесла.

За свою многовековую историю огромная страна то объединялась в мощное централизованное государство под властью императорских династий, то распадалась на мелкие царства, часто подвергаясь иноземным вторжениям.

Под влиянием смешения многих местных культур в пределах Китая, а также насильственных реформ со стороны иноземных захватчиков искусство и костюм страны претерпевали постоянные изменения. Однако особенности социально-экономического развития народа, его философское учение о природе определили те основные черты, которые на протяжении многих веков характеризовали символику формы, орнаментации и цвета китайского костюма.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Китайцы принадлежат к восточноазиатской монголоидной группе, характеризуются невысоким ростом, несколько уплощенным лицом с высоким лбом, которое в китайской поэзии часто сравнивали со «светлой луной в середине осени», смугловатой кожей, суженным разрезом глаз, прямыми черными блестящими волосами. Очень типичны высоко поставленные брови, которые в искусстве в процессе стилизации часто, как и глаза, изображаются косо, с взлетающими наружными концами.

С течением веков идеал красоты, естественно, не раз менялся, но чаще всего в мужском облике подчеркивались особая, скрытая грация, изысканность манер, интеллектуальные качества: образованность, утонченность чувств.

Еще чаще менялся идеал китайской женщины. В период Тан (VIII в.) красавицами считались полные, круглолицые девушки, позднее, наоборот, в китайках ценились женственность, изящество, маленькие размеры рук и ног (к XII в. распространился обычай бинтовать девочкам ступни ног, чтобы приостановить их рост), сдержанность движений, жестов, поход-

ки. Несмотря на природную смуглость, белизну и румянец лица ценили очень высоко. Поэтому белила и румяна были широко распространены в декоративной косметике. Однако были девушки, которые любили шегольнуть своей естественной красотой. Так, в романе Цао Сюэ-цзиня «Сон в красном тереме» говорится, что у героини Бао-чай лицо как серебряный таз, глаза, как влажные абрикосы, губы не накрашены, но как киноварь, брови не нарисованы, но с зеленым отливом.

По описанию венецианского купца и дипломата Марко Поло можно судить, как высоко было развито в средневековом Китае чувство красоты. Выбирая невесту для императора, ее красоту оценивали, как и бриллиант, на караты.

ТКАНИ ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Китай по праву считается родиной шелка и искусства шелковой орнаментации. В древности считалось, что трение шелка о кожу человека способствует излечению от многих болезней. Поэтому не только прекрасные внешние качества привлекали к нему внимание богатых и знатных людей всего мира.



42

Существовали различные способы росписи шелка, получения тканых цветных узоров, вышивка.

По плотности и фактуре шелковые ткани также были чрезвычайно разнообразны: узорчатая многоцветная парча, плотный одноцветный узорный шелк, тончайший шелковый газ. Орнаментация их была тесно связана с народными этическими взглядами, представлениями о жизни, природе, счастье.

Фантастические драконы, птицы, летучие мыши, бабочки, цветы сливы, пиона, лотоса, медальоны сложной формы всегда насыщены глубокой символикой. В представлениях древних китайцев-земледельцев началом жизни является единство двух противоположных сил: Неба и Земли. Конкретным выражением их слияния был дождь. Отсюда основной мотив китайского орнамента: волны, облачные ленты и спирали — символы грома и молнии. Отсюда и образ дракона — повелителя дождя, плывущего в волнах или парящего среди облаков и в то же время объятый пламенем (рис. 42). Цветовая символика в древности определялась сменой времен года. Зеленый — цвет весны, молодых всходов, красный — лета и огня, желтый — цвет земли, цвет созревающих хлебов, белый — цвет осени, когда зракма наполняется белоснежным зерном риса. Но белый — это и цвет запада, где умирает Солнце, поэтому для траурных одежд используются некрашенные ткани. Черный цвет — цвет зимы, самого темного времени года, а черный с красным отливом (цвет сюань) символизирует зарождение света в недрах тьмы, образ солнцестояния.

В средневековье общий характер цветовой гаммы сохраняется, но ее символика постепенно вытесняется иерархическими знаками социальной регламентации: желтый цвет — цвет императорской одежды, красный — высших сановников; затем следовали зеленый, синий, белый цвета.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ОДЕЖДЫ. КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ

С глубокой древности основой китайского костюма (мужского и женского) были длинные штаны и свободная распашная кофта или халат с запахом слева направо и тесемочной завязкой. Штаны на талии укреплялись матерчатым поясом. Кофта и халат имели мешкообразные рукава, суженные внизу и украшенные манжетами (рис. 43). Китайки и знатные или пожилые китайцы поверх штанов носили длинную запахивающую *плахту*.

Из этих простейших форм бытовой одежды развился торжественный ритуальный костюм*, отличающийся разнообразием деталей, сложностью головного убора, украшений, цветом, но имеющий ту же конструктивную основу. Цвет, орнаментация, форма ритуального костюма насыщены глубокой символикой. Кофта императора, символизирующая Небо черно-красного цвета, орнаментирована изображениями солнца, луны, звезд, гор;

*Ритуальный костюм предназначался для торжественных праздников и обрядов, связанных с китайской философией природы.



43



44



45

плахта — символ Земли — желто-красная, орнаментирована зернами хлебов. Головной убор выражает символику формы (слияние круга — Неба и квадрата — Земли) и цвета (черный и красный). Подобно струям дождя стекают нити нефритовых шариков (рис. 44). Костюм включал богато украшенный фартук, прикреплявшийся к поясу спереди, и сетку цветных шнуров с вплетенными нефритовыми кольцами.

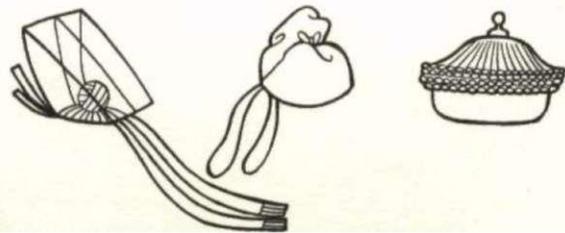
В средневековый период на смену кофте и плахте в повседневном мужском costume приходит длинный халат, часто с боковыми разрезами (рис. 45). Постепенно этот халат вытесняет кофту и плахту и из торжественной одежды, в связи с чем значительно повышается роль его цвета, украшений, орнаментации в выражении социально-иерархического характера костюма. Государственные указы четко регламентируют форму, цвет, материал костюма императора, его приближенных, чиновников, разделенных на 9 рангов. Особенностью средневекового официального халата является закрытый ворот с круглым вырезом горловины и разнообразие ширины рукавов. При неизменности конструктивных основ покроя кофты и халаты могли быть одно- или двубортными, с закрытой асимметричной застежкой или с запахом и перекрещивающимися на груди полами.

В женском costume средневековья кофта и плахта, а в VIII — IX вв. также и юбка продолжают оставаться основными видами одежды. Костюм женщины отличается от мужского



47

46



48

своим пышным декором, многоцветностью. В XVII в. Китай завоевывают маньчжуры, основав свою династию Цин. В этот период целый ряд реформ насильственно изменяет черты национального китайского костюма. Мужской халат становится более узким, особенно рукава, в официальном costume заканчивающиеся копытообразными манжетами. Поверх халата надевается более короткая однобортная кофта с укороченными широкими рукавами из синего, фиолетового или черного шелка. На груди и спине располагаются квадратные нашивки или вышивки с символическим орнаментом — *буффаны*, обозначающие ранг носителя (рис. 46).

Женский costume больше сохраняет национальный китайский характер: это — короткая двубортная кофта с широкими рукавами, плахта с гладкими декорированными прямоугольниками спереди и сзади и плиссированными бочками (рис. 47). Полный парадный costume цинского времени завершают роскошные накидки-пелерины и в мужском, и в женском costume.

КОСТЮМ ВИЗАНТИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРАНЫ

В 395 г. н. э. Римская империя разделилась на Западную и Восточную. Западная была разрушена восстаниями рабов и завоевана варварами — германцами и галлами, Восточная, объединившая под своей властью Египет, Сирию, Малую Азию, Грецию, выстояла и стала называться Византией.

Византия унаследовала от античного Рима старые государственные формы и бюрократический аппарат. Однако рабство тормозило развитие способа производства, и на смену ему приходят новые общественные отношения — феодальные.

Господствующей религией было христианство, которое являлось огромной экономической и политической силой. Оно же играло решающую роль в формировании византийской культуры и искусства.

В искусстве Византии и эстетических взглядах V — VII вв. отразились все противоречия эпохи, связанные с ломкой старых и формированием новых общественных отношений: влияние античности, восточных традиций и новой христианской тематики.

Ведущими видами искусства этого периода являются архитектура, монументальная живопись, художественное ремесло, в том числе производство тканей, вышивка.

Сохранившиеся мозаики и барельефы византийских церквей, иконопись являются основными источниками, отражающими эстетический идеал и костюм человека той эпохи.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Находясь под глубоким влиянием христианской религии, византийская эстетика отделяла мир чувственный от мира духовного и противопоставляла один другому. Чувственная природа человека объявлялась скверной и греховной, поэтому ее необходимо было преодолевать на протяжении всей жизни. Отсюда красота — это добродетель во славу бога.

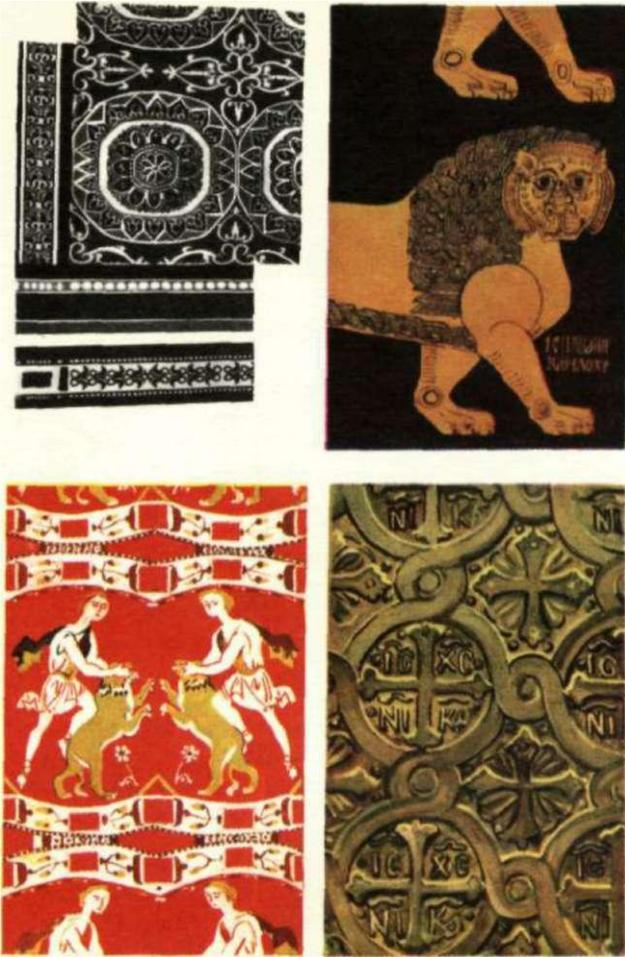
На смену античной красоте и гармонии человеческого облика приходит новый тип красоты — духовной. Тело всячески маскируется. Особый интерес у художников вызывает изображение лица. Огромные глаза, удлинённый овал лица, маленький, лишенный всякого намека на чувственность рот и подчеркнута высокий лоб. Голова становится центром духовной выразительности облика мужчины и женщины, плоская, бесформенная фигура лишается живых,

Характерные виды китайской обуви — легкие туфли из ткани, пеньки, соломы на толстой подошве из многослойной проклеенной бумаги или ткани. В отдельные периоды были распространены кожаные или матерчатые сапоги, по своим мягким очертаниям напоминающие чулки. При маньчжурах в официальной форме их сменили жесткие сапоги на чрезмерно толстой белой подошве, скошенной впереди.

Древние и средневековые мужские головные уборы необычайно сложны и разнообразны. В древности — это причудливые сооружения из ткани (газа), пропитанной лаком, на проволочном каркасе. Самые торжественные из них венчались навесами со свисающими нитями нефритовых шариков, шнурами и лентами, ниспадающими иногда до самой земли (рис. 48, слева). В средние века вошли в моду простые головные повязки из черного газа, которые со временем тоже стали пропитывать лаком (рис. 48, в центре). Маньчжуры привнесли сравнительно простые головные уборы: плетеные конические — летние (рис. 48, справа) и круглые с круто заломленными полями — зимние. В наверх шапки вставлялся шарик, цвет которого обозначал ранг носителя. Нечинские китайцы носили черные полусферические шапочки, состоящие из околыша и шести клиньев с пуговкой на макушке. В народе носили войлочные колпаки, белые повязки, плетеные шляпы. Этикет ношения головных уборов противоположен европейскому: все ритуалы, а также выражение почтительности обязательно требуют надетого головного убора. Мужские прически всегда состояли из узла длинных волос, укрепленного на темени шпилькой. В период маньчжурского господства завоеватели обязали китайцев брить переднюю часть головы, а оставшиеся на затылке волосы заплетать в косу. Коса стала символом национального угнетения, и все народные восстания против власти маньчжуров начинались со срезания кос.

Женские прически также имеют в основе узел волос, расположенный в различные периоды то на темени, то на затылке и закрепленный шпильками. В X — XII вв. на виски, лоб и щеки приклеивались зеленые, синие, черные мушки, к которым прикрепляли драгоценные камни. В период династии Мин (XIV — XVII вв.) узел укреплялся на темени, на висках волосы срезали под прямым углом, на лбу — по прямой линии, подчеркивая ее тушью. Прическу часто украшали сложными сооружениями из жемчуга и нефрита, иногда с фигурами фениксов, держащих в клюве длинные струящиеся подвески.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА



Византийские ткачи славились изготовлением великолепных шерстяных, шелковых, парчовых тканей, ковров. Их искусств(о) возросло с развитием производства шелка-сырца в середине VI в. Фактура византийских тканей была разнообразна, но преобладали плотные, тяжелые, неэластичные ткани, затканые или вышитые металлическими нитями, драгоценными камнями.

Рисунок — крупный, четкий, плоскостный, что также имело большое значение в нивелировке форм тела. Часто он выполнял не только эстетическую, но и символическую функцию. Так, изображение орла, льва являлось символом власти на одежде императора и знати. На одном костюме могло быть изображено до 600 сцен на библейские темы. На одеждах культово-религиозного назначения широко применялись золотая вышивка и тканый узор. Цветовая гамма поражала разнообразием сочетаний, огромным количеством цветов и оттенков. На рис. 49 показаны образцы византийских тканей VIII — X вв.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И ВИДЫ ОДЕЖДЫ

Новое представление о красоте, использование неэластичных, с крупным, плоскостным орнаментом драгоценных тканей обусловили появление новых форм одежды, в которых господствующей становится «футляр», очень простой по крою, делающий тело как бы бесплотным. Эта форма, впервые появившись еще в Риме в эпоху Империи, в Византии становится основной и получает свое дальнейшее развитие.

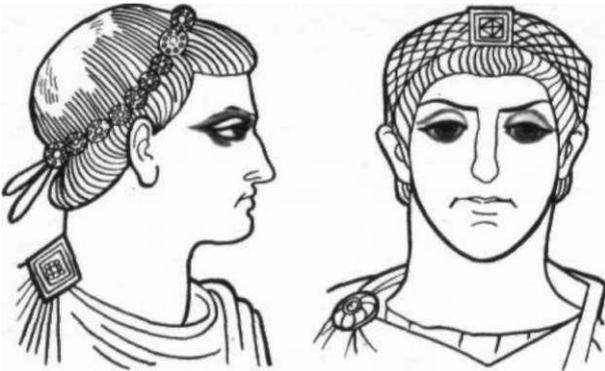
Мужской костюм

Основными видами мужской одежды являются туника, штаны, палудаментум, пенула, лорум. По названиям они мало чем отличаются от римских, однако формы претерпели существенные изменения. Из костюма почти исчезли драпировки, а там, где они остались, античную мягкость и пластику заменили тяжелые цилиндрические фалды, придающие силуэту и всей фигуре человека форму цилиндра.

Туника напоминала позднюю римскую тунику с длинными, суженными книзу рукавами. Покрой туники у различных классов был одинаков, различаясь лишь длиной и качеством ткани. Короткую тунику выше коленей носила беднота. Византийскую тунику, так же как и римскую, часто украшали неширокими продольными полосами или вышивкой.

Штаны — несомненное заимствование из стран Востока — были обязательной частью мужского костюма. Они состояли из двух несшитых

49



естественных пропорции и линии, и костюм приобретает особое значение.

При этом одним из противоречий византийской культуры было то, что наряду с провозглашением идеала-духовной красоты ее характеризует страсть к роскоши, связанной с ритуалами церкви. Во внешнем облике и костюме человека это проявлялось в использовании великолепных дорогих тканей, ювелирных украшений, в повышенной декоративности костюма.



51

половин и прикреплялись тесемками к поясу. Длина штанов была различной: до коленей, до щиколоток, с носочной частью.

Палудаментум — верхняя одежда императора и знати.

Низшие классы носили плащи на завязках спереди или распашную одежду различной длины с рукавами.

На мозаике церкви св. Виталия в Равенне изображен император Юстиниан с придворными. Император в белой короткой тунике. Ее боковой разрез, низ узкого рукава и плечо украшены вышивкой. Сверху пурпурный палудаментум, ниспадающий тяжелыми круглыми фалдами. На правом плече он застегнут дорогой фибулой с тремя подвесками, на уровне груди — сословное украшение из золотой парчи с рисунком, на ногах — пурпурные вышитые башмаки. Так же одеты придворные, но на них палудаментумы белые с пурпурным знаком сословия без вышивки и иные, чем у императора, сословные вышивки на плечах туники (рис. 50).

Епископ и священники одеты в длинные белые туники с длинными широкими рукавами, украшенные по переду и низу рукавов пурпурными полосами, в цветную *пенулу* и шарф, украшенный бахромой и крестами. Воины одеты в короткие цветные туники с нагрудными украшениями (рис. 51).

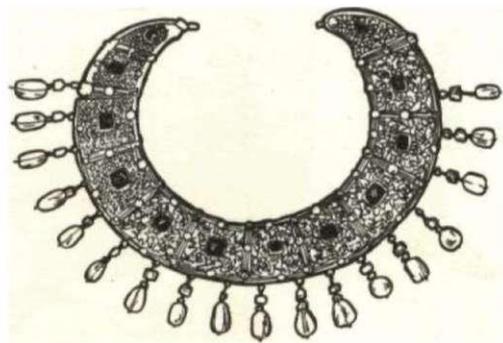
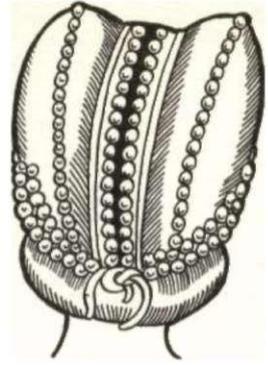
С VII в. неотъемлемой частью императорского костюма делается *лорум* — широкий длинный шарф из золотой парчи с драгоценными камнями (рис. 52). Позже в costume царя и бояр Древней Руси, испытавшем большое влияние костюма Византии, верхняя часть лорума превратится в круглый вышитый накладной ворот-



50



52



ник, средняя — в широкую вышитую полосу. Обувь византийцев — сапоги, подвязанные узкими ремешками, или мягкие башмаки. Головные уборы — колпаки с остроконечной или сферической тульей и слегка отстающим околышем.

Женский костюм

Основные виды женской одежды: туника, стола, пенула, мафорий.

Еще в большей степени, чем в мужской одежде, силуэт женского костюма стремится к цилиндрической форме, маскирующей тело.

На мозаике храма св. Виталия изображена императрица Феодора со свитой. На ней белая стола с богатой вышивкой по бокам и низу и пурпурная императорская мантия с каймой крупного орнамента. На "шее массивное широкое ожерелье из золота и драгоценных камней, на голове — золотой венец, на ногах — вышитые золотом башмаки. Роскошно одеты и придворные дамы. На них одноцветные вышитые столы и пенулы из узорчатых тканей. Такое сочетание узорных и одноцветных тканей было излюбленным в декоративном решении ансамбля (рис. 53).

Наряду с роскошными светскими одеждами из дорогих тканей в византийский период появляется наряд *мафорий*, закрывающая верхнюю часть женской фигуры и голову. Концы ее перекрещиваются спереди и перебрасываются на спину. Вместе с длинной столой такая накидка придает фигуре аскетический вид, отрешенный от всего земного. Этот костюм настолько соответствовал требованиям христианской религии и эстетики, что становится постоянной одеждой святых в иконописи (рис. 54).

Женщины неимущих классов, хотя и сохраняли в своей одежде основные формы и силуэт, но делали ее более легкой и приспособленной к условиям труда и быта, из дешевых, скромных тканей.

ВЛИЯНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО КОСТЮМА НА КОСТЮМ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

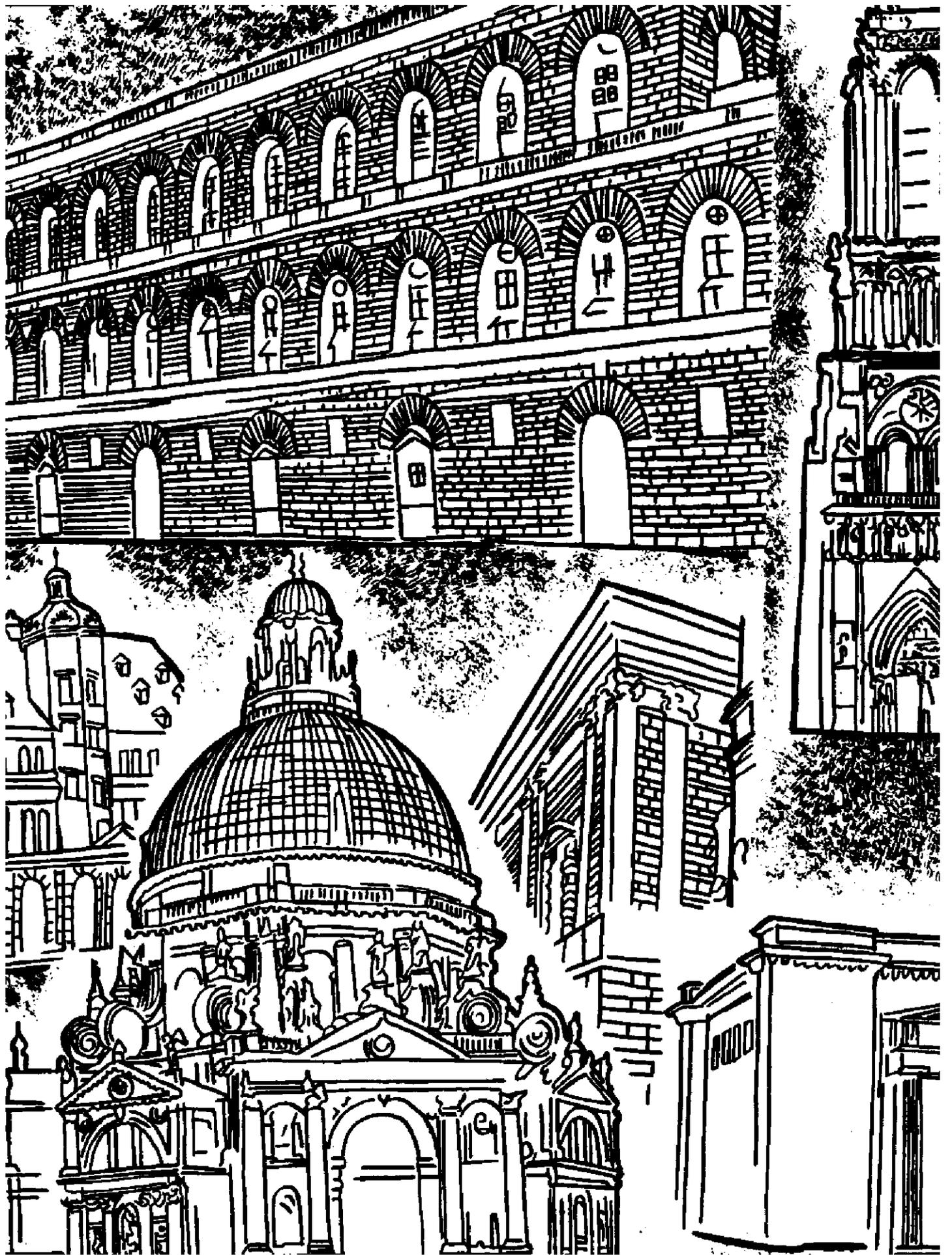
Византийский костюм оказал большое влияние на костюм средневековой Европы и особенно Древней Руси, с которой был развит культурный и торговый обмен. Футлярообразный силуэт, закрытые одежды, соответствующие основным идеям христианства, долго бытовали в Европе. Великолепные, художественно отделанные ткани были образцом подражания в изготовлении одежды для знати. Такие виды античной одежды, как туника, далматика, пенула, мантия, претерпев соответствующие изменения в византийском костюме, оказались приспособленными к жизни на века.

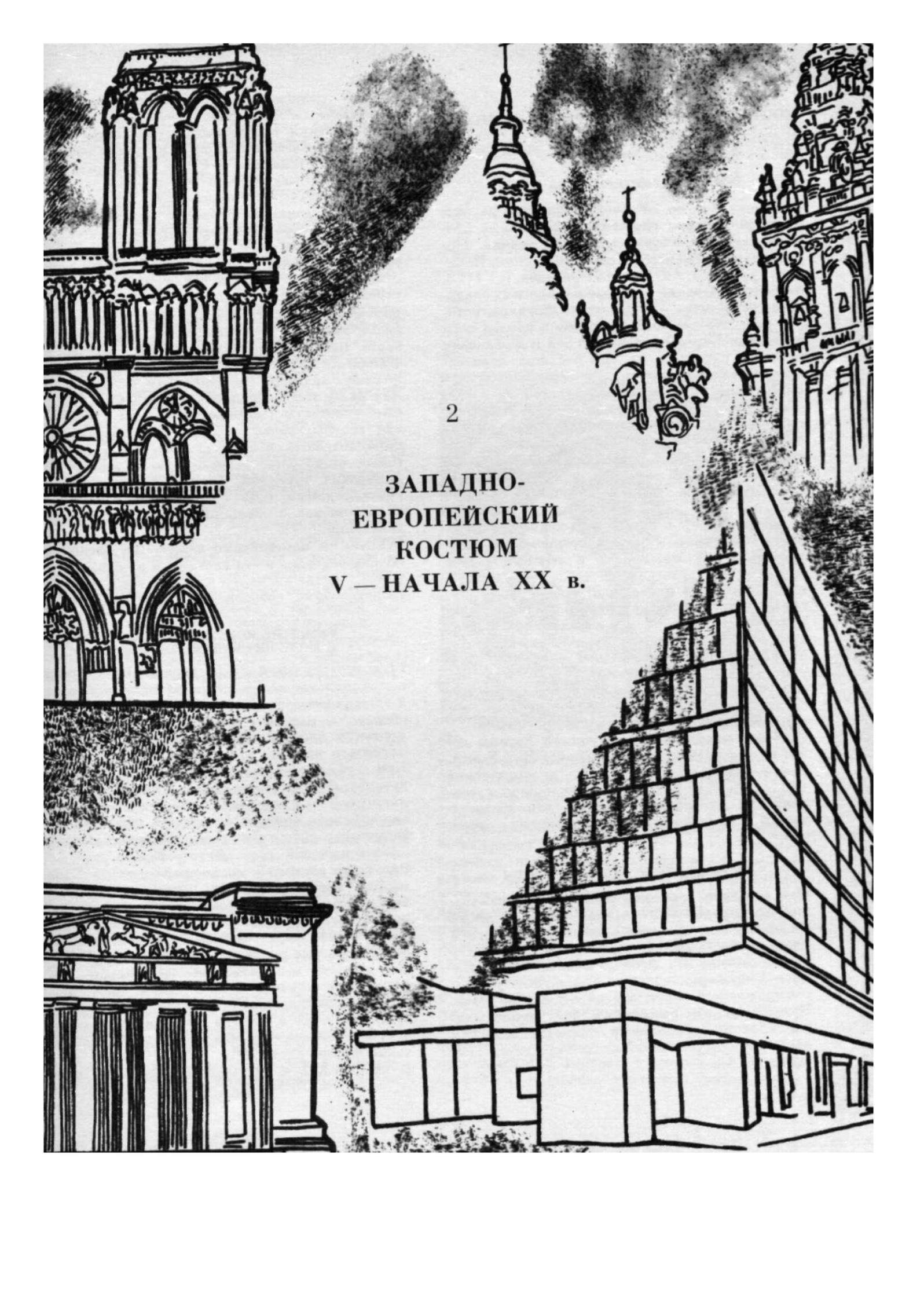


53



54





2

ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКИЙ
КОСТЮМ
V — НАЧАЛА XX в.

КОСТЮМ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ

В течение V в. по западной территории павшей Римской империи расселялись различные племена варваров — германцев. Они заняли территорию современных Италии, Франции, Испании, Германии, Англии, Нидерландов. К VIII в. относится создание наиболее крупного феодального государства — королевства франков, которое достигло своего могущества в период царствования Карла Великого. В 843 г. франкская империя распалась на три больших королевства: Францию, Германию и Италию.

Варварские государства, возникшие на развалинах рабовладельческой Римской империи, характеризовались новыми социально-экономическими отношениями — феодальными, христианской религией, сменившей древние языческие верования варваров, и новой европейской культурой, сформировавшейся в сфере религии.

Характер всего средневекового искусства крайне противоречив. С одной стороны, это пропаганда религиозных идей и аскетизма: мир полон зла и губительных соблазнов, красота его обманчива и преходяща, тело — оковы бессмертной души. Но церковные идеи не изолировали искусство от представлений и вкусов народа — средневековые художники сумели открыть в человеке огромное богатство внутренней жизни, страстность душевных порывов, красоту труда. И именно эта вторая сторона средневековой культуры подготовила ее необыкновенный взлет в эпоху Возрождения.

Историю искусства средневековой Европы делят на три периода: дороманский (VI — X вв.), романский (XI — XII вв.) и готический (XIII—XV вв.). Первый этап — период становления феодализма, второй — его зрелости, третий — возвышения средневековых городов.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Под глубоким влиянием религии, пронизывавшей все сферы общественной жизни, в эпоху средневековья появляется новый эстетический идеал человека-аскета, отрешившегося от радостей земной жизни. На фресках соборов изображаются непропорциональные бесплотные фигуры с выражением неистовых страданий на лице. Культ мадонны, богородицы, получивший широкое распространение в раннехристианском искусстве, определяет идеал красоты женщины.

Однако религиозное воздействие было не единственным в формировании эстетических представлений средневековья. Не менее важными были идеалы рыцарства и идеалы народа, нашедшие отражение в таких эпических произведениях, как «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах», в поэзии трубадуров. Сила, храбрость, воинская доблесть рыцаря, защитника своей страны, своего короля определили мужественность его внешнего облика. Это сильный, ловкий, физически выносливый воин с подчеркнута широкими плечами, сильными стройными ногами, волевым решительным лицом. Впервые в эстетических взглядах европейского общества мужественность как основная черта мужской красоты начинает противопоставляться женственности, воплощающей идеал женской красоты. По описаниям поэтов XI — XII вв., у такой женщины должны быть длинные золотистые вьющиеся волосы, зеленые или голубые глаза, веселые и улыбающиеся губы, подобные свежему персику. Ее нежность, тонкость, доброта, изящество воспеваются на рыцарских турнирах, возникает культ «прекрасной дамы», оказавший огромное влияние на отношение к женщине всех последующих поколений.

Основными источниками отражения внешнего облика человека и его костюма в изобразительном искусстве являются витражи и скульптура средневековых соборов, книжная миниатюра.

РАЗВИТИЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ И МОДЕЛИРОВАНИЯ КОСТЮМА

Рост материальной культуры, развитие науки и техники, новые общественные потребности и эстетические идеалы в значительной степени определили развитие моделирования и конструирования одежды, которая должна была воплотить и выявить эти идеалы.

Примитивный крой, появившийся в глубокой древности на Востоке, давший основные типы накладной и распашной одежды, бытовал в европейской одежде вплоть до X — XI вв. Возникшее затем различное понимание мужской и женской красоты потребовало разделения форм мужской и женской одежды. Пропорции костюма должны подчеркнуть мужественность мужчины и женственность женщины, т. е. появляется потребность в создании облегающих форм одежды. Но облегающую одежду гораздо труднее «посадить» на фигуру, чем прямую, избежать заломов и морщин на ткани, повторяющей формы тела. И закройщицы (такая специальность ремесленника появляется уже к XI в.) путем практического моделирования древней накладной тунники создают такие формы одежды.

К началу XII в. (романский период) в крое

платья проектируют три шва — боковые и средний шов спинки. Верхнюю часть лифа с помощью этих швов подгоняют по фигуре, нижнюю часть расширяют, вшивая от линии бедер треугольные клинья. По бокам на уровне талии делают овальные вырезы, соединенные по краям шнуровкой (рис. 55).

Особенно интенсивно развивается конструирование одежды в XIII—XIV вв. (эпоха готики). Это было связано с блестящим развитием архитектуры, оказавшей влияние как на внешние формы костюма, так и на его конструктивное решение. Прежде всего был реконструирован костюм рыцаря, который состоял из цельной металлической кольчуги. Ее монолитность и тяжеловесность ограничивали движения воина, были крайне неудобны в походе и в бою, нередко даже служили причиной болезни. Монолитную кольчугу расчленили на отдельные части — латы, соединив их шарнирами, крючками, пряжками на участках движения. Таким образом, практическим путем были найдены формы плоских деталей, соответствующих объемам отдельных частей фигуры: спинки, переда, рукавов.

На ткани эти отдельные части или детали кроя стали располагать с учетом ее пластических свойств (растяжимости долевых и поперечных нитей). Для создания объема делается вытачка, линии проймы и оката рукава подкраиваются овально. Соединение рукава с проймой — непостоянное, с помощью тесьмы, шнуровки.

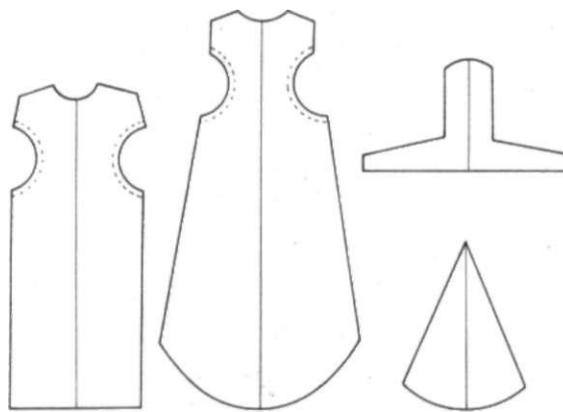
В XIV в. одежду стали разрезать в поперечном направлении по линии талии. Это обеспечило максимальное прилегание, позволило избежать заломов и поперечных складок, которые образовывались при шнуровке цельного платья. Вместе с тем прекрасно используются пластические возможности косого кроя в верхней одежде типа *упелянд*.

Период готики был временем расцвета конструирования и моделирования одежды, формирования всех видов кроя, существующих в настоящее время. Появление различных видов рукавов, юбок (прямых, клеш, из клиньев), лиффов (узких, широких) дало возможность разнообразить ассортимент и модели одежды. Намечаются первые признаки моды, т. е. относительно быстрой смены форм одежды в пределах общего художественного стиля.

ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ ОДЕЖДЫ. ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Из наиболее общих принципов декоративного оформления одежды средневекового периода можно выделить следующие:

1) отделку горловины, низа изделия, низа рукавов и линии соединения проймы с рукавом вышивкой, мережкой, бейками (из более доро-



- гой отделочной ткани), лентами, фестонами;
- 2) использование в одежде ярких, контрастных сочетаний цветов (зеленых, красных, синих, желтых);
- 3) украшение ткани золотыми и серебряными бубенчиками (в хронике того времени рассказывается, что на одном из турниров на рыцаре звучало сразу 500 бубенцов, прикрепленных к одежде, обуви, шляпе);
- 4) появление перчаток, украшенных драгоценными камнями и золотом;
- 5) подчеркивание отделкой (в общей композиции костюма) значения и функции детали, узла (например, шнуровка с лентами).

В период раннего средневековья наиболее распространенными материалами были лен, домашний холст, сукно, мех, кожа, восточный и византийский шелк. Расцвет ремесленного производства в городах в готический период привел к развитию ткачества, расширению



57

ассортимента и повышению качества тканей, разнообразию их орнаментации. Получают распространение шелк, парча, бархат, эластичные сукна. Набивные и тканые узоры, эффекты тиснения, украшение золотой и серебряной нитями, яркие цвета позволяли создавать прекрасные ткани. Рисунок — фантастические изображения животных и птиц, «павлиньи перья», часто помещаемые в круги или овалы (рис. 56).

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ ОДЕЖДЫ

Мужской костюм

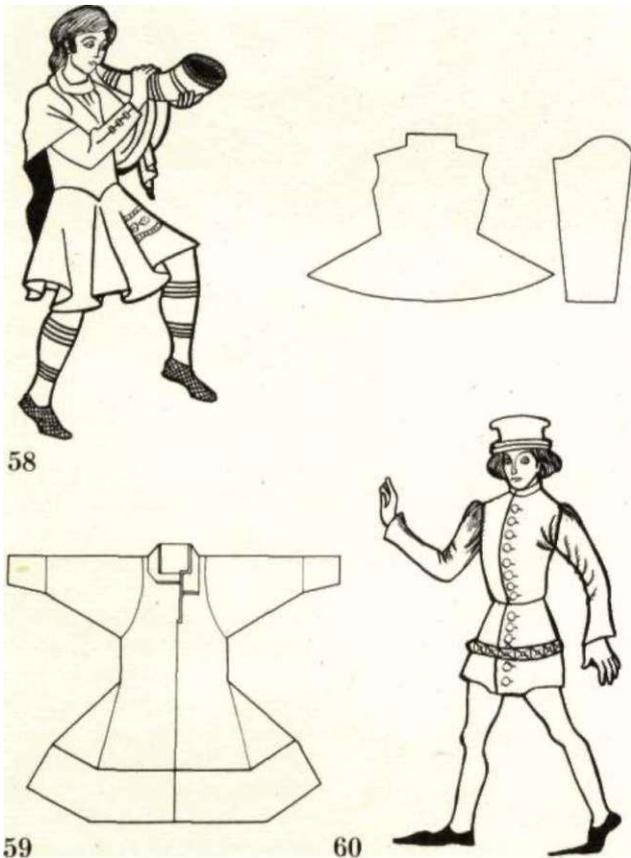
Период раннего средневековья (VI — XII вв.).

Изображения костюма варваров имеются на известном триумфальном сооружении Древнего Рима — колонне Траяна. Костюм состоял из короткой тунки с рукавами, подпоясанной на талии, коротких штанов, чулок из ткани, кожаных башмаков и небольшой шерстяной накидки, застегнутой на правом плече. На голову надета небольшая конусообразная шапочка.

Такой костюм продолжает оставаться в быту знати в империи Карла Великого (VIII в.). Наряду с ним появляются узкие длинные штаны из двух половинок, длинные широкие тунки, надеваемые одна на другую.

Верхняя тунка — длинная широкая накладная одежда обычно из дорогой ткани, с полукруглым или прямоугольным, подчеркнутым отделкой вырезом горловины, без рукавов или с короткими широкими рукавами.

Нижняя тунка имела длинные цельнокроенные рукава, украшенные по низу вышивкой или цветным кантом. Плащи знати также были длинными и широкими, их застегивали на правом плече. Такой костюм мы видим на миниатюре X в., изображающей императора Оттона II. На нем светлая тунка с широким золотым кантом внизу, по низу рукавов, плечу и боковому разрезу, из-под которого видна белая нижняя тунка. Сверху наброшен пурпурный плащ, застегнутый на плече дорогим украшением. Формы костюма, манера ношения, отделка напоминают византийские (рис. 57). Начиная с XI в. (романский период) форма мужского костюма находится под влиянием рыцарских доспехов. Длинные и широкие одежды сменяются облегчающими и более короткими, так называемыми *блио*, с высокими боковыми разрезами от линии низа к талии и с боковыми клиньями. Силуэт блио конца XI — начала XII в. характеризуется узкой и покатой линией плеч, подчеркнутыми линиями груди и талии и расширением книзу от линии бедер. Длина его колеблется от линии коленей до середины икр (рис. 58). Через разрезы блио



58

59

60

виделась нижняя рубашка, яркая и контрастная с ним по цвету. Верхней одеждой по-прежнему служил полудлинный драпированный плащ, застегнутый на пряжку или завязывающийся спереди. Костюм дополняли узкие длинные штаны-чулки, мягкие башмаки или сапоги из кожи, небольшая шапочка конусообразной формы или капюшон.

В конце XII в. в Европе появляются феодальные гербы, превратившиеся впоследствии в фамильные. Вначале это были знаки на рыцарских доспехах, окрашенные в определенный цвет. Часто гербы делились на две — четыре части, окрашенные в разные цвета. Цвет одежды феодалов начинает следовать цветам герба, указывая на знатное происхождение своего владельца. Так возникает мода *минартй*, согласно которой отдельные части одежды (рукава, половинки штанов, обувь и т. д.) окрашивались в разные цвета. Особенно яркий, лоскутный характер носила одежда молодых шеголей, выражавших таким образом свой протест против одежды богатых горожан.

Период позднего средневековья (XIII — XV вв.). Развитие кроя и появление моды приводят к тому, что в ассортименте одежды, в ее силуэтных и конструктивно-декоративных линиях появляется разнообразие.

Мужской костюм развивается на основе двух силуэтов: прилегающего и свободного, расширенного книзу. Прилегающий силуэт отличается от силуэта романского периода прежде всего расширенной линией плеча, что конструктивно достигалось за счет присборенного оката рукава и специального ватного валика — прокладки. Конструктивные и декоративные линии подчеркивали грудь и тонкую, несколько заниженную талию, оформленную поясом. Длина одежды прилегающего силуэта не заходила за линию бедер. Историк костюма М. Н. Мерцалова так характеризует мужской костюм этого периода: «Пропорции нового мужского костюма в сочетании с остроносой обувью „роп! ате” и высоким головным убором слегка конусообразной формы... как бы вытягивали фигуру, она казалась не только более высокой, но и подчеркнута гибкой и ловкой»*.

Для одежды прилегающего силуэта характерен *пурпуан* — короткая обтяжная куртка с застежкой-шнуровкой спереди или сзади, безрукавная или с длинным рукавом. К пурпуану обычно крепились штаны-чулки; впоследствии у знати он превращается в нижнюю одежду. Детали кроя пурпуана повторяли форму рыцарских лат XIV — XV вв. (рис. 59). Поверх пурпуана надевали узкое короткое *котарди* с застежкой спереди на пуговицы и декоративным поясом по бедрам (рис. 60). В XIV в. его заменяет



*Мерцалова М. Н. История костюма. М., 1972, с. 32.

жакет с рукавами, расширенными и собранными по окату буфами (рис. 61).

В конце периода в costume такого типа использовались ватные прокладки (в области груди и валики на плечах) — для хорошей посадки и подчеркивания мужественности облика.

Облегающие короткие куртки носили с *шоссамми* — штанами-чулками из эластичного сукна, туго облегающими ноги, и с остроносой обувью *пигаши*, носочная часть которой с XIV в. становится утрированно длинной (до 70 см) в зависимости от общественного положения ее владельца. Цвет обуви тщательно подбирали к нарядной одежде: белый, пурпурный, из золоченой кожи с драгоценностями. По форме обувь была одинаковой для правой и левой ноги. Узкий костюм, подчеркивающий стройность, вытянутость фигуры, дополнялся верхней одеждой — длинной или короткой, очень широкой внизу и по низу рукавов, ниспадающей ровными фалдами. В контрасте двух разных силуэтов эстетические качества мужской фигуры были еще более выразительны.

Прямой свободный силуэт имело *сюрко* — длинная накладная безрукавная одежда, надеваемая на котт или рыцарскую кольчугу (рис. 62). *Котт* — кроеная одежда, появившаяся в мужском costume XIII в. вместо блио. Это название обозначало не только конкретный вид одежды, но и ее форму и покроя, приближаясь к русскому понятию «платье». Отсюда *сюрко* (от франц. *surgcot*) — надеваемая поверх котт одежда. Декоративно в ней подчеркивались линии горловины, проймы и низа.

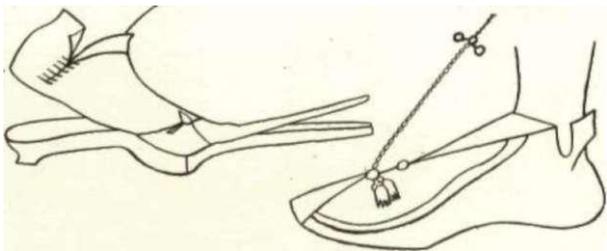
В конце XIV — XV вв. *сюрко* вытесняется *упеляндом* (рис. 63) — верхней накладной и распашной одеждой разной длины, которую носили с поясом и без него. Наиболее характерными элементами этой одежды были несшитые бока, застежка спереди на несколько пуговиц на стоячем, отделанном мехом воротнике, отделка многочисленными зубчатыми фестонами. Длинный *упелянд* характеризовался необъятной шириной низа, доходившей до 7 м, и шириной рукавов внизу до 3 м. Крой его представлял собой $3/4$ круга, а крой рукавов — оставшуюся $1/4$ часть. Всю ширину *упелянда* закладывали под пояс равномерными складками.



62



63



Из всех предметов мужской одежды знати только нижнюю тунику шили из тонкого льняного полотна, остальные — из шерсти, шелка, парчи, бархата, который становится самой модной тканью.

Большое разнообразие представляют «головные уборы и прически этого периода: капюшон, *шанерон* — драпированный головной убор с длинными спускающимися концами, суконные и фетровые шляпы с конусообразной тульей, с полями и без полей. Прически — длинные с локонами и короткие с челкой на лбу.

Костюм ремесленников и крестьян находился под влиянием общего стиля эпохи и состоял из пурпурана со шнуровкой, шоссос и мягких кожаных башмаков. Однако грубые ткани, из которых его изготовляли, и мрачные, тусклые цвета резко отличали его от костюма знати.

Женский костюм

Период раннего средневековья. В женском костюме происходят те же изменения формы прямой широкой рубахи, что и в мужском костюме.

В ранние периоды женщины носили одновременно две туники: нижнюю, длинную и широкую, с длинными узкими рукавами и верхнюю, более короткую, с короткими широкими рукавами. Цветные полосы отделки, вышивки располагались по горловине, низу изделия и низу рукавов (рис. 64).

В X — XII вв. начинается создание одежды облегающих форм. В стремлении подчеркнуть фигуру в костюме появляется узкий короткий жилет, который поддерживает грудь и играет большую декоративную роль: его отделяют по краям галуном, вышивкой. Пояс, украшенный металлическими пластинками, располагают на бедрах, концы его свисают спереди до низа (рис. 65).

Женское котт этого периода представляет собой накладную одежду с тремя швами, прилегающую в области плеч, груди и талии, с боковыми клиньями, расширяющуюся от бедер (рис. 66). Широкое распространение в котт получают боковые шнуровки с лентами.

Верхней женской одеждой служит длинный плащ в виде мантии, стягивающийся спереди лентой, украшенной круглыми пряжками. В качестве подкладки плаща служила обычно ткань контрастного цвета (например, красный плащ на зеленой подкладке) или мех (горностаи, бобер). Полукруглая форма плаща создавала глубокие, ровно ниспадающие книзу фалды.

Покрывала, распространенные в одежде ранних веков как головные уборы, исчезают. Женщины



64

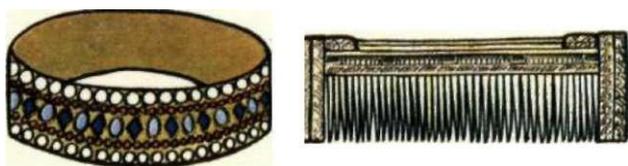




начинают носить длинные распущенные волосы или косы, перевитые парчовыми лентами, обручи, венки с повязкой под подбородком. Обувь по форме и материалу напоминает мужскую.

Период позднего средневековья. Удлиненные пропорции, легкие, изящные, уходящие ввысь линии готической архитектуры, безусловно, оказывают влияние на формы костюма позднего средневековья.

Два силуэта, на основе которых решался мужской костюм, характеризуют и женскую одежду. Но если прилегающий силуэт в мужской одежде подчеркивал ширину плеч и груди, сильные стройные ноги, то в женской, наоборот, — покатые узкие плечи, хрупкость, красоту молодой девушки. От талии книзу силуэт расширялся, длина и ширина нижней части одежды значительно увеличивались за счет юбки клеш.



В этот период в одежде знати увеличивается количество одновременно надеваемых одежд: рубашка, котт, сюрко, плащ. Женское сюрко в начале периода (XIII в.) решалось в прямом широком силуэте, имело огромные овальные вырезы проймы (рис. 67). В противоположность сюрко котт было узкого, прилегающего по линиям груди и талии силуэта, с длинным узким рукавом. Положение талии в котт резко занижено, грудь затянута полотняным корсетом.

В XV в. пропорции женского прилегающего костюма меняются. Линия талии в сюрко переносится под грудь. Юбка сзади удлиняется за счет шлейфа, который достигает нескольких метров длины. Спереди сюрко укорочено, как бы вздернуто в центре на талии. Это позволяет видеть украшенный подол котт и создает определенную постановку фигуры — животом вперед, что соответствовало представлениям о красоте женщины. Остроугольное декольте отделяют воротником шалевидной формы, сильно расширенным к плечам. Этот вырез часто закрывают вставкой из прозрачного шелка с вышивкой. Широкий пояс обильно украшен золотыми и серебряными пластинками (см. рис. 61). Костюм дополнен конусообразным головным убором с вуалью, высота которого достигала 70 см.

Как мужскому, так и женскому готическому костюму присуща искусственная вытянутость форм, в линиях сказывается общая стилевая особенность «готической кривой», фигура приобретает 8-образный силуэт. Контрастное соотношение короткого узкого лифа и длинной широкой юбки (1:5), видимое в фас, достигает в профиль и со спины еще большей выразительности благодаря длинному шлейфу. В прямом свободном силуэте женской одежды решались верхние платья покроя упелянд, появившиеся в XV в.

Для живописных портретов Яна ван Эйка, Роже ван дер Вейдена, Ганса Гольбейна характерно изображение женщин в платьях этого покроя. Упелянд косоного кроя носили чаще с поясом, который подчеркивал высокую линию талии. Складки закладывали лучеобразно от центра талии переда. Это была накладная одежда с длинными узкими или очень широкими рукавами.

Костюм крестьянок состоял из рубашки, узкого котт и чепца из толстой шерстяной или холщовой ткани.

В период готики прическа в женском костюме отступала на второй план, так как основной акцент делался на головной убор — чепцы различной формы, венцы, обручи.

Основными украшениями костюма, кроме расположенных непосредственно на одежде, были пояс, цепи, ожерелья, пряжки, бубенчики.

КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ. РАСЦВЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Характеристику исторических, экономических и социальных условий эпохи Возрождения, охватывающей XV и XVI вв., дал Ф. Энгельс в работе «Диалектика природы»: «Королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации...»*. И далее: «...заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности**». Таким образом, формирование национальных государств и экономических основ буржуазного способа производства, расцвет его производительных сил — таковы основные черты социально-экономических особенностей эпохи.

Объясняя затем мощный расцвет всей общественной культуры и искусства, Ф. Энгельс пишет: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть***».

Интерес к человеку, любовь к природе, красоте, жажда знаний, открытий (кругосветные путешествия Магеллана и Колумба, открытие Америки), расцвет естественных наук, искусства, литературы, формирование и развитие реализма — нового художественного метода в искусстве — характеризуют эпоху Возрождения.

ГУМАНИЗМ - НОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ВСЕСТОРОННЕ РАЗВИТОМ ЧЕЛОВЕКЕ. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Основным идейным стержнем культуры и искусства эпохи Возрождения является гуманизм — новое представление о человеке как о свободном, всесторонне развитом существе, способном к безграничному прогрессу. Ф. Энгельс писал: «...эпоха которая породила

титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными... Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех' или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»*.

Выступая против аскетизма средневековой морали, итальянская эстетика эпохи Возрождения не противопоставляет тело духу, а выдвигает идею их единства. Сложная натура, в которой глубина и значительность духовной красоты гармонически сочетаются с физической, — таков идеал эпохи.

Красота считается таким же благом, как здоровье и сила. Ее основные признаки и значение подробно разбираются в трактатах итальянских гуманистов — философов и художников Лоренцо Баллы, Луки Пачоли, Аньоло Фиренцуолы и других. Теорию прекрасных пропорций человеческого тела, его пластику, колорит, форму изучают и воспевают в своем искусстве Леонардо да Винчи, Тициан, Дюрер и многие другие великие художники эпохи.

Цветущая жизнеутверждающая сила, четкие, устойчивые пропорции, яркий, жизнерадостный колорит воплощены в их образах.

Очень показательно описание идеальной женской красоты, данное в трактате Аньоло Фиренцуолы «О красоте женщин»: «...волосы женщин должны быть нежными, густыми, длинными и волнистыми, цветом они должны уподобляться золоту или же меду, или же горящим лучам солнечным. Телосложение должно быть большое, прочное, но при этом благородных форм. Чрезмерно рослое тело не может нравиться, так же как небольшое и худое. Белый цвет кожи не прекрасен, ибо это значит, что она слишком бледна; кожа должна быть слегка красноватой от кровообращения... Плечи должны быть широкими... На груди не должна проступать ни одна кость. Совершенная грудь повышается плавно, незаметно для глаза. Самые красивые ноги — это длинные, стройные, внизу тонкие с сильными снежно-белыми икрами, которые оканчиваются маленькой, узкой, но не сухошавой ступней.

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 345.

** Там же, с. 346.

*** Там же, с. 345.

• Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 346—347.

Предплечья должны быть белыми, мускулистыми...»*.

Именно такой тип красоты особенно ярко отражен в искусстве Венеции XVI в.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

В производстве тканей, так же как в остальных отраслях ремесленного производства и прикладного искусства Европы, наблюдается мощный подъем. Центром развития ремесел была Италия, так как социально-экономические предпосылки для зарождения капиталистических отношений, расцвета городов и новой городской культуры здесь сложились раньше всего. В развитых городах Италии — Генуе, Милане, Флоренции, Венеции — широко развивается шелковое ткачество, изготовление набивных тканей.

По фактуре, плотности и внешнему виду итальянские шелковые ткани были чрезвычайно разнообразны. Тяжелая парча с золотым или серебряным фоном, с тонким шелковым или бархатным узором (один метр ее весил 3 кг), одноцветные легкие ткани с атласным фоном и матовым узором, бархат — однотонный и цветной, вышитый, расписанный, тисненый, двухворсный («рытый»). По качеству итальянские ткани не знали себе равных.

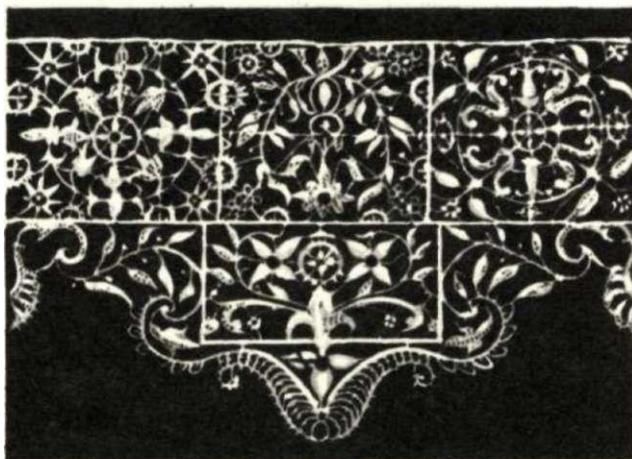
На итальянских шелках ранних периодов изображаются отдельные животные, птицы, цветы, плоды. На протяжении XV и XVI вв. в узорном ткачестве и набойке наибольшее распространение получает гранатовый узор — стилизованный растительный орнамент, в основе которого лежит изображение цветка граната. Гранатовый узор украшал шелковые, льняные и даже хлопчатобумажные ткани (рис. 68). Распространенным узором был также узор «павлиньи перья».

Ткани изготовлялись и в других европейских странах: Нидерландах, Германии, Испании, Франции. Крупными центрами ткачества были нидерландские города Брюгге, Утрехт, которые славились набивными льняными тканями и тиснеными бархатами, и немецкие города в Рейнской области, также производившие набивные льняные ткани; Кроме тканого узора и набойки, в украшении бархатных и шелковых тканей широко применялась вышивка рисунков в виде золотых листиков, колец, кружков с рельефным изображением львов, драконов, птиц, вышивка жемчугом и драгоценными камнями. Масса костюма, расшитого таким образом, могла достигать 25—40 кг. С XV — XVI вв. в Италии, Франции, а затем и в других европейских странах для верхней одежды перестают применять льняные ткани, заменяя

*Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. М., 1973, с. 80-81.



68



69

их парчой, бархатом, плотным шелком. Лен становится незаменимым материалом в изготовлении нижних одежд, однако его матовая или блестящая фактура, белизна, продолжают играть большую декоративную роль в костюме

(вначале нижние льняные одежды просматривались в вырезе пройм, горловины, застежки-шнуровки, а затем в декоративных разрезах верхних одежд). С XV в. в Европе появляется кружево в виде края, состоящего из маленьких петелек из золотой нити. Комбинации этих петелек создавали сложные геометрические узоры (рис. 69). Рисунки для изготовления шитых и плетеных кружев начинают издаваться в специальных сборниках в Италии и других странах Европы.

ИТАЛЬЯНСКИЙ КОСТЮМ

К эпохе Возрождения относится расцвет итальянских городов-портов Генуи и Венеции, разбогатевших во времена крестовых походов, Флоренции и Милана — крупных центров производства шелка. Испытывая до сих пор значительное культурное влияние Франции, Византии, стран Востока, Италия с XV в. сама становится законодателем моды среди европейских стран.

В создании итальянской моды принимали участие крупнейшие художники, которые рисовали ткани, создавали ювелирные украшения, узоры для кружев (Бенвенуто Челлини, Чезаре Веччелио и др.).

Широкий, приземистый силуэт костюма, стремление к большим объемам, устойчивые пропорции обнаруживают связь с горизонтальными линиями архитектуры и прикладного искусства эпохи, помогают воссоздать эстетический идеал красоты человека.

Мужской костюм

Главной законодательницей моды в XV в. была Флоренция, в XVI в. — Венеция.

В костюме флорентийца XV в. сохраняется прилегающий силуэт французской готики. Однако одежда не имела утрированных форм, отличалась удобством и художественным вкусом. Обувь имела округлую носочную часть. Основными видами мужской одежды были: полотняная рубашка различных цветов; узкий, облегающий фигуру жилет с небольшим стоячим воротником и прикрепляемыми различными способами (шнуровкой, пришиванием) съемными рукавами; короткие полотняные нижние штаны по типу средневековых французских и узкие верхние штаны-чулки, которые прикреплялись тесьмой к жилету (рис. 70). Верхней одеждой служил короткий плащ, выкроенный по форме круга, или накладная широкая и короткая одежда с длинными широкими колоколообразными рукавами, отделанными мехом куницы — *догаллине* (рис. 71).

Длина одежды определялась возрастом и общественным положением флорентийца. «Верх-



70



71



72

няя одежда пожилого горожанина, даже если он не занимал никакой выборной должности, была обязательно длинной, широкой и придавала его внешности отпечаток степенности и важности»*.

В флорентийском мужском костюме XV в. применялись яркие цвета, контрастные соче-

*Мерцалова М. Н. История костюма. М., 1972, с. 41.

тания, вышивка, меховая опушка, обилие драпировки, которая придавала одежде большую пластичность. Характерным был также глубокий квадратный вырез горловины, который отделяли нагрудными вставками из тонкой белой ткани, украшенной вышивкой. Преобладающими в композиции костюма были горизонтальные линии, которые придавали фигуре зрительную устойчивость, а в сочетании с живописными драпировками — величественную простоту. Особенно возросло их значение в одежде Венеции XVI в.

После завоевания Флоренции Испанией итальянская мода испытывает влияние испанцев. Только Венеция, сохранившая свою независимость, продолжает диктовать свой вкус и формы в одежде.

В мужском costume Венеции значительно реже прибегают к пестрым и ярким тканям, украшениям драгоценностями. Темные бархатные одежды расширяются в объеме за счет конструктивно-декоративного решения: спущенного плеча, низкой глубокой проймы, широкого, книзу суженного рукава, широкой сборчатой или буфированной баски, отрезной по талии. Искусная вышивка или отделка дорогим мехом особенно отчетливо выделяется на темном фоне бархата (рис. 72). Одежда этого периода отличается большим разнообразием, обусловливающимся возрастными, сословными и имущественными признаками. Но большие объемы, пышные формы, применение тяжелых богатых тканей, выразительной отделки являются общей чертой костюма XVI в.

В этот период в итальянском costume, как в мужском, так и в женском, появляется рубашка из тонкого белого льняного полотна, которая служит бельем и в то же время является частью декоративного решения костюма: в вырезе горловины, в прорезах рукавов на плече и локте, в застежке-шнуровке верхней одежды ее белый цвет и многочисленные мягкие сборки создают яркое контрастное сочетание с верхней одеждой. По горловине такая рубашка обычно имела вздержку или рюш. Во второй половине XVI в. на одежде появляются продолговатые декоративные разрезы, расположенные по всей поверхности ткани. Разрезы отделяют цветной тканью или обшивают через край цветной нитью. Вначале сквозь них просвечивает белая рубашка, затем их начинают закреплять подкладкой другого цвета, что создает совершенно новую, живописную фактуру костюма в новой цветовой гамме. Колористическое решение костюма, пышность его форм (буфированные рукава и баски, широкие, типа шали, отложные бархатные или меховые воротники), общее увеличение объема, игра светотени в складках, ювелирные украшения — цепи, перстни — все

это придает большую художественную выразительность фигуре итальянца конца XV — начала XVI в. Культ роскоши, богатство и великолепие становятся характерной чертой Венеции этого периода.

Мужской костюм дополняла удобная мягкая кожаная обувь с широкими носами («медвежья лапа») на левую и правую ногу отдельно. Головные уборы были очень разнообразной формы: низкие шляпы, береты, фески.

К этому же времени относится появление первой вязальной машины и ее продукции — трикотажных шелковых чулок.

Женский костюм

Флорентийская женская одежда XV в. имела мягкие, подчеркивающие фигуру линии, естественные пропорции или некоторое повышение линии талии спереди, что сохраняло средневековые традиции.

Итальянки носили нижнее платье *котт* и верхнее — *симару*. По покрою котт — обычно отрезное в талии с прилегающим лифом и широкой, заложенной крупными складками юбкой. Лиф имел декольте — спереди квадратное, сзади удлиненное. Рукава, так же как и в мужской одежде, присоединялись к платью различными способами (рис. 73).

Симара состояла из трех частей: удлиненной свободной спинки, заложенной от горловины спинки складками, и более коротких полочек. По бокам симара не сшивалась и только спереди придерживалась поясом на талии. Такой покрой позволял драпировать симару в различных вариантах (рис. 74).

В costume венецианок XVI в. намечается определенный отход от ясности композиции и строгой красоты линий флорентийского



73



74

платья, стремление к роскоши, пышности форм, что находится в непосредственной связи с эстетическим идеалом красоты того времени. Величавую пышность и округлость форм подчеркивают широким вырезом облегающего лифа, широкими сборчатыми рукавами, объемной юбкой. Силуэт фигуры приближается к прямоугольнику, в котором отношение ширины плеч к ширине юбки близко к единице. Линия талии подчеркивается на естественном уровне (рис. 75, слева).

В верхнем платье появляются короткие и широкие рукава — буфы, из-под которых виднеются буфированные длинные рукава нижней одежды. Форма платья также становится прилегающей, с отрезной линией талии и тяжелой складчатой юбкой из бархата или парчи. Большое распространение получает иссеченная ткань, сквозь которую просвечивают белоснежные тонкие сборчатые рубашки. Сочетание красных, зеленых, синих тяжелых шелков с золотом парчи и белизной рубашки создает прекрасное живописное решение итальянского национального костюма этого времени. Пышный, живописный туалет венецианки завершался вычурной обувью на очень высокой (до 55 см) деревянной подставке *цокколи* („коровьи копытца“). Деревянные подошвы и верх туфель обтягивались сафьяном, шелком или расшитым бархатом (рис. 75, справа). Головные уборы итальянок — чепцы, мягкие шляпы, тюрбаны. Прически — гладкие, низкие, украшенные жемчугом, вуалями, лентами, цветами.

В качестве отделки применяли кружево, которым украшали воротник, перчатки, пояс, чулки. Появляется новый вид дополнения к одежде — шелковая муфта на меху, украшенная лентами, кистями, различными безделушками.



ИСПАНСКИЙ КОСТЮМ

На форму испанского костюма, как и всей культуры и искусства Испании XV — XVI вв., оказывали влияние многие исторические и общественные факторы. Среди них необходимо отметить идеалы воинствующего рыцарства, прославлявшие силу, ловкость, доблесть, честь; арабское владычество XIV — XV вв., под влиянием которого развивался строгий этикет испанского королевского двора; фанатичный аскетизм католической религии.

Мужской костюм

В конце XV в. в Испании возник новый тип европейского костюма — каркасный, который носят и мужчины и женщины.

У мужчин гражданский костюм — верхняя куртка и штаны — простегивается с ватой, конским волосом, набивается сеном, опилками. Гладкая или узорчатая расшитая драгоценными тканями натягивается на выстеганную прокладку, утрачивая пластичность, подвижность. Короткая куртка со съемной баской уподобляется панцирю. Высокий стоячий воротник заканчивается узким белым рюшем у горловины. В XVI в. этот рюш непомерно увеличивают, превращая в громадную белую *фрезу*, заставляющую держать голову постоянно откинутой назад (рис. 76). Такие воротники были очень дороги, стоили иногда дороже всего костюма.

Поверх плотных обтягивающих ногу трико надевались такие же неподвижные, как куртка, шарообразные штаны, состоящие из отдельных половинок (рис. 77).

Цветовое решение костюма до XVI в. преимущественно светлое, с XVI в. официальным в костюме придворного становится черный цвет. В украшении костюма широко используются декоративные разрезы ткани.

Верхней мужской одеждой служит плащ, часто подбитый мехом, короткий, в виде мантии или с рукавами.

Женский костюм

В женской одежде основой каркасного костюма были корсет и юбка на специальном плотном чехле с металлическими или деревянными обручами различного размера.

В таком костюме скрывались все индивидуальные особенности фигуры: и худую, и полную с помощью корсета доводили до общепринятой нормы. Костюм высоко закрывал женскую фигуру, грудь забинтовывали, чтобы не было заметно никаких признаков женственности. Подобно тому, как знатным китайкам надевали на ступни ног деревянные колодки, при-



76

77

останавливающие их рост, девочкам-испанкам бинтовали грудь свинцовыми пластинками. Футлярный женский костюм подчеркивал отвлеченную схему-фигуру, ее силуэт, линии талии, бедер. Этим он существенно отличался от футляра византийских и восточных одежд, скрывавших формы тела.

Испанка носила рубашку и два платья: нижнее котт с узким буфированным рукавом и верхнее — безрукавное или с широким коротким рукавом, распашное от талии книзу. Так же как и в мужском costume, расширенный окат рукава украшался валиком. По эстетическим представлениям испанцев идеальной считалась худая и стройная женская фигура. Поэтому узкий лиф затягивал фигуру с плоской грудью, узкая в бедрах юбка расширялась книзу, облегающая каркас без единой складки. Высокая фреза удлиняла пропорции фигуры (рис. 78). В испанской одежде придворной знати применялись бархат, парча, атлас, отличавшиеся особой пышностью рисунка, тяготевшего к геометричности, и мягкой окраской. Ткани украшались роскошной вышивкой, лентами, драгоценностями.

Под влиянием испанского женского костюма середины XVI в. формировались дворянские костюмы всех западноевропейских стран последующих периодов, вплоть до начала XX в.

Костюм горожан

С появлением каркасного костюма резко возросла сословная разница в одежде. В повседневной одежде горожан полностью отсутствуют жесткость и схематизм костюма феодальной знати. Мужчины носят мягкие неширокие штаны до коленей и куртки с наплечными валиками, опоясанные широким кушаком, плащ.

Женский народный костюм состоял из рубашки, шнурованного корсажа, укороченной сборчатой юбки, дополненной передником. Одеждой для улицы у испанок всех сословий служили *мантилья* (покрывало из черной или белой тонкой ткани) и кружева — безусловное заимствование из арабской одежды.



78



ФРАНЦУЗСКИЙ КОСТЮМ

Костюм Франции XV — XVI вв. испытывал влияние, с одной стороны, итальянского, с другой — испанского костюма. В XV в. при дворе короля Франциска I работают Леонардо да Винчи, Бенvenuto Челлини и другие итальянские художники. Французская готика отступает под влиянием итальянских художественных вкусов. Но неудачные войны Италии с Испанией и возрастающее влияние последней в Европе также оказывают свое действие на французскую культуру. На французской почве оба влияния давали интересные национальные формы в costume.

Французский мужской костюм состоял из белой полотняной рубашки, пурпурана из шелка, бархата или парчи, отделанного вышивкой, разрезами, пряжками, пуговицами, чулок, *шоссов* и верхней свободной и короткой одежды (рис. 79). Этот костюм был подчеркнуто декоративен, многокрасочен, сочетал различные фактуру и цвет тканей. Преобладающей была высветленная цветовая гамма: голубые, зеленые, белые, розовые тона. Обилие вышивки и многочисленные ювелирные украшения сочетались с общей художественной композицией костюма.

На основе испанских вариантов во французском мужском costume возникают сложные и многообразные формы покроя, но испанские формы звучат здесь более мягко, непринужденно, элегантно.

Такое же развитие характерно для французского женского костюма. Однако французское понимание женской красоты резко отличалось и от итальянского, и от испанского. Пышность полнотелых итальянок, худощавость и чопорность испанок одинаково не удовлетворяли изысканный вкус француженок. И, используя жесткую форму каркасного костюма пирамидального силуэта, они создают свои пропорции и цветовое решение.

В стихах французского поэта XVI в. описывается юная парижанка в голубом корсете, зашнурованном желтой тесьмой, с зелеными манжетами на рукавах. Под ним белая рубашка, а сверху платье из парчи, широкое и распашное спереди, пояс с кисточками, чепчик, черные туфли. Это описание свидетельствует о страсти француженок к ярким цветам и резким сочетаниям.

Узкий и жесткий лиф французского кота имеет остроугольную удлиненную форму спереди, глубокое декольте, часто украшенное веерообразным жестким кружевным воротником, и широкую экстравагантную юбку на каркасе (рис. 80). Сверху надевается *роб* — верхнее платье из парчи, распашное спереди, также

прилегающего силуэта. Рукав верхнего платья — короткий пышный буф, из-под него — буфированный рукав нижнего кота.

Итальянским заимствованием являются полумаски, которые становятся условием приличия у знатных дам.

Головные уборы и прически утрачивают простоту итальянских, строгость испанских, становятся более высокими, сложными и изысканными.



НЕМЕЦКИЙ КОСТЮМ

Костюм в Германии в XV в. еще связан по форме со средневековыми линиями, и в XVI столетии наряду с появлением новых форм одежды еще долго будут оставаться старые, средневековые формы.

В мужской одежде появляются широкие короткие одежды с широкими рукавами с подчеркнута горизонтальными линиями композиции.

В соотношении объемов женской одежды не было характерного для этой эпохи стремления силуэта к горизонтали. Узкий лиф платья, как и в средневековье, обтягивает фигуру, повторяя ее формы. Глубокое декольте спереди открывает рубашку. Широко распространены шнуровка, буфированные рукава (рис. 81).

Большое влияние на немецкий костюм оказала форма ландскнехтов — солдат наемной армии, костюм которых был крайне вычурным, пестрым, кричащим. Их трофейная одежда обычно прорезалась в местах плечевых, локтевых и коленных сгибов для удобства движения. Щеголи того времени использовали эти прорезы как декоративное средство украшения костюма. Отсюда дробность форм, перегруженность отделки в виде многочисленных полос, разрезов. Применение лоскутов разного цвета, сохранение моды мипарти в немецком костюме XVI в.



81

АНГЛИЙСКИЙ КОСТЮМ

Для костюма английской аристократии XV — XVI в. характерно необыкновенное великолепие одежды, роскошь, использование восточных тканей, венецианского бархата, индийских ситцев, русских мехов, ярких цветов и их сочетаний, заимствование испанских, французских и немецких форм. Это было связано с широким общением Англии с другими странами, со стремлением богатых английских феодалов подражать иностранным образцам, демонстрируя в то же время свое богатство (рис. 82). Английский национальный художественный вкус с его ярко выраженным чувством меры, простыми изящными линиями, формами, сочетающими добротность, практичность и красоту, начинает только зарождаться в костюме горожан, буржуазии. Здесь наблюдается тяготение к спокойным, уравновешенным пропорциям, добротности тканей и практичности форм. Распространенный мужской костюм — *дублет* (вид куртки) с небольшим отложным воротником, откидными рукавами, свободные штаны до коленей с буфами внизу, чулки и закрытые туфли с пряжками, на голове — низкая шляпа с полями. Верхняя одежда сохраняет свободную форму.

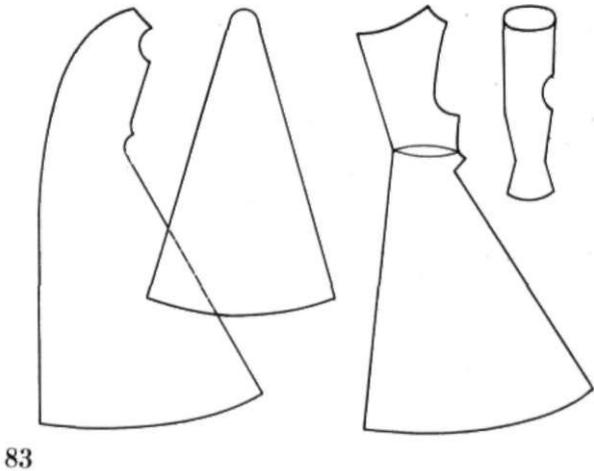


82

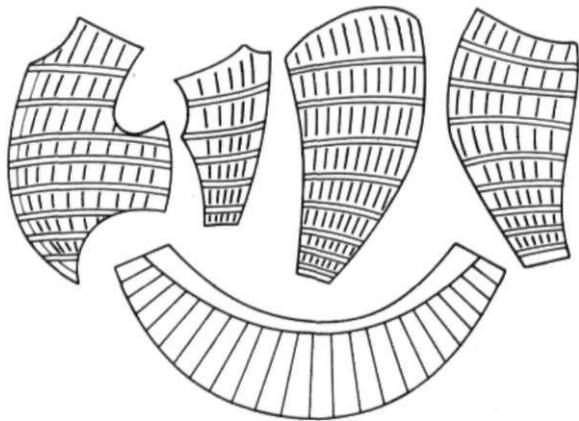
В женской одежде также распространены отложные воротники, закрытые лифы, скромные чопцы со сборчатыми полями. Ткани такой одежды — преимущественно шерстяные и полушерстяные английского производства.

КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ КОСТЮМА

В костюме эпохи Возрождения широко используются достижения кроя предшествующей эпохи. В женском итальянском котте к деталям переда добавляется передний центральный клин юбки, вшиваемый высоко на линии талии и создающий фалды и расширение книзу (рис. 83).



83



84

Необходимый объем на выпуклость груди создается плавной линией верхней части лифа, проходящей через центр груди к середине переда на линии талии.

Средний шов спинки выше линии талии имеет большой прогиб, который вместе с отрезной талией спинки обеспечивает наиболее полное прилегание в этой части изделия и, кроме того, акцентирует высокое положение линии талии в силуэте.

Подкроенная овально линия проймы имеет большой припуск на свободу по глубине и ширине. Нестабильное соединение с рукавом посредством шнуровки или другого декоративного способа не требует соответствия оката рукава длине проймы. Большая щель между

ними является средством декоративного решения костюма.

В деталях кроя пурпуана (рис. 84) ясно ощущаются округлые линии силуэта отвлеченной схемы мужской фигуры. Большие припуски в плечевой части полочки, спинки, рукавов рассчитаны на жесткую объемную прокладку, придающую каркасному костюму сходство с броней. Вместе с тем боковой шов спинки смещен к задней части проймы и имеет довольно глубокий прогиб на линии талии. Эта особенность кроя лишней раз подчеркивает схему пропорций фигуры.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ МОДЫ

Частые путешествия, развитие торговли, культурные связи между странами способствовали усиленному взаимовлиянию в искусстве, заимствованию внешних форм быта.

В сближении форм костюма европейских стран эпохи Возрождения большое значение имело распространение моды. Возникшая в эпоху развитого средневековья мода как кратковременное господство определенных форм в рамках общего художественного стиля начинает распространяться в разных формах не только внутри страны, но и за ее пределами.

Первыми предшественниками современных рисунков мод являются портреты знати, на которых подробно выписываются мельчайшие детали одежды. Австрийский дипломат Зигмунд Герберштейн, служивший при дворах многих стран, в том числе и в России, издает в 1560 г. в Вене автобиографию, сопровождая ее своими портретами в польском, испанском, русском и турецком костюмах.

В Аугсбурге купцы Шварцы (отец и сын) заказывают свои акварельные портреты во всех костюмах, которые они носили на протяжении всей жизни. Все собрание состоит из 140 рисунков.

В Париже в 1562 г. издаются рисунки национальных костюмов народов мира.

В Италии Чезаре Вечеллио издает сборник моделей для кружев, которым пользуются набойщики тканей во всех европейских странах.

Наличие разнообразных форм распространения моды помогает усилению влияния и заимствованию костюмов различных народов; мода постепенно приобретает интернациональные черты.

По этому поводу французский писатель XVI в. Рабле пишет, что шляпы француженок французские только зимой, весной они уже испанские, летом — итальянские.

КОСТЮМ XVII В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРИОДА

XVII в. — это полный противоречий и борьбы переходный период, завершивший историю европейского феодализма и открывший новые капиталистические отношения. Экономическое и политическое развитие европейских стран протекало неравномерно. Крупнейшей колониальной и торговой державой Европы становится Голландия. Однако к концу XVII в. она уступает первенство Англии и Франции. Глубокий экономический и политический кризис охватывает Испанию и Италию.

Старый отживающий феодальный мир борется с новыми капиталистическими отношениями с помощью абсолютизма — неограниченной королевской монархии, религии, идеализма. Художественная культура XVII в. характеризуется появлением и расцветом национальных художественных школ Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии, отразивших особенности исторического развития, характера общественной жизни, местных условий. Вместе с тем для искусства этого времени характерен общий художественный стиль барокко (барокко в переводе на итальянский язык — странный, вычурный), пришедший на смену искусству Возрождения.

Стиль барокко зародился в конце XVI в. в Италии и распространился в большинстве европейских стран в архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве.

В барокко отразились новые представления о единстве, безграничности и постоянной изменчивости мира, о его драматической сложности. Человек рассматривается в искусстве уже не как центр вселенной, а как ее органическая частица, связанная со сложной и бурной стихией общественных и природных сил. Для искусства барокко характерно драматическое противопоставление земного и небесного, реальности и фантазии, духовного и телесного, изысканного и грубого, аристократического и народного. Из этих противопоставлений рождаются бурная динамика, захватывающая страсти, живописность, иллюзорность. Контрасты света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур, монументальность, декоративность, парадность, пышность — таковы основные черты барокко. Лучшие произведения этого стиля, прославлявшего и возвеличивавшего абсолютизм, тем не менее сильны своими демократическими народными элементами, отличаются высоким вкусом, углублением художественного познания мира. Такова фламандская живопись Рубенса, испанская живопись Веласкеса,

французская архитектура Версаля и Лувра. Роскошные дворцы, виллы, церкви XVII в. с обилием многоцветных архитектурных и скульптурных украшений, с зеркальными стенами и потолками-сводами, тяжелая величественная мебель из черного и красного дерева, инкрустированная серебром и бронзой, создавали определенный фон для человека, образуя единое целое с его обликом, костюмом, манерой поведения.

Большое влияние на формы придворного быта, внешний облик и костюм человека оказал художественный стиль классицизм, который наряду со стилем барокко характеризует сложное, противоречивое и многогранное искусство XVII в. Основные его принципы связывали идеалы красоты, истины, добра с разумом, закономерностью, логической четкостью. В искусстве это нашло выражение в геометричности линий и форм, четкости объемов, в костюме — в дальнейшем совершенствовании жесткой каркасной формы, подчинении человеческой фигуры стандартной схеме объемов и пропорций, определенной ясности и целесообразности конструкции.

Влияние классицизма в костюме особенно проявляется во Франции — на родине этого стиля и в Англии. Как в архитектуре и изобразительном искусстве, элементы барокко и классицизма, несмотря на противоречивость, органически сочетаются в костюме XVII в.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Мужчина-рыцарь, воин постепенно превращается в светского придворного. Обязательное обучение дворянина танцам, музыке, придает его облику пластичность. На смену грубой физической силе приходят иные, высоко ценимые качества: ум, хитрость, изящество. Мужественность XVII в. — это и величественность осанки, и галантное обращение с дамами.

Во Франции, которая начиная с XVII в. становится законодательницей моды в Европе, таким идеалом мужской красоты признается Людовик XIV — «король-солнце». Он был высокого роста, с правильными чертами лица, пышными и длинными белокурыми волосами. Король был искусным танцором, наездником, стрелком и охотником.

Идеал женской красоты — величественность, парадность, жеманство. Женская фигура характеризуется высоким ростом, развитыми формами плеч, груди, бедер и очень тонкой талией (с помощью корсета ее затягивали иногда до обхвата 40 см). Пышные и длинные волосы дополняли представительный и декоративный женский облик.

В выражении эстетического идеала красоты роль костюма XVII в. становится огромной, как никогда.

ТКАНИ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

В XVII в. производство тканей начинает приобретать промышленный характер. Вместе с тем возрастает их разнообразие по волокнистому составу, методам отделки, фактуре, орнаментации.

Высокий расцвет переживает шелковое и шерстяное ткачество во Франции и Италии, производство набивных тканей в Англии, Голландии, Германии и Швейцарии. Бархат, парча, атлас, пан, дама, тафта, ратин, сукно, бюраль, камелот, крепадин, муар, брокатель — это лишь отдельные наименования различающихся по фактуре, плотности, назначению шерстяных и шелковых тканей. По цвету наряду с использованием ярких, светлых, чистых тонов возникает интерес к нежным полутонам и ахроматическим цветам — серому, белому, черному, которые подчеркивались цветовым контрастом в ансамбле (например, серый верх, огненно-красная подкладка).

В отделке тканей большую роль играла золотая и серебряная нить.

Орнаментация ткани находится под прямым воздействием стиля барокко. Крупные декоративные цветы причудливых очертаний, орнаментальные завитки, листья аканта, плоды граната и виноградные гроздья, ромбовидная сетка с розетками (так называемый *трельяж*) — основные рисунки тканей того времени (рис. 85).

Для менее дорогих набивных тканей характерно влияние восточных индийских ситцев с ярким декоративным узором стилизованных цветов, букетов, ваз, птиц, мелких растительных завитков (рис. 86).

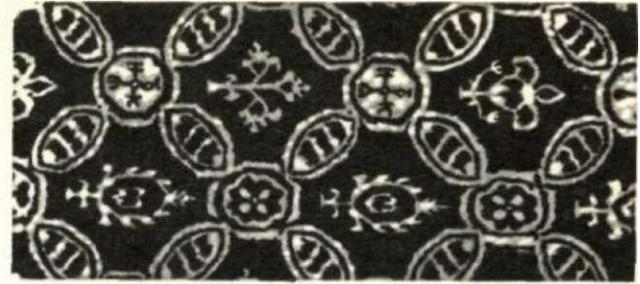
В конце века появляются полосатые и клетчатые ткани.

Широко распространены кружево, гипюр, плетеные узоры которого напоминают набивные и тканые рисунки.

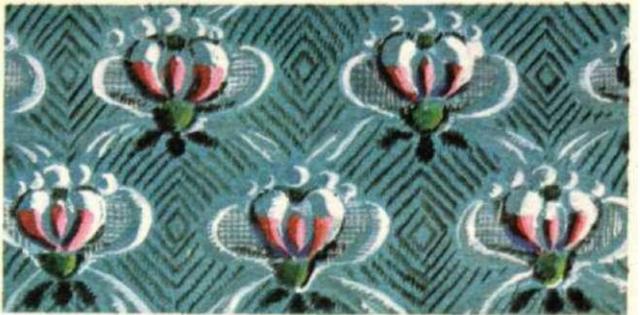
РАЗВИТИЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЯ

Каркасный костюм, возникший в Испании в XVI в., под влиянием стиля барокко становится еще более жестким, заключая фигуру в отвлеченную схему объемов и пропорций. Его формы становятся декоративно-монументальными, а живописное решение превращает его в поток света, теней и ярких пятен.

Обилие тканей, кружев, лент и других отделок говорит о значительном преобладании декоративного решения костюма над конструктивным. Тем не менее можно заметить интересные черты развития конструирования и моделирования одежды, особенно в первой половине века. Модельеры и портные находят удивительно точное конструктивное решение костюма для



85

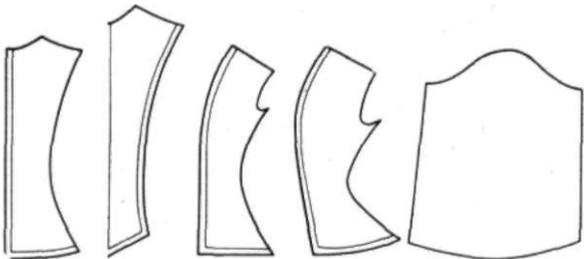


86





87



88

придания фигуре определенной схемы с помощью зрительных иллюзий.

В женском костюме центром композиции является талия, которая как бы соединяет вершины двух треугольников. Широкое основание меньшего треугольника — в области плечевого пояса, большего — по линии низа изделия. По закону контраста обе эти достаточно широкие стороны зрительно сужают талию. Облегающий лиф делится вертикальными рельефами, сужающимися к линии талии (рис. 87).

Рукава вверху имеют широкую баллонообразную форму, поддерживаемую жесткой прокладкой. На юбке композиционные линии треугольника создают расходящиеся под углом полы верхнего платья, металлический расширяющийся книзу каркас, ватные валики, подложенные на линии бедер.

Пышная грудь и плечи подчеркиваются низким декольте.

Не менее интересным является вариантное решение костюма с помощью разнообразных деталей и способов их соединения, что, безусловно, предшествует современной работе модельеров в этом направлении. Такие поиски в истории костюма встречаются и в более ранние периоды, однако это относится лишь к драпирующейся одежде. С появлением вшитых рукавов начинают применять различные рукава к одному и тому же костюму. В XVII в. примером вариантного решения костюма может служить короткий мушкетерский плащ *казак*, платье всадников *кабан* и др. Казак с помощью многочисленных застежек по боковым швам и швам рукавов (до 150 пуговиц и петель) можно было превращать в одежду с длинными и широкими рукавами или в короткую пелерину. Пристегнув спинку к боковой части рукава, можно было спереди оставить разрезы для свободного движения рук (см. рис. 87). Рукава кабана вшивались в пройму только в верхней части и могли либо надеваться на руки, либо отбрасываться назад, застегиваясь на спине.

Сложный крой с обилием вертикальных разрезных линий, создающих прилегающий силуэт изделия, характерен и для мужского костюма XVII в. (рис. 88). Как полочка, так и спинка английского дублета имеют отрезной бочок с прогибом на талии, с незначительным расширением книзу. Глубокий растров плечевой вытачки — обеспечивает плотное облегание изделия по плечам и груди. Рукав с невысоким окатом имеет прямую форму и одинаковую ширину по всей длине. Внизу он собирается манжетой.

КОСТЮМ ФРАНЦИИ

Мужской костюм

Основной ассортимент мужской одежды этого периода можно считать установившимся еще с XVI в. — это белье (рубашка, нижние штаны), штаны, куртка, верхняя одежда (плащ, кафтан), головные уборы, обувь. Силуэт, форма, детали, дополнения на протяжении периода менялись несколько раз.

В начале века мужская рубашка была одновременно бельем и частью верхней одежды. Во второй половине столетия количество руба-



шек увеличивается, появляются нижняя узкая и верхняя широкая из тонкого белого полотна. Застежку верхней рубашки спереди и широкие манжеты ее рукавов обшивают кружевом или рюшем.

Верхние куртки разнообразны по форме и отделке. В начале периода это короткий пурпун мягкой прилегающей формы, расширенный книзу. Сверху он застегивался на несколько пуговиц, книзу полы расходились. Сложные воротники — фрезы заменяют большим отложным воротником из тонкого белого полотна, отделанным кружевом. Так же отделяют манжеты рукавов. Пурпун обильно украшают пуговицами, разрезами на рукавах, галуном по борту и линии проймы, бантами. Под пурпун на рубашку часто надевают одежду типа жилета. Цветовое сочетание одежды яркое, контрастное (рис. 89).

В 50 — 60-х годах пурпун заменяют короткой свободной курточкой с короткими, до локтей, рукавами. Этот период был связан с правлением малолетнего Людовика XIV, и в одежде мужчин господствует полудетский облик (рис. 90). В конце века появляется новый вид придворной одежды *жюстокор*, покрой которого и сам термин заимствованы из военной форменной одежды. Жюстокор был костюмом короля и высшей знати. Это одежда прилегающего, расширенного книзу силуэта с поясом-шарфом на линии талии, длиной до коленей, с застежкой на ряд мелких пуговиц и петлиц и рукавами, сверху узкими, с расширенным низом и широкими отложными манжетами. Цветовое решение яркое и контрастное, вышивка золотом и серебром. Воротника жюстокор не имел, его заменяла модная в то время новинка — галстук из белой ткани с кружевными концами, заимствованный из костюма королевских наемников хорватов.

В жюстокоре впервые появляются прорезные, низко расположенные карманы. Под него надевали в то время жилет (рис. 91).

Традиционные французские шоссы в течение века также претерпевают ряд изменений. В начале столетия они делаются более широкие и длинные, до середины икр, свободные внизу, часто оканчивающиеся петлями из лент (см. рис. 89).

В 50—60-е годы шоссы получают новую форму, становятся двойными: нижние, перехваченные рюшем у коленей, и верхние, короткие и широкие, как юбка, — *ренгравы* (см. рис. 90).

С жюстокором, который вновь возвращает мужчине стройность, галантность и пластичность, носят узкие до коленей *кюлоты* из бархата, шелка, шерсти, в которых также появляются прорезные карманы (см. рис. 91).

Верхняя одежда в основном короткая, свободного силуэта, представлена плащами без рука-





зов типа накидки или с рукавами, на яркой теплой подкладке.

Мужской костюм дополняли шелковые или шерстяные чулки белого, голубого, красного цветов с вышивкой и узором.

Обувью служили сапоги с раструбами и отворотами, полузакрытые туфли с бантами, пряжками, розетками, с квадратными носами и чересподъемными ремнями. В плохую погоду сверху надевали кожаную обувь без задника — предшественницу наших галош — на деревянной подошве. К этому же времени относится появление в мужской обуви высоких каблуков.

Головные уборы — мягкие широкополые шляпы, украшенные страусовыми перьями, — постепенно приобретают треугольную форму.

Прически в начале XVII в. выполнялись из собственных длинных или полудлинных волос, в конце века их заменили огромные парики рыжего цвета, напоминающие львиные гривы.



Лица — либо бритые, либо с небольшими усами и клиновидными бородками.

Костюм буржуа, горожан-ремесленников и крестьян отличался от дворянского большей стабильностью и практичностью формы, темными, тусклыми расцветками, качеством и стоимостью ткани. Силуэтное же решение костюма было в основном общим.

Женский костюм

В основе женского костюма остается каркас: костяной корсет с металлическими пластинками и юбка, надевавшаяся поверх рубашки. Нижнее платье котт состояло из лифа или корсажа и юбки. Лиф спереди имел съемную вставку, законченную треугольным мысом, низкий и широкий отложной воротник, отделанный кружевом. Длинные рукава отличались большой шириной сверху (баллонообразные) и заканчивались высокими манжетами, также отделанными кружевом.

Верхним платьем служил широкий распашной роб с широкими укороченными рукавами и высокой линией талии. Нижняя часть роба была присборенной. Роб застегивался на петлицы и пуговицы, оставляя открытой весь перед нижнего котта. Цветовое сочетание верхнего и нижнего платьев обычно решалось контрастно (темное и светлое; рис. 92).

Во второй половине века силуэт женского костюма резко меняется, декоративное решение становится еще более красочным и обильным. В этот период понижается линия талии и с помощью более жесткого корсета фигура становится тоньше, изящнее. Корсаж нижнего платья повторяет форму корсета и оканчивается треугольным мысом. Рукава теряют объем и становятся короче (до линии локтя). Внизу они украшаются широкими кружевными оборками.

Каркасная юбка выходит из моды, и прямая неширокая юбка надетая мягкими, свободными фалдами (рис. 93).

Роб, который имеют право носить только дворянки, шьют со шлейфом. Длина шлейфа определяется общественным положением. Юбка роба, распашная от талии, с боков подбиралась и прикреплялась с помощью шнурков и бус к лифу, открывая перед юбки котт из дорогой ткани другого цвета, украшенной воланами, рюшами-, кружевами.

Резкое изменение модного силуэта происходит в 90-х годах. Он становится четко профильным благодаря высоко поднятой на волосной прокладке драпировке юбки сзади, расположенной несколько ниже линии талии. Юбку драпируют также по бокам, закалывая специальными украшениями. Знатные дамы удлиняют шлейф платья, который носят маленькие пажы (рис. 94).

Декоративное решение женского костюма находится под влиянием придворного этикета и стиля барокко. В начале века наблюдается стремление расположить всю отделку и украшения спереди (что было характерно и для мужского костюма). Это было вызвано необходимостью в присутствии короля стоять к нему только лицом.

Корсаж котт украшали кружевом по воротнику, манжетам, рукавам нижней рубашки, видневшимся через продольные разрезы верхних рукавов, пучками лент или бантами, расположенными в убывающих размерах от линии груди до линии талии. Так же отделявали юбку.

Широко применялись вышивка и аппликация, особенно на съемной вставке лифа. В летнем ассортименте использовали кружево и тончайший газ на цветном чехле, что создавало живописный эффект.

Обилие украшений, затканное золотом, серебром и драгоценными камнями ткани, длина



93



94

шлейфа регламентируются на протяжении всего периода многочисленными указами короля и церкви.

Цвета тканей в costume яркие, сочетания контрастные. В конце века появляется интерес к полутонам, серому цвету.

В 90-х годах на юбке широко используют поперечное расположение отделки (вышивка, кружево, аппликация, бахрома), что создает перегруженность и обильную декоративность костюма, нарушает его пропорции.

Характерными дополнениями к женскому costume были светлые шелковые чулки, перчатки, галстуки-шарфы, кружевные косынки, складные веера, часы, подвешенные к поясу, или зеркало в дорогой оправе. Из ювелирных украшений особенно ценились жемчужные ожерелья, розетки, серьги, браслеты, кольца, диадемы.

Туфли из цветной кожи, парчи, бархата имели высокий изогнутый каблук и узкую заостренную носочную часть. Их украшали бантами, пряжками, розетками.

Женские прически (знатные дамы почти не носили головных уборов) на протяжении периода менялись несколько раз: от сравнительно гладкой, с прямым пробором спереди, с косами, локонами и узлом до высоко вздымающейся прически *фонтанж*, состоявшей из комбинаций локонов и крахмальных наколок. В конце века прическу фонтанж дополняли проволочным каркасом, на котором укрепляли драпировку шелкового газа, кружева, искусственные цветы, ленты (см. рис. 94).

В декоративной косметике широко использовались белила, румяна, наклеивание на лицо, шею и грудь мушек из черной шелковой ткани.

Будучи законодательницей моды в costume, Франция оказывала прямое влияние на ассортимент, конструктивное и декоративное решение костюма остальных европейских стран. Тем не менее, как свидетельствует замечательная портретная живопись Рубенса, А. ван Дейка, Рембрандта, Веласкеса, нидерландский, английский, голландский, испанский costume также дали интересные формы, обусловленные характером национального развития.

КОСТЮМ АНГЛИИ

В costume Англии развиваются традиции художественного стиля классицизма, противопоставляющего пышным французским формам строгую размеренность, ясные пропорции и благородную простоту.

Английские мужские дублеты длиннее французских иурпуанов, они создают более плотную и строгую форму и имеют менее объемные рукава. Штаны сужаются книзу,

создавая плавную линию перехода к сапогам. Вместо кудрявых объемных париков — слегка завитые естественные волосы. Небольшой белый воротник и отвороты придают costume элегантность (рис. 95).

В женской одежде основное влияние уделяется живописным эффектам, использованию пластичных свойств ткани. Наиболее модной в Англии тканью был атлас, драгоценностью — жемчуг. В costume они подчеркивали белизну кожи, благородную внешность англичанки. В силуэте создавались удлиненные про-



порции благодаря завышенной линии талии, прямой, заложной мягкими, свободными складками юбке (рис. 96).

КОСТЮМ ФЛАНДРИИ И ИСПАНИИ

В costume Фландрии отразились черты стиля барокко, характерные для фламандского искусства в целом: монументальность в трактовке форм, декоративные колористические эффекты, сложная динамика. Образцы его мы видим в портретах Рубенса, А. ван Дейка.

Светлая парча нижнего платья, затканная крупными цветами, сочетается с темным одноцветным шелком или бархатом верхнего распашного платья и светлыми шелковыми рукавами. Колорит costume очень красочен, детали крупные, динамичные (рис. 97).

В испанском costume интересным вариантом каркасной формы с преобладанием горизонтальных линий композиции является платье *тонтильд*, распространенное в 50—60-х годах

(рис. 98). В такое платье одета инфанта Маргарита на портрете Веласкеса. Непомерная ширина юбки внизу и по линии бедер повторяется в контурах прически, в линиях отделки, в пышных внизу рукавах.

Появившись в Испании, каркасный костюм продолжает здесь свое дальнейшее развитие. Аналогичная форма женского платья встречается в последующие периоды в костюме других европейских стран.

В конце века французская мода механически переносится в Испанию, не создавая цельных художественных образов.



97



98

СОЗДАНИЕ И ФОРМЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ МОДЫ

Участившаяся в XVII в. смена моды, законодательная роль Франции в ее распространении потребовали дальнейшего развития и разнообразия форм ее распространения.

Создателями моды этого времени были в основном французские короли и их знатные придворные. Воротник Марии Медичи, декольте маркизы де Ментенон, прическа «а-ля фонтанж», брюки ренгравы (по имени голландского посла в Париже Рейнграва Ван Сальме) — далеко не полный перечень модных туалетов, названных по имени своих владельцев.

Придворная мода Франции, созданная безымянными художниками и портными, вдохновленная случайными капризами королей и их фаворитов, быстро распространялась на всю Европу и часто менялась. Так, на протяжении всего столетия костюм знати менялся шесть раз. Во второй половине века появился специальный указ об обязательной смене одежды по сезонам. Весной и осенью следовало носить одежды из легкого сукна, зимой — из ратина, бархата, атласа, летом — из тафты, шелка брокатель, кружева или газа на чехле.

Естественно, что для частой смены моды требовались разнообразные наглядные формы ее распространения. В 1642 г. французы изобрели прекрасное средство распространения моды и рекламы — восковую куклу человеческого роста, названную Пандорой по имени героини греческой мифологии. Пандора совершала путешествия во все европейские страны на кораблях, телегах, санях. При этом кукол было две: «большая Пандора», одетая по официальной государственной моде, и «малая Пандора», представлявшая образцы домашней утренней одежды. Путешествие кукол считалось настолько важным, что путь им не могла преградить даже война. Генералы прекращали битву, пропуская Пандору.

Позже появляются печатные иллюстрированные издания, над которыми работают талантливые живописцы и граверы.

В 1679 г. в Париже выходит первое печатное издание «Меркуре Галант» — источник сведений о моде Версаля. Здесь работали Абрахам Босс, Боннар и другие французские художники. Эти издания не направляли развитие моды, а очень точно, натуралистически воспроизводили модели, их детали и аксессуары. Рисунки сопровождалась указанием, какую одежду, из каких тканей следует носить в тот или иной сезон.

В распространении моды большую роль играла портретная живопись. Выдающиеся французские живописцы Риго, Ларжильер в своих портретах с точной детализацией передавали пышный богатый костюм знати.

КОСТЮМ XVIII В.**ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРИОДА**

Если XVII в. был веком расцвета и укрепления абсолютизма, неограниченной королевской власти, то XVIII в. явился веком его упадка. Утверждение капиталистического способа производства обусловило новые формы общественно-политического развития, культуры, искусства.

Центрами европейской культуры XVIII в. продолжают оставаться Франция и Англия — страны с наиболее прогрессивным экономическим и государственным устройством.

В середине XVIII в. в искусстве утверждается стиль рококо, который как бы завершает развитие стиля барокко. Рококо, возникнув во Франции при Людовике XV, выражал вкусы аристократической верхушки феодального дворянства, переживающей свой идейный кризис, неуверенной в своем завтрашнем дне. «После нас хоть потоп!» — в этой знаменитой фразе фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур отразилось отношение к миру всего французского первого сословия.

Стиль рококо утверждается в архитектуре интерьеров, живописи, прикладном искусстве. Для него характерно отсутствие глубокого идейного содержания, стремление к уходу от действительности в мир легких иллюзий, изысканных, утонченных переживаний, прихотливая орнаментальность формы, отличающаяся асимметричностью и сложностью извилистых линий.

Для внутреннего убранства зданий широко применяются живописные панно в сложных обрамлениях раковин, многочисленные зеркала, изящная мягкая мебель с мелкими лепными украшениями, фарфоровые люстры, вазы, статуэтки.

Черты художественного стиля рококо находят свое глубокое отражение и во французском костюме XVIII в. и прежде всего в изменении представлений о красоте человека.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

Величественность, декоративная монументальность, свойственные облику мужчины и женщины XVII в., сменяются утонченными хрупкими формами. Искусственность становится основой представления о красоте: естественные волосы пудрят до потери их натурального цвета или заменяют париками, лицо покрывают белилами и румянами. Маленькая, изящная головка, узкие плечи, тонкая, гибкая талия, округлая линия бедер — таковы модные очер-

тания и пропорции фигуры, воспринимаемые как идеальные в аристократических салонах XVIII в.

Сближение внешних черт мужчины и женщины, их изнеженный, кукольный облик, пренебрежение к возрастным особенностям (и молодые, и старые носили одинаковые костюмы, применяли одну и ту же декоративную косметику) свидетельствовали о моральном и физическом вырождении аристократической верхушки. Полная неприспособленность к труду многих ее поколений достигла в это время своего апогея: все силы и таланты направлены на галантный флирт, на салонные развлечения. Во французской живописи с такими образами нас знакомят картины Нуше, Ватто, Фрагонара.

В Англии во второй половине XVIII в. зарождается новый романтический облик глубоко чувствующего человека, которому свойственны грусть и меланхолия. Внешне это проявляется в близости к природе, естественным формам и линиям фигуры, лица, прически. Исчезают набеленные и напозаженные лица, затянутые в корсеты фигуры, напудренные, прилизанные парики. Вместо них господствуют прически из собственных волос в виде свободных, легких, беспорядочных прядей, выразительные своим духовным содержанием лица, мягкие, близкие к естественным пропорции фигуры. На портретах Рейнольдса, Гейнсборо нашли свое выражение наиболее яркие черты романтического английского идеала.

ТКАНИ, ОРНАМЕНТАЦИЯ, ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Под прямым воздействием стиля рококо находится орнаментация и цветовая гамма ткани XVIII в. Крупные рисунки с большим раппортом, яркие, контрастные цветовые сочетания, обилие золотых и серебряных нитей заменяются мелкими, динамичными изящными композициями, пастельной цветовой гаммой (нежно-зеленые, голубые, розовые), мягкой и тонкой фактурой ткани.

В мужском костюме широко применяют бархатные шелковые и полшелковые, шерстяные ткани, гладкие и с тканым рисунком, в женском — тафту, тонкий атлас, брокат, кружева; входят в моду хлопчатобумажные и льняные ткани, которые используют для летней и домашней одежды.

Наиболее распространенным рисунком являются асимметричные, волнообразные линии, изображающие гирлянды цветов или полосы лент, кружев, переплетающихся с отдельными цветами, разбросанные по фону мелкие цветы, букеты, плоды. Остается в моде орнамент трельяж, который используется в тканом и набивном рисунке в виде мелкого растительного

узора (рис. 99). Вычурные завитки орнамента рококо открывают новую красоту изогнутых линий, подчеркивают изысканность, утонченность форм костюма.

В английском костюме ткани более легкие и простые по отделке и рисунку: шерсть, сукно, линобатист, муслин, канифас — однотонные светлые или темные с рисунком в виде маленьких букетов, разбросанных цветов, полосок.



99



/ш1

Мужской костюм

Французский мужской костюм по-прежнему состоит из белья, жилета, жюстокора и кюлотов. Но силуэт, покрой, отделка, цветовая гамма меняются на протяжении всего периода. В начале века силуэт жюстокора — прилегающий с расширением книзу, которое поддерживалось каркасом или жесткой прокладкой; длина жюстокора — до коленей (рис. 100). Жилет обильно украшают вышивкой; цвета — темно-красный, светло-коричневый, золотистый, желтый различных оттенков. Белый муслиновый галстук заменяют черной узкой лентой из тафты.

Во второй половине века возникает новое изысканное решение костюма: появляется *фрак*, прилегающий по бедрам, со скошенными полками, узким рукавом и небольшим стояче-отложным воротником, впоследствии замененным высокой стойкой. Под фрак надевают жилет — укороченный, прилегающей формы, с высокой застежкой. Штаны — узкие кюлоты, обувь — плоские туфли с пряжкой и низким каблучком (рис. 101).

Цветовая гамма этого периода включает нежные оттенки коричневого, желтого, зеленого. Обычно все три основные части мужского костюма (фрак, жилет и кюлоты) выполняли одного цвета или жилет и кюлоты — однотонные, фрак — в тональной гармонии; иногда



101



102



фрак и кюлоты делали из одной ткани, а жилет — белый с богатой вышивкой цветным шелком. В конце века жилет и фрак стали выполнять из полосатой ткани, кюлоты — из гладкокрашеной.

Верхней мужской одеждой, полностью вытеснившей плащи, становится *редингот* прилегающего силуэта, с высоким воротником, с однобортной или двубортной застежкой, длиной до середины икр или до щиколоток.

Основным видом отделки мужского костюма были кружева и пуговицы. Кружева, разнообразные по плотности и рисунку, применялись для пышных жабо и белых галстуков, завязывавшихся большим бантом высоко под подбородком. Драгоценные скульптурные, чеканные, эмалевые пуговицы украшали фрак и кюлоты. Украшением костюма служили также брелоки, прикрепляемые на плетеных шнурках или цепочках к поясу кюлот.

Головные уборы — небольшие шляпы с полями, узкими спереди и загнутыми с боков. Парики завивали в боковой части, сзади их укладывали косичкой с бантом (рис. 102).

Влияние стиля рококо сказалось в мужском костюме в подчеркнuto узких объемах изделия и рукавов, в изогнутых линиях силуэта, мягком изысканном колорите и дорогих вычурных украшениях.

Женский костюм

В первой половине века верхнее и нижнее платье в женском костюме решают в разных силуэтах: нижнее — в прилегающем, с узким лифом и широкой юбкой на каркасной основе, верхнее — в широком, со свободной расширенной спинкой и слегка приталенным передом. Со времени развитого средневековья подобное решение различных силуэтных форм в женском ансамбле встречалось неоднократно (сюрко и котт XIII в., симара и котт XV в. и др.), однако каждый период имеет свои стилевые черты, художественные особенности, характерные пропорции фигуры.

В XVIII в. по-новому решается свободный силуэт верхнего платья *кунтуш*, или платья



103



104

со складкой Ватто. Новизна его решения прежде всего в том, что каркасная основа нижней юбки определяла ширину неотрезного по линии талии платья. Благодаря этому верхняя его часть, заложенная от горловины спинки

крупными мягкими складками, приобретала особую подвижность. Этому способствовало также использование тканей с высокой драпированностью (шелка, бархата) и рисунком в полосу, пересечения и излом, которого создавали асимметричность линий, игру светотени. Динамичность и изысканное художественное решение платья со складкой Ватто соответствовали общим стилевым признакам рококо, и недаром такие платья связывают с именем выдающегося мастера декоративных композиций рококо Антуана Ватто, который часто изображал женские фигуры в таких платьях (рис. 103).

Платье кунтуш могло быть накладным или распашным. Спереди оно низко открывало шею и грудь. Узкие рукава расширялись к линии локтя и отделывались внизу несколькими рядами пышных широких кружев.

Костюм дополняли светлые шелковые чулки с вышивкой, туфли на высоком изогнутом каблучке. Очень распространенным украшением были букеты искусственных цветов, прикрепленных на груди, часы-брелок на цепочке, рюши из кружев. Маленькая изящная прическа обильно посыпалась пудрой.

Наиболее полным воплощением черт рококо является женский костюм второй половины XVIII в. В костюме значительно уменьшаются детали и усложняется декор (рис. 104). Такое платье, называемое *полонез*, обильно отделывалось оборками, рюшами, кружевом, цветами и **выполнялось** из более тонких и мягких тканей с мелким узором.

Дальнейшее развитие силуэта женского костюма вновь возвращает его к двум треугольникам, соединенным вершинами на линии талии. Плотный, жесткий, очень открытый лиф платья контрастировал с пышной непомерно раздутой в боках юбкой на *фижмах* (каркас из гибких металлических пластинок, обтянутых плотной тканью, завязывающийся тесьмой на талии и бедрах), создавая впечатление утонченной хрупкости и изящества фигуры. Форму треугольников повторяли очертания и отделка лифа и юбки (рис. 105).

Значительный интерес представляет профильный силуэт костюма 70-х годов благодаря каркасу на спинке ниже линии талии (рис. 106). Декоральте закрывают драпированными легкими шелковыми косынками, доходящими иногда до подбородка. Короткие рукава заменяют узкими и длинными.

Костюм последнего предреволюционного периода во Франции находится под английским влиянием, из него исчезают многочисленные отделки: *фалбала* (узкая полоска отделочной ткани, собранная мелкими складками и местами буфированная), гирлянды цветов, пуфы. В узорах тканей избегают сложных, запутанных



105



106

107

линий. Значительно обогащается ассортимент верхней одежды: *карако* (рис. 107), *казакин* (распашные верхние кофточки с широкой баской), бытовавшие раньше в домашнем костюме, приобретают более строгую и удобную форму, предназначаются для прогулок. Происходит дальнейшее разделение предметов одежды по назначению и сезонности.

XVIII в. был веком расцвета женских причесок и париков. В первой половине периода были модны небольшие по объему головки с

открытым лбом, буклями или локонами. В 70—80-х годах прически становятся чрезвычайно сложными и высокими.

Знаменитый Леонар Боляр, придворный парикмахер королевы Марии-Антуанетты, был создателем причесок, составивших единое целое с головным убором; в них находили отражение международные события, успехи в технике. На рис. 108 изображена одна из таких причесок «а-ля фрегат» высотой до 35 см, посвященная победе французского фрегата «Ля Бэль Пуль» в 1778 г. над англичанами.

Очень характерное описание прически знати, так же как ее нравов вообще, мы находим в очерках Галины Серебряковой «Женщины французской революции»: «Диана Полиньяк и принцесса Ламбаль наперебой рассказывают Марии-Антуанетте пошленькие дворцовые



108

сплетни, пока четыре парикмахера вот уже шестой час подряд трудятся над королевской прической. Триста второй локон на затылке упорно развивается, и парусная лодка, водруженная на взбитом коке, грозит свалиться. Королеве надоело прикрывать лицо бумажным щитком, и пудра, которой в изобилии были посыпаны ее волосы, белой массой облепила лицо. В углу будуара суетится мадам Бертен, портниха королевы, раскладывая с помощью десяти горничных на затканном цветами диване бальное платье из тончайшего китайского шелка и лионского бархата»*.

В конце XVIII в. в женской обуви, представленной туфлями на высоких каблуках, возникает строгая классификация цвета: черная обувь считалась парадной, коричневая предназначалась для прогулок, красная и белая была привилегией знатных дам.

«Серебрякова Г. И. Соч. т. 5. М., 1969, с. 484—185.

В конце XVIII в. в буржуазной промышленной Англии окончательно победил английский национальный стиль в costume, зародившийся еще в XVII в.

Рококо, как и барокко, почти не имел влияния на английский костюм, который развивался в традициях классицизма и романтизма. Это проявлялось в стремлении к простоте, практичности, удобству, естественности линий и форм (рис. 109).

В мужском costume бархат, шелк, атлас заменили шерстью, сукном. Английский суконный фрак имел двубортную застежку, высокий стоячий воротник, более скромный шейный платок, галстук. Фрак был короче французского и имел прямую, скругленную внизу линию борта в противоположность французскому, в котором полы были резко скошены внизу. Кроме того, покрой и силуэт английского фрака обеспечивали большую свободу движения, не создавали сверхъестественных объемов.

На основе английского фрака появился редингот вначале как одежда наездников, а затем как верхняя одежда прилегающего силуэта, с двубортной застежкой и воротником с высокой стойкой или с несколькими воротниками.

Практичность, деловитость и удобство английских форм, соответствующих новому образу жизни буржуа, обеспечили Англии положение законодательницы мужских европейских мод с конца XVIII в. и до наших дней.

В женском costume применялись легкие светлые шелковые и хлопчатобумажные ткани, однотонные или с мелким цветочным рисунком. Основной каркас в costume были корсет и фижмы. В 50—60-е годы появляются овальные фижмы, которые надевали под нижнюю юбку на линии бедер (см. рис. 105). Для удобства их делали на шарнирах, что позволяло регулировать объем юбки, сжимая ее локтями. Применяли также стеганные юбки.

В конце века фижмы исчезают и каркасной остается только верхняя часть лифа. Поиски новых форм в женской одежде развиваются в направлении скромного и делового, строгого costume — юбки и жакета, напоминающего мужской фрак.

В ассортименте женских головных уборов появляется легкая широкополая соломенная шляпа с шелковыми лентами. Ее появление связано с романтическим английским идеалом, который воспевал близость к природе.

В английской обуви широкое распространение получают мужские сапоги с отогнутыми краями на светлой подкладке, гусарские с короткими голенищами. Сначала их носили только для верховой езды, но в конце века они становятся частью городского costume.

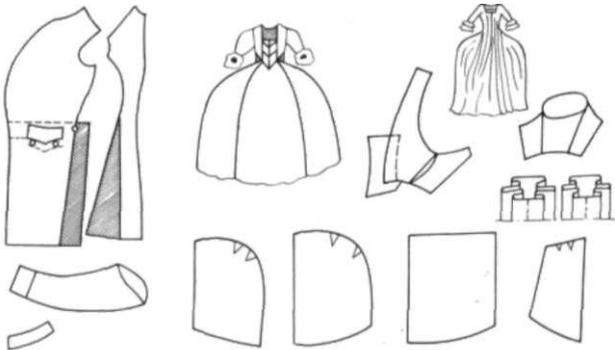


109

Английское влияние во французском costume, так же как и французское влияние в английском, на протяжении всего периода носит обоюдный характер. Однако черты английской моды, строгой и целесообразной, более соответствующей духу времени, хотя и приобретали во французском costume большую кокетливость и вычурность, обогащали и направляли основную линию развития costume. Французское же влияние в английском costume, становясь на определенный период господствующим, в конце концов отступало перед изысканной простотой и сдержанностью национального вкуса.

КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ КОСТЮМА

Крой женского и мужского costume XVIII в. отличался большой конструктивностью, сложностью, обилием вертикальных разрезных изогнутых линий. Боковой шов полочки фрака смещали в задний угол проймы, делали глубокую вытачку по линии талии и зауженный низ изделия (рис. 110). Боковой шов спинки круто изгибали от проймы к талии, значительно расширяя фрак книзу. По среднему шву спинки прогиб на линии талии сводили на нет к линии низа. Линия борта также имела 8-образный



110

прогиб. Плечевой шов значительно смещали в сторону спинки, причем нижний его угол располагался примерно на уровне лопаток. Благодаря оформлению линий и расположению швов создавали изогнутый, вычурный силуэт, узкие покатые плечи; модные в costume XVIII в. Сверхузкий объем рукава достигался с помощью большего прогиба локтевого и переднего швов. Отсутствие переката на верхней половине рукава стабилизировало полученную форму.

Эти же особенности были характерны для казачка, казакина и женского платья со складкой Ватто (см. рис. 103), которое имело сложную драпировку на спинке.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ МОДЫ

XVIII в. приносит новые формы распространения моды.

Во Франции участие талантливых художников в создании народных живописных портретов и гравюр с рисунками моделей приводит к появлению новых, более совершенных журналов мод. В 1778 г. в Париже начинает выходить «Салепе <лез тойез» («Галерея мод») с гравюрами Дезре, Ватто де Лилля, которые акцентировали внимание читателей на покрое, цвете, ткани и манере ношения предлагаемых costume. В этом же году выходят первые издания о прическах.

Функции журналов мод выполняют также календари, содержащие 12 рисунков мод по месяцам и адреса парижских портных, белошвеек, парикмахеров и парфюмеров.

По всему свету продолжают путешествовать Пандоры. Их маршрут значительно увеличивается. Ежемесячно они отправляются в Лондон, а оттуда во все страны мира — «от Петербурга до Константинополя».

Издания, распространяющие моду, выходят теперь уже не только во Франции, но и во всей Европе. В Германии, например, в 1786 г. начал выходить журнал, издаваемый придворным советником и владельцем мастерской искусственных цветов Юстином Бертухом. Журнал носил историко-литературный характер, печатал статьи по истории античного costume, театра, искусства. Модные образцы одежды были показаны на тщательно раскрашенных гравюрах. В Англии немецкий художник Николаус Гейдельдорф в 1794—1802 гг. издавал журнал мод для 146 подписчиков, который также иллюстрировался раскрашенными гравюрами. Однако эти журналы были очень дороги и поэтому круг их читателей был очень узким.

Основным же источником распространения моды являются готовые образцы costume аристократии.

КОСТЮМ XIX В.

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА
И КОСТЮМА ПОД ВЛИЯНИЕМ
ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789 г.

Великая французская буржуазная революция 1789 г. закрепила победу капиталистических отношений во Франции. Главной движущей силой ее были трудящиеся массы города и деревни, но возглавляла революцию буржуазия, стремившаяся захватить политическую власть. Были сметены вековые феодальные устои, обычаи и привилегии знати. Под влиянием революционных событий 1789 г. находится глубокая демократизация эстетического идеала и форм костюма этого периода.

Именно этот идеал явился одним из основных источников формообразования костюма. Прежде всего это сказывается в значительном упрощении ассортимента, тканей, украшений, в появлении динамичных форм и смелого цветового решения. Из костюма уходят шелк, парча, бархат, дорогие кружева и украшения, каркасная основа, парики.

Одежда санкюлотов

В одежде революционеров — санкюлотов отражается стремление к простоте, удобству, лаконичности форм, влияние элементов народного костюма, символика цвета, несущая революционно-патриотические идеи.

Мужской костюм состоит из короткой куртки — *карманьолы*, надетой поверх белой рубашки, длинных синих панталон, отделанных красной тесьмой, красного фриггийского колпака с национальной кокардой. На шее — цветной свободно повязанный шарф-галстук. Под карманьолу надевали короткий жилет (рис. 111).

В холодную погоду сверху носили плащ *упелянд* из толстого серого или коричневого сукна с воротником и отворотами из красного илюша. Такое же решение имел женский костюм (см. рис. 111): нижняя рубашка и верхняя короткая двубортная куртка без корсета, юбка из синего сукна длиной до середины икр прямой свободной формы, присборенная на поясе, без каркасной основы, на талии — пояс-шарф. На голове — фетровая шляпа со страусовым пером и кокардой. Цветовое решение традиционное — красное, синее, белое; отделка — ярко-красная тесьма, широкий кант.

Оба костюма — мужской и женский — легли в основу костюмов должностных и общественных лиц эпохи Революции.



111



112



113

Влияние античности. Стиль классицизм. Проекты костюмов Ж. Л. Давида

• Французский революционный Конвент придавал большую важность формам костюма революционного народа и поручил одному из выдающихся художников Франции Жаку Луи Давиду создать проекты национальных костюмов третьего сословия, т. е. буржуазии и народных масс. Художник создает их под прямым влиянием римской классики. И хотя эскизы были утверждены Конвентом, в жизнь они претворены не были, так как не соответствовали современным вкусам и запросам. Революционно-патристические идеи были не единственным источником формообразования костюма этого периода. В буржуазной среде распространяется влияние классицизма и греческой античности, возникает новый художественный стиль — классицизм, характеризующийся строгостью линий, четкостью пропорций, благородной простотой. Тонкое муслиновое или батистовое светлое платье без отделки и украшений надевается на трико или на обнаженное тело. Высокая линия талии определяет соотношение пропорций короткого лифа и длинной прямой юбки как 1:6 в фас, 1:6,5 в профиль и 1:7 со стороны спины (благодаря небольшому шлейфу сзади). Силуэт женской фигуры как бы вписывается в вытянутый прямоугольник со сторонами, примерно равными ширине плеч, талии, бедер и низа юбки. Мягкий лиф с глубоким вырезом, плавно ниспадающая, заложенная сзади встречными складками юбка, цвет, колорит и фактура ткани напоминают античный костюм (рис. 112). Роль гиматиев, палл и других верхних античных одежд выполняют тончайшие индийские кашемировые шали. Известные французские художники Ж. Л. Давид, Ф. Жерар рисуют в таких платьях знаменитых французских красавиц — мадам Рекамье, Тальен.

Яркая характеристика костюма этого периода, дана в альманахе для любителей искусства «Старые годы» в 1908 г.: «Великая французская революция, порвав с прежними предрассудками и традициями, резко изменила и эстетические взгляды возрождаемого ею человечества на одежду и украшения. Под влиянием господствующих идей — ненависти к королевскому режиму, стремлению к всеобщему равенству и возвращению классицизма в искусство, наряды последних лет XVIII в. значительно упростились и, вдохновляясь классическими образцами языческой древности, начали искать приближения к природе. Люди того времени стремились освободить формы, яснее определить контуры человеческой фигуры и сделать костюм более свободным, соответствующим

незыблемым принципам греческой красоты. А эти принципы учат, что всякая изящная одежда должна прежде всего давать чувствовать прекрасную гармонию человеческого тела, и что эстетика костюма предписывает строгое единство тона, придающее ему величавую простоту»*.

Французские красавицы пытались и в холодное время года обходиться без теплой верхней одежды, заменяя ее шальями, маленькой короткой курточкой *спенсер*, заимствованной из английского костюма.

Головные уборы и обувь также подражали античной форме — обручи, сетки, диадемы, пышные повязки со страусовыми перьями, бархатные и шелковые ленты поддерживали прически с греческим узлом или короткие кудрявые стрижки.

Туфли — плоские на низком каблуке, светлых тонов со шнуровкой из лент, оплетающих ногу наподобие греческих сандалий.

Наряду с существованием моды, откровенно вызывающей, резко расходящейся с прежними формами костюма, продолжает развиваться наметившаяся ранее тенденция к простоте, удобству, деловитости, характерной для буржуазии этого периода. В мужском костюме бытуют темный шерстяной фрак, светлый жилет, замшевые кюлоты, высокая строгая шляпа. Женское платье, состоящее из лифа и юбки без каркасной основы, имеет прямой, подчеркивающий грудь и талию силуэт. Шаль свободно покрывает плечи, перекрещивается на груди и завязывается сзади (рис. 113).

ВЫРАБОТКА ОБЩЕГО ТИПА ГОРОДСКОГО ЕВРОПЕЙСКОГО КОСТЮМА

Будучи периодом расцвета капитализма, XIX в. явился началом его перерастания в империализм. Начало XIX в. знаменуется промышленным переворотом в Западной Европе, бурным ростом производительных сил, установлением буржуазных производственных отношений. Мощный технический прогресс, изменения социального состава общества, концентрация населения в крупных городах различных европейских стран создают основу для завершения процесса образования единого европейского городского костюма, который все больше утрачивает черты местного и национального своеобразия.

Развитие моды в XIX в. происходит очень интенсивно и затрагивает в основном женскую одежду, в то время как формы мужского костюма все более стабилизируются. На первое место выдвигаются его практичность, целесообразность, строгий внешний вид. Это объясня-

*Верещагин В. В. Дамские моды александровского времени. Альманах «Старые годы». 1908.

ется прежде всего изменившимся образом жизни, новыми эстетическими идеалами XIX в. и определенным положением женщины в обществе. Огромное значение в частой смене моды в XIX в. имеет погоня за увеличением прибыли, за ускорением оборота капитала при капиталистическом способе производства. Мода, по выражению К. Маркса, определяет потребление. С ее помощью увеличивается спрос на товары и круговорот деньги — товар — деньги приобретает бешеную скорость. Первенство в области женской моды по-прежнему остается за Францией, мужской — за Англией.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ И ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА

После Великой французской революции как мужской, так и женский внешний облик некоторое время находился под влиянием романтизма. Портреты Давида, Энгра, Брюллова, Кипренского воспроизводят образы романтические, мечтательные, возвышенные, часто далекие от земной жизни. В мужской фигуре — подчеркнуто выгнутая грудь, тонкая талия, изящная осанка, длинные ноги. Однако этот образ решительно уступает вкусам «деловых людей» — коммерсантов, промышленников, банкиров, фабрикантов, которые становятся теперь хозяевами положения в общественной жизни. Их образу жизни, роду деятельности, характеру развлечений начинают подчиняться представления о мужской красоте. Понятие мужественности наполняется совершенно иным смыслом. Предприимчивость, инициатива, умение приобретать, деловой размах выступают в нем на первый план. Перед ними теряют свое значение внешний облик и физические качества, которые на протяжении веков определяли мужскую красоту. В художественной литературе мы встречаемся с этими образами на страницах произведений Э. Золя, Д. Голсуорси, М. Горького и других писателей, отразивших быт буржуазного общества.

Для выражения новых качеств красоты потребовались совершенно иные формы мужского костюма. Из него исчезают шелк и бархат, кружева, дорогие украшения. Их заменяют шерсть, сукно темных гладких расцветок. Шелк применяется теперь только для жилетов и галстуков, иногда им покрывают воротники, лацканы. Цветовая гамма ограничена темными тонами верхней одежды и белым — рубашки. Отделка на белье постепенно исчезает полностью.

Длинные брюки, которые носили до революции только представители третьего сословия, становятся основой мужского костюма. В костюме не подчеркивается талия, он становится мешко-

ватым и скрадывает пропорции фигуры. Такое упрощение приводит к большой устойчивости форм и незначительным изменениям в мужской моде.

Совершенно в ином направлении развивается женский костюм. Рамки деятельности женщины в буржуазном обществе крайне ограничены: светские развлечения, искусство. Она превращается в игрушку, богато украшенную вывеску успехов и положения своего мужа. Формы ее костюма далеки от какой бы то ни было практичности, целесообразности. Роскошные, богатые ткани, нагромождение отделки и украшений, быстрая смена моды, рассчитанная на стремление поразить окружающих, на броские эффекты характеризуют женский костюм буржуазной верхушки. Эkleктизм — формальное механическое соединение различных художественных стилей, свойственный всему буржуазному искусству XIX в., характеризует и формы костюма. На протяжении всего периода встречается использование элементов античности, готики, барокко, рококо в фактуре, цвете, орнаментации тканей, в декоративном и конструктивном решении костюма, в отделке. Однако **очень** редко использование этих элементов дает единое художественное целое.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И АССОРТИМЕНТ ОДЕЖДЫ И ТКАНИ ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Костюм 1800 — 1825 гг. Стиль ампир

Начало XIX в. характеризуется появлением в искусстве стиля ампир (от французского «империя»). Он выражал эстетические вкусы крупной буржуазии и прославлял военные победы Наполеона. Так же как классицизм XVIII в., стиль ампир вдохновлялся античными образами. Многие архитектурные сооружения почти полностью копировали памятники Рима. Характерными элементами орнамента были античные лавровые венки, луки, стрелы, пальмовые ветви, львы. Плотными симметричными рядами располагались орнаментальные рельефы или росписи на неподвижной глади дворцовых стен или лакированной мебели, создавая величественную монументальность интерьера.

Стиль ампир отличался от классицизма большей статичностью, пышностью, блеском и помпезностью.

«Если классицизм ищет простоты, отдыха от излишеств рококо, легких линий, нежных красок, тонкой гармонии, то ампир мужествен, строг и холоден.

Классицизм приветлив, ампир суров. Классицизм мягок и светел, ампир торжествен и помпезен. Классицизм любит нежные тона:



114

светло-зеленый, светло-голубой, светло-желтый. Амбир употребляет выраженные цвета: алый с черным, красный с зеленым, глубокий, синий, ярко-желтый. Оба не отказываются от белого с золотом, но классицизм объединяет их, амбир противопоставляет»*.

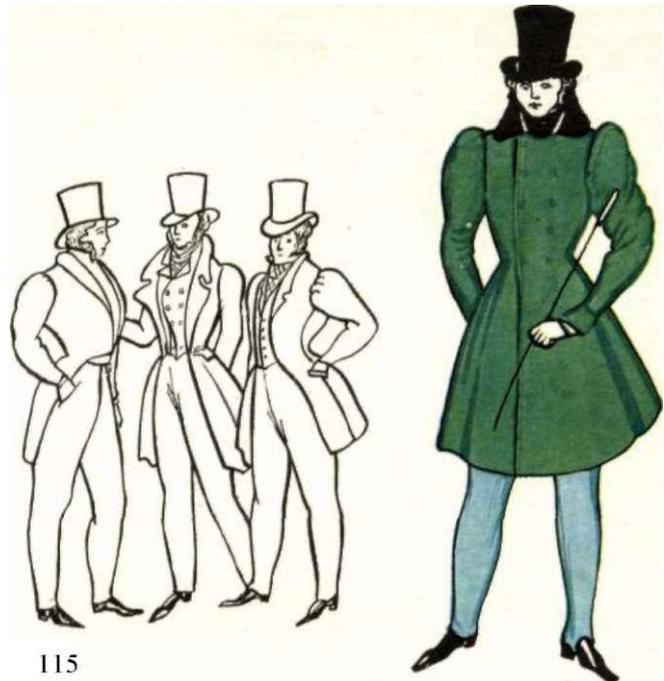
Костюм стиля амбир решается в единстве с произведениями архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Силуэт стремится к цилиндрическим очертаниям высокой и стройной колонны. Плотные блестящие ткани украшаются однотонной рельефной вышивкой или симметричной декоративной отделкой. Композиция костюма статична, декоративное решение преобладает над конструктивным.

В мужском гардеробе повседневной одеждой становится темный (коричневый, черный, синий) шерстяной фрак с высоким воротником-стойкой. Чаще всего его носили со светлыми панталонами и светлым жилетом (рис. 114). Верхней одеждой был двубортный редингот, или *сюртук*, который постепенно стал основным в деловой мужской одежде (рис. 115). Зимой и осенью мужчины носят редингот с несколькими воротниками или пелериной (рис. 116), которая является очень модной деталью как мужской, так и женской верхней одежды этого периода.

Прически в основном короткие, головные уборы — высокие шляпы с небольшими загнутыми с боков полями.

*Соколова Т. Орнамент - почерк эпохи. Л., 1972, с. 144—145.



115

Распространенными видами обуви были сапоги и туфли.

Особенно глубоким было влияние стиля амбир в женской одежде. Несмотря на то что пропорции его остаются такими же, как в конце XVIII в. (высокая талия делит фигуру в соотношении 1:7 и 1:6, прямая длинная юбка и узкий лиф), применение дорогих плотных тканей резко меняет пластику костюма. Кроме того, в нем появляется все больше декоративных элементов: рюшей, кружев, вышивки, оборок (рис. 117). В 1809 г. в костюме вновь появляется корсет, помогающий лучше сохранить силуэт, напоминающий силуэт стройной колонны. Платье делают из плотного шелка или тонких прозрачных тканей, но на плотной шелковой подкладке и вышивают однотонной белой гладью с золотой и серебряной нитью и блестящими пайетками. Платье часто имеет шлейф, низкое декольте, короткий рукав-фонарик на широкой манжете. Огромную роль в женском костюме продолжали играть шали, шерстяные и шелковые, однотонные и с цветной орнаментальной каймой, украшенные вышивкой, бахромой. Стоимость их намного превышала стоимость всего остального костюма и свидетельствовала о высоком имущественном положении ее носительницы. В альманахе «Старые годы» за 1908 г. мы читаем: «Самой типичной и неотъемлемой принадлежностью женского туалета того времени была шаль, привезенная во Францию после Египетского похода и настолько с тех пор в Европе везде привившаяся... Другой почти столь же



116

117



118

типичной принадлежностью женского туалета был головной убор в виде чалмы или *тюрбана*, в первый раз надетый парижанками. Тюрбаны делались из «мериносовой», «кашемирской» шали, из бархата, парчи, тонкой индийской кисеи с золотыми полосами, белого и розового Крепа и носились или сложенными в складки, или в виде витой полосы с украшениями из жемчугов и драгоценных камней или султанами из перьев»*.

К концу периода женский костюм становится более тяжелым, увеличивается количество поперечной отделки по низу. Юбку украшают оборками, кружевами, фестонами. Расширяется линия плеча, линия груди остается завышенной, талия опускается ближе к естественной, линия низа расширенной юбки укорачивается (до щиколоток). Характерное для стиля ампира увлечение вертикальными композиционными линиями уступает место членениям по горизонтали. Фигура делается менее высокой и стройной.

Интерес к природе, обычай совершать пешие прогулки приводят к значительному расширению ассортимента верхней женской одежды: появляются короткие спенсеры, однобортные ридинготы из шерстяных или хлопчатобумажных тканей, отделанные бархатом, атласом, зимние — стеганные на вате или подбитые мехом (рис. 118).

Костюм дополнялся капорами всевозможных фасонов, иногда с вуалью, а затем шляпой типа ток, длинными лайковыми перчатками, часто без пальцев (митенями).

Туфли — открытые, плоские, кожаные, на низком каблуке.

Костюм 1830—1860 гг.

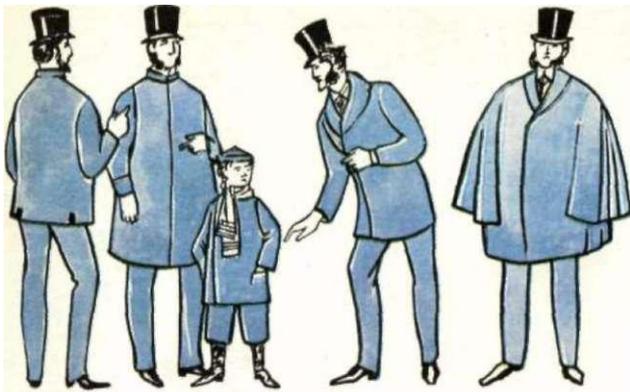
Резкое изменение моды

Период крушения империи Наполеона и реставрации королевской власти Бурбонов во Франции характеризуется усилением в костюме романтических черт.

В мужском костюме, который по ассортименту и основным формам остается неизменным, большое значение придается дополнениям: галстуку, шляпе. Повышается добротность дорогих шерстяных и тонких льняных тканей. Для бальных фраков используют бархат, для жилетов — блестящую разноцветную парчу. Однако это стремление к пышности феодального костюма не имело достаточно прочной базы в жизни общества XIX в. и носило преходящий характер.

Уже с начала 50-х годов окончательно побеждает функциональность, целесообразность форм мужского костюма, утверждается мешковатый

*Верещагин В. В. Дамские моды александровского времени. — Альманах «Старые годы», 1908.



119

силуэт. Фрак из каждодневной одежды становится лишь парадной. Его заменяет сюртук — более удобная закрытая одежда с застежкой на пуговицы. В 60-х годах сюртук заменяют пиджаком (в прошлом часть охотничьего костюма), который вместе с брюками и жилетом начинают делать из одной ткани. Еще раньше в верхней мужской одежде появляется пальто, короткое, прямого силуэта (рис. 119).

Цветовая гамма ограничивается темными (синим, коричневым, зеленым, черным) цветами. Рисунок ткани — клетка, узкая полоса. В летнем ассортименте допускались серый, белый и кремовый цвета.

С этого времени вплоть до 60-х годов XX столетия изменения в мужской моде касаются в основном формы деталей (воротников, лацканов), длины и ширины низа брюк, застежки (двубортной или однобортной), степени прилегания по основным линиям силуэта. Ассортимент, форма и цвет одежды окончательно стабилизируются.

Основным головным убором остается цилиндр. Обувь — сапоги и закрытые туфли черного цвета.

Женский костюм с начала 30-х годов претерпевает резкое изменение моды, касающееся решительно всех его сторон: использования тканей, силуэта, конструктивного и декоративного решения, отделки, украшений.

Возрождающееся в это время во Франции производство дорогих и разнообразных тканей, кружев, галантереи, украшений является необходимой базой для создания нового костюма, объединившего элементы стилей эпохи Возрождения, барокко, рококо. Это — платье с очень узкой, опять стянутой жестким корсетом талией, непомерно широкими вверху и на линии локтя рукавами, низким декольте и несколько спущенными плечами, расширенной книзу юбкой длиной до щиколоток (рис. 120). Такие платья из светлого атласа и бархата обильно украшали лентами, кружевами, оборками, дополняя их пышными головными уборами, перчатками, ювелирными украшениями.

Гораздо большим чувством меры и художественным вкусом отличаются силуэт и формы костюма 40—60-х годов, также развивающиеся в романтическом стиле, но создающие более строгий и элегантный облик. Юбка поддерживалась волосяным чехлом — *кринолином* (от франц.: *crin* — конский волос, *lin* — лен), лиф — на корсете, рукав узкий, длинный. Пропорции четкие, устойчивые: линия плеча естественная, округлая, линия талии на естественном уровне, линия бедер гиперболизирована (рис. 121). Силуэт в фас уплощен, в профиль имеет форму треугольника. Широко распространена отделка — белый воротничок различных размеров и формы, и манжеты.



120

Характерной особенностью женского костюма того периода является разнообразие его ассортимента по назначению. Светская дама обычно имела утренние наряды — распашной капот, *пеньюар*; домашнее платье из скромной шелковой ткани для приема утренних гостей; костюм для прогулки, состоявший из платья и верхней одежды — шали, редингота, манто, пальто. Обеденный туалет был более нарядным, с отделкой из кружев. Вечерний, бальный костюм был самым дорогим и роскошным, дополнялся бархатным тюрбаном с кружевом, искусственными цветами, драгоценностями.

Цвет платья определялся сезоном, назначением и возрастом. Верхняя одежда чаще делалась темных цветов (коричневых, темно-красных, синих, зеленых) из шерсти, полушерсти, бархата. Для визитных и прогулочных костюмов женщины среднего возраста выбирали различные оттенки зеленого и коричневого, молодые носили светлые цвета: голубой, розовый, кремовый, белый. Для пожилых нарядными цветами были светло-серый, сиреневый, лиловый. Черный бархат был преимущественно вечерней тканью.

Обувь этого времени — на низких каблуках с квадратной носочной частью.

Огромную роль в костюме играют перчатки, зонтик, ювелирные украшения (серьги, броши, браслеты, цепочки, кольца).

Шляпы сохраняют форму капора с высокой тульей.



Костюм 1870—1890 гг.

На протяжении 70—80-х годов происходят дальнейшие стандартизация и стабилизация мужских костюмов и расширение ассортимента по назначению (рис. 122). Изменения, диктуемые модой, касаются частности. Усиленно развивается промышленное массовое производство мужской одежды, которое к концу века окончательно вытесняет индивидуальное.

В женском костюме происходит очередное изменение силуэта, дальнейшее обогащение ассортимента тканей и роскошного, дорогого белья.

Яркое описание пышного великолепия тканей, кружев, белья во Франции этого периода дает Э. Золя в своем романе «Дамское счастье»: «Сначала брызгами падали блестящие атласные ткани и нежные шелка: атлас а-ля рэн, атлас ренессанс, с их перламутровыми переливами ключевой воды; легкие кристально прозрачные шелка — «Зеленый Нил», «Индийское небо», «Майская роза», «Голубой Дунай». За ними следовали более плотные ткани: атлас мервейё, шелк дюшес — они были более теплых тонов и спускались вниз нарастающими волнами. Внизу же, точно в широком бассейне, дремали тяжелые узорчатые ткани, дама, парча, вышитые и затканые жемчугом шелка; они покоились на дне, окруженные бархатом — черным, белым, цветным, тисненным на шелку или атласе»*. И далее: «Выставка летних шелков, расположенная в центре отдела, освещала, словно восходящее солнце, весь зал сиянием зари и переливалась самыми нежными цветами радуги — бледно-розовым, светло-желтым,

*Золя Э. Собр. соч. в 20-тит. Т. 9. М., 1963, с. 126.

ясно-голубым. Тут были фуляры прозрачнее облака; сюра — легче пуха, летящего с деревьев; атласистые китайские шелка, напоминающие нежную кожу китайских девушек. Были тут и японские понже, индийские тюрсы и кора, не говоря уже о легких французских шелках, полосатых, в мелкую клетку и в цветочках всевозможных рисунков, — шелках, вызывавших мысль о дамах в платьях с оборками, вышедших майским утром погулять под раскидистыми деревьями парка*. «Вокруг колонн... спускались волны мехельнских и валансеньских кружев... На всех прилавках... блистала снежная белизна испанских блонд, легких, как дуновение ветерка, брюссельских

*Золя Э. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 9. М., 1963. с. 294.



124

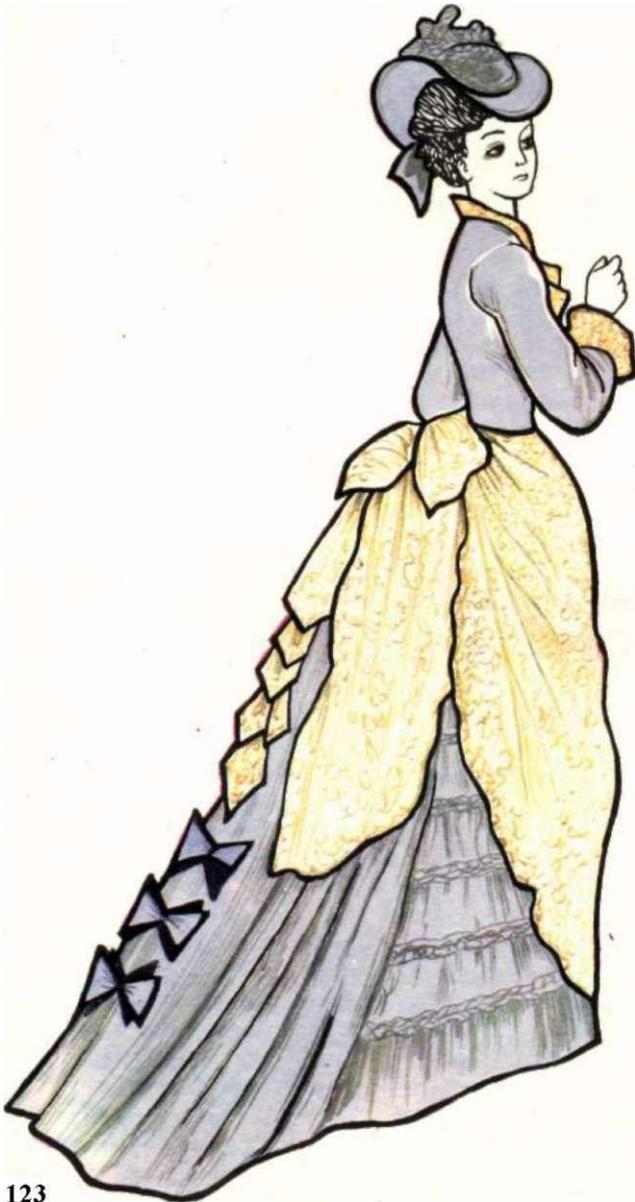
аппликацией, с крупными цветами на тонкой основе, кружев ручной работы и кружев венецианских, с более тяжелым рисунком алансонских и брюггских, блиставших царственным и поистине церковным величием»*.

Изменяется форма каркасной основы платья. Округлые пышные формы кринолина заменяются узкой в боках, прямой юбкой с *турнюром* ниже линии талии спинки. Платье состоит из гладкого, облегающего лифа с длинными рукавами, прямой длинной юбки, с драпированным или заложным байтовыми складками полотнищем на спинке — *треном*. Трен обычно драпировался на турнюре, ниже закладывался складками, иногда скрепляясь тесьмой с изнанки. В боковых швах юбка могла быть соборена. Поверх основной юбки по краю лифа пришивалась верхняя юбка, которая драпировалась спереди или на боках, отделялась кантами, вышивкой, плиссировкой, кружевом, бантами. Сзади она была короче и разрезалась посередине, открывая пышный трен. Женская фигура, стянутая длинным корсетом, стройная и изящная, ассоциировалась с образом русалки. Этот женский костюм был очень декоративен, в нем одновременно использовались ткани, разные по цвету и фактуре, многообразные отделки и украшения (рис. 123).

Уменьшение объемов платья вводит в моду более удобную и практичную верхнюю одежду (рис. 124, слева), заменяющую круглые ротонды предшествующего периода (рис. 124, справа)

К концу 70-х годов в моделировании костюма появляются новые идеи и образы. Возникает интерес к народному костюму, к восточным

*Золя Э. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 9. М., 1963, с. 483. .



123



125



128

В женском домашнем платье появляется решение халата с рукавом кимоно (рис. 126).

В конце века большое влияние на одежду оказывает развитие спорта. В мужском костюме появляются короткие брюки типа *гольф*, легкие куртки, цветные рубашки, мягкая фетровая шляпа. В женском костюме создается новый ассортимент: суконные широкие брюки-юбки и короткие жакеты для езды на велосипеде (рис. 127). Новые костюмы характеризуются отсутствием вычурных линий, конструктивностью и целесообразностью.

Широкое распространение получает женский английский костюм (блузка, юбка и жакет) не только в среде служащих женщин или студенток, но и в среде богатой верхушки. Белые крахмальные мужского типа воротнички, галстуки, манжеты украшают визитные платья, придавая им подчеркнuto скромный, строгий и деловой вид.

В 90-е годы в женский костюм проникает влияние зарождающегося стиля модерн (современный, новый). Модерн возник как отрицание эклектизма буржуазного искусства и попытка найти выход из создавшегося тупика.

Однако вместе с буржуазным эклектизмом новый стиль часто отрицал и художественные достижения прошлого. В костюме новый стиль проявился в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты. Платья имели узкий лиф с тонкой талией, юбку клеш, рукав, узкий внизу с расширенным, присборенным окатом и укороченной линией плеча, высокий закрытый воротник. Новая форма корсета придавала фигуре 8-образный изгиб: грудь поднята, талия туго стянута, живот уплощен, линия спины от талии имеет резкий прогиб почти под прямым углом. Все конструктивные и декоративные линии также повторяли этот изгиб (рис. 128).



126

127

формам. Впервые предлагаются морские мотивы. Но как и при заимствовании художественных стилей прошлого, в использовании этих идей не было художественной цельности: народный орнамент вышивки механически переносился на модное платье; в «морских» костюмах яркая синяя тесьма, двубортная застежка с якорями, головной убор по мотивам бескозырки соединялись с уродливой драпировкой на высоком турнюре, юбкой с мелкими плиссированными оборками (рис. 125).

Искусственный изгиб фигуры не раз использовался в различные эпохи для создания изощренной, вычурной формы, соответствующей современному представлению о красоте, например 8-образный силуэт в готическом костюме. Однако, пожалуй, ни одна эпоха не предложила формы, более противоречащей своей природе.

Головные уборы в конце века имели высокую туюлю и маленькие поля. По мере увеличения высоты причесок они приобретают вид наколок, украшенных цветами, перьями и маленькими чучелами птиц (см. рис. 128).

Необходимыми дополнениями были перчатки, муфты, сумки.

Обувь изготовляли разного ассортимента: высокие ботинки на шнуровке или пуговицах, туфли из цветной и черной кожи и шелка с пряжками, бантами, розетками, на высоком изогнутом каблучке.

КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ КОСТЮМА

Начавшееся в XIX в. развитие массового производства одежды обусловило развитие техники конструирования одежды. Сложная и трудоемкая индивидуальная подгонка изделий по фигуре начинает постепенно вытесняться более или менее обоснованными выкройками, в основе которых лежат математические расчеты.

Контуры основных деталей кроя, средний шов спинки, линия борта полочки оформляются более прямыми, ровными линиями (рис. 129). Боковые швы утрачивают изогнутые вычурные очертания, создающие сверхукие объемы костюма XVIII в. Схема построения основы мужского сюртука, визитки, пальто воспроизводит сглаженный контур фигуры, близкий к ее естественным очертаниям, обеспечивает необходимую свободу движения, удобство в носке, практичность. Эти качества начинают высоко цениться в мужской одежде XIX в. По линии плеча силуэт сохраняет плотное облегание, что создается большим скосом плечевого шва и смещением его на спинку. Рукав становится шире, но сохраняет большой прогиб переднего среза на линии локтя, благодаря чему имеет изогнутую форму.

В женской одежде крой остается сложным с большим количеством конструктивных и декоративных линий, но очертания деталей также становятся более прямыми (рис. 130).

Как в женских, так и в мужских изделиях основной остается конструкция с отрезным бочком, который на спинке расположен близко к среднему шву, на полочке — посередине проймы. Это создает максимальное прилегание изделия по спинке, а весь припуск на свободу облегания по линии груди сосредоточивается в основном на полочке.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ МОДЫ

Источником распространения моды по-прежнему оставались журналы мод.

Особое место среди них занимал «Ба тойе», основанный в 1829 г. Эмилем Жирарди. Статьи о моде носили в нем общественно-философский характер, раздел иллюстраций вел выдающийся французский художник Поль Гаварни.

Оригинальные рисунки моделей создавал в Венском журнале по вопросам искусства, литературы и театра профессор Королевской академии искусств Франц Штебер.

Во второй половине XIX в. журналы мод начинают специализироваться, снабжаться выкройками, давать практические советы по шитью, раскрою, вязанью, вышивке. Усовершенствование техники печатания дает возможность печатать журналы большими тиражами, что делает их массовыми и более доступными. Характер рисунка меняется. Это уже не простая копия модели, а сознательное выявление модных акцентов (изгиба силуэта, покатых плеч, тонкой талии и т. д.).

Появляются первые фотографии моделей.

Важным источником создания и распространения моды являются театр, популярные актеры, чья талантливая игра вызывает стремление подражать и их внешнему облику. Кроме того, театр был в XIX в. центром культурной жизни, и светское общество именно здесь знакомилось со всеми новинками моды.

Начиная с 70-х годов во Франции создаются первые Дома моделей прославленных французских кутюрье (мастеров высшего класса).

По инициативе одного из тех мастеров — придворного портного Ворта устраиваются периодические выставки на манекенах и демонстрации мод на манекенщицах. Посещение этих демонстраций становится правилом хорошего тона в обществе.

На международной выставке в 1900 г. демонстрируются модели выдающихся модельеров века Дусе, Пакена, Руфа, Ворта, Пату, Лелонга, Бальмена, которые явились основателями династий художников костюма, существующих и в наши дни.



129

130

ЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ НАЧАЛА XX В.

ДАЛЬНЕЙШАЯ ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ КОСТЮМА
ПОД ВЛИЯНИЕМ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО
РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

Наиболее характерными чертами, определившими развитие европейского костюма в начале XX в., были мощный технический подъем, повсеместное господство промышленного массового производства, новые условия и новый образ жизни (развитие транспорта, использование женского труда на производстве), влияние спорта и войны 1914—1918 гг. Мода все больше становится предметом купли-продажи, изменения ее происходят все чаще.

Эти факторы определили появление нового эстетического идеала, использование тканей с новыми пластическими свойствами, цветовой гаммой и орнаментацией, поиски рациональной конструкции одежды и многообразие ее покроев и, наконец, практические функциональные формы, особенно в женской одежде.

Начало демократизации одежды обусловило также и то, что мода, подчиняясь своим требованиям промышленное производство товаров массового производства, становится доступной не только избранной верхушке, но и широким слоям населения.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И ВИДЫ КОСТЮМА.
ТКАНИ. ЦВЕТОВАЯ ГАММА

Расцвет стиля модерн в женском костюме

В начале XX в. стиль модерн, утвердившийся в женском костюме еще в XIX в., продолжает оказывать свое возросшее влияние на силуэт, использование тканей, декоративное решение костюма. Наиболее интересен силуэт в профиль, который создается с помощью корсета 8-образной формы. По сравнению с силуэтом 90-х годов XIX в. он изменяется незначительно: линии груди и талии спереди понижаются, в этой части лифа появляется небольшой напуск. Талия сзади несколько завышена и прямо от нее начинается мягкий валик турнюра. Линия низа неширокой, мягко ниспадающей фалдами юбки доходит до щиколоток.

Изогнутые линии S-образного силуэта подчеркиваются асимметричным расположением отделки, драпировками на лифе и юбке (рис. 131). Декоративное решение костюма осуществляется за счет сопоставления фактур материалов (бархата, атласа, шифона, дорогого меха) изысканных цветовых сочетаний (синего с зеленым, желтого с зеленым, серого с розовым), широкого применения кружев и вы-



131



132

шивки крупного рисунка, выполненной шелком, бисером, драгоценными камнями. Крой юбок — в основном клеш.

Костюм дополняют **шляпы** огромных размеров (рис. 131, 132), украшенные цветами, бантами, перьями, а также пышные прически.

На костюм этого периода значительное влияние оказали гастроли в Париже русской балетной труппы Дягилева, поразившей французов не



133

только высокой артистической игрой, но и изумительной декоративностью костюмов художника Бакста, использующих полочецкие, восточные и античные мотивы.

Благодаря увеличивающемуся количеству драпировок силуэт приобретает более мягкие и ровные очертания, исчезает изогнутость, придаваемая ему корсетами. Линии груди и талии становятся более объемными, подчеркиваются ровными, мягкими контурами. В 1913 г. знаменитый французский художник-модельер Поль Пуаре создает коллекцию моделей, в которой женские изделия освобождаются от корсета, но юбки настолько узки, что в них трудно двигаться (рис. 133).

Для создания нового силуэта особенно удачным оказывается использование покроя с цельнокроеным рукавом кимоно, который вытесняет в вечернем костюме обычный втачной рукав. Для костюмов применяются эластичные дорогие, хорошо драпирующиеся ткани, насыщенная гамма цветов (алых, синих, зеленых, лимонно-желтых), отделка дорогим мехом.

Однако уже с начала века модному французскому течению в костюме все более противопоставляется деловой, практичный и удобный английский женский костюм. Его влияние чув-



134

ствуется прежде всего в ассортименте одежды: появляются блузки и юбки, жакеты и юбки. Общая модная линия силуэта проявляется очень умеренно, без вычурности и резких изгибов. В цветовой гамме преобладают серые, коричневые, черные тона, а также мелкая бело-черная клетка (рис. 134).

Упрощение форм женского костюма в 1915—1918 гг.

В течение всего XIX в. в общественных кругах передовых европейских стран идет борьба за реформу женского, а затем и мужского костюма. В 70—80-х гг. XIX в. в Англии возникает общество «Эстетическое движение», которое выдвигает целый ряд конкретных требований по реформе костюма: создание плечевых, не облегающих фигуру и не стесняющих движения изделий, упразднение корсетов и



136



135

каркасных юбок, укорочение длины юбок. Эти требования становятся особенно актуальными в начале XX в., когда идеи равноправия женщин воплощаются в жизнь, все более широким становится использование женского труда и участие женщин в общественно полезной деятельности.

Именно в этих новых условиях стало необходимым осуществление ряда требований реформы костюма и прежде всего упразднение корсетов и укорочение длины юбки. Уже в первые военные годы длина женских платьев доходила до шиколотки, а затем до середины икры. Благодаря покрою клеш юбки падают ровными мягкими трубками — фалдами, лиф характеризуется мягкостью и умеренным объемом (рис. 135).

Появляются новые удобные и практичные виды женской одежды: широкие и свободные паль-

то, жакеты, деловые костюмы разнообразных форм, рабочая и производственная одежда. Обувь также разнообразна по назначению: ботинки на шнуровке и пуговицах, закрытые и открытые туфли на невысоком плотном каблук для повседневного ношения и на более тонком высоком и изогнутом — в нарядном ассортименте (рис. 136).

Новый эстетический идеал и резкое изменение моды в женском костюме послевоенного периода

В напряженной обстановке первой мировой войны общественная значимость женщин резко возрастает. Наряду с мужчинами, а нередко вместо них, они занимаются разнообразным трудом, как умственным, так и физическим. Такое равноправие, подтвердившееся не в декларациях, а в реальной жизни, вызвало новые эстетические идеалы. Сближение общественных и трудовых функций, занятие спортом создают основу для сближения определенных черт облика мужчины и женщины.

Новый тип женской красоты — женщина-мальчик, тонкая, длинноногая, плоскогрудая, с узкими бедрами, без подчеркнутой талии, с мальчишеской стрижкой. Это уже не беззащитное, слабое существо, опекаемое мужчиной. В ее облике решительность, приспособленность к условиям труда и быта. Однако есть в нем и особая женственность: красивая, гладкая кожа, ярко накрашенные губы, тонко подведенные глаза и брови. В костюме, воссоздающем этот новый идеал женской красоты, осуществляется еще одно требование реформаторов: создание плечевых не облегающих фигуру и не стесняющих движения изделий. Основным и единственным силуэтом одежды этого периода становится прямое платье-рубашка, по ширине облегающее бедра, длиной до середины коленей. Талия в платье не подчеркивается, пояс носят на линии бедер.

Ассортимент одежды очень разнообразен: в него входят платья, юбки и блузки, костюмы, жакеты, пальто (рис. 137).

Большое место в ассортименте тканей занимали ткани из искусственного волокна, шелковый и шерстяной трикотаж. В цветовой гамме преобладали светлые серые, бежевые тона как в одежде, так и в обуви, сумках. В нарядном костюме с 1925 г. незаменимым считается маленькое черное платье с длинной нитью искусственного жемчуга, предложенное знаменитой французской художницей Шанель.

Искусственный жемчуг и другие фальшивые драгоценности в новом костюме успешно заменяют настоящие. Собственно, украшения перестают быть драгоценностями, а становятся необходимым элементом композиции костюма.



Мужской костюм

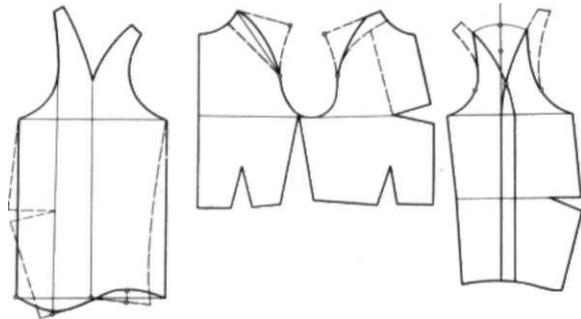
Мужской костюм начала XX в. развивается под влиянием массового развития спорта и военной одежды. Это находит отражение в новых видах ассортимента: появляются всевозможные куртки и брюки гольф, в повседневный бытовой костюм входят толстые шерстяные носки, применявшиеся для езды на велосипеде и мотоцикле. Под влиянием военной одежды появляются закрытый пиджак типа *френча* с поясом и накладными карманами, *краги*, брюки *галифе*, мягкий плащ покроя *реглан*, пальто *тренкот* на съемной теплой подкладке. Все эти виды одежды обогащают стандартизованный, унифицированный гардероб мужчины, развивая его функциональность и практичность.

РАЗВИТИЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ И МОДЕЛИРОВАНИЯ

Развитие конструирования одежды в течение предшествующих столетий проходило путем создания примитивных выкроек и дальнейшей подгонки изделия на фигуре. Создание плотно-облегающих силуэтов решалось за счет сложной конструкции, большого количества разрезов линий часто изогнутой конфигурации. Разнообразие декоративно-конструктивных линий осуществлялось в рамках одного покрова с втачным рукавом.

В XIX в., особенно во второй его половине, появляется многообразие покроев: втачной, реглан, цельнокроеный. Кроме того, индивидуальное изготовление одежды начинает вытесняться массовым. Эти причины обусловили необходимость научной теории кроя. И лишь в конце XIX — начале XX в. появляются первые расчетно-мерочные и пропорционально-мерочные системы конструирования, основанные на определенной зависимости между измерениями человеческой фигуры. Появляются также первые учебники портновского ремесла. Одну из первых таких книг — «Портной. Российский художественный альбом учебник шитья дамского и мужского платья» — написал петербургский закройщик А. И. Катун. За отличную систему обучения эта книга была удостоена большой золотой медали на всемирной выставке 1905 г. в Бельгии, а автор дипломом на звание действительного члена Штутгартской академии.

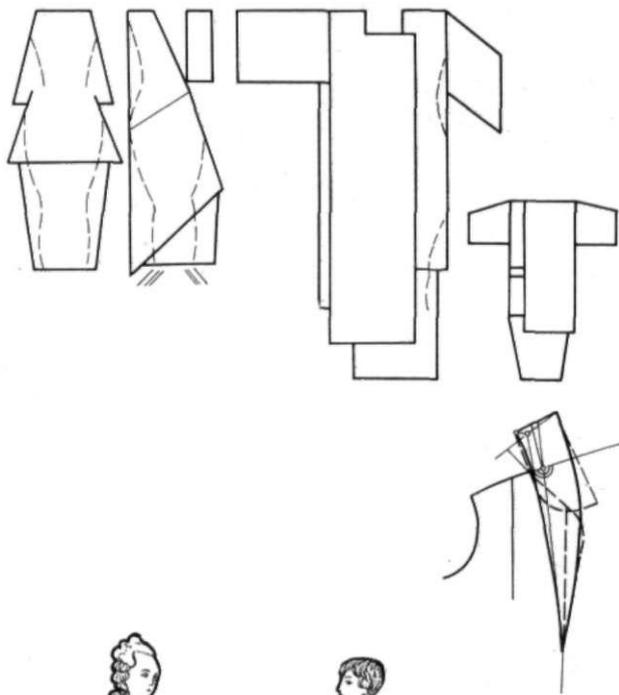
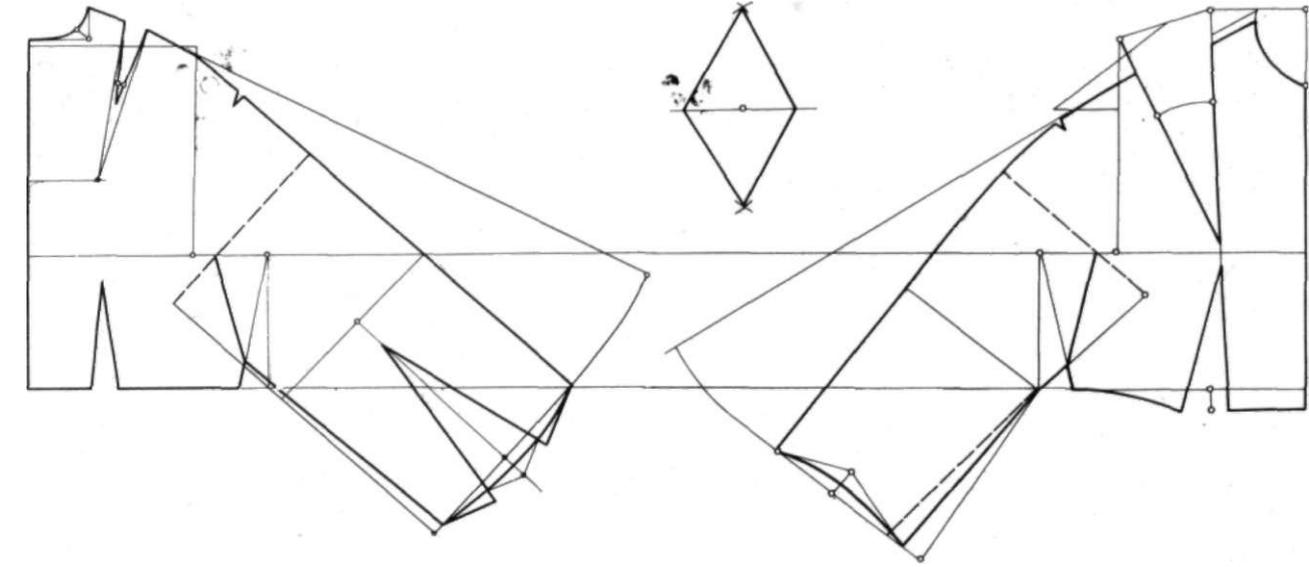
Функциональные практические формы костюма начала XX в. (после первой мировой войны) характеризуют большая простота и ясность конструкции, отсутствие ломаных контурных линий кроя, частое совмещение декоративных и конструктивных швов, учет пластических свойств ткани. Простота общей формы костюма обогащалась новыми конструктивными решениями рукавов цельнокроеного и реглан,



многообразием покроев воротника — высокого стояче-отложного, шалью. Конструктивное решение костюма преобладает над декоративным и, естественно, бытовавший долгое время повышенный интерес к отделке рюшами, бейками, бисером, цветами отступает.

Однако проблемы общего художественного оформления одежды становятся более сложными. Среди них создание художественного ансамбля в костюме, выявление пластической и декоративной роли тканей, поиски новых цветовых решений приглушенных и ахроматических тонов, создание **спортивной** и профессиональной одежды.

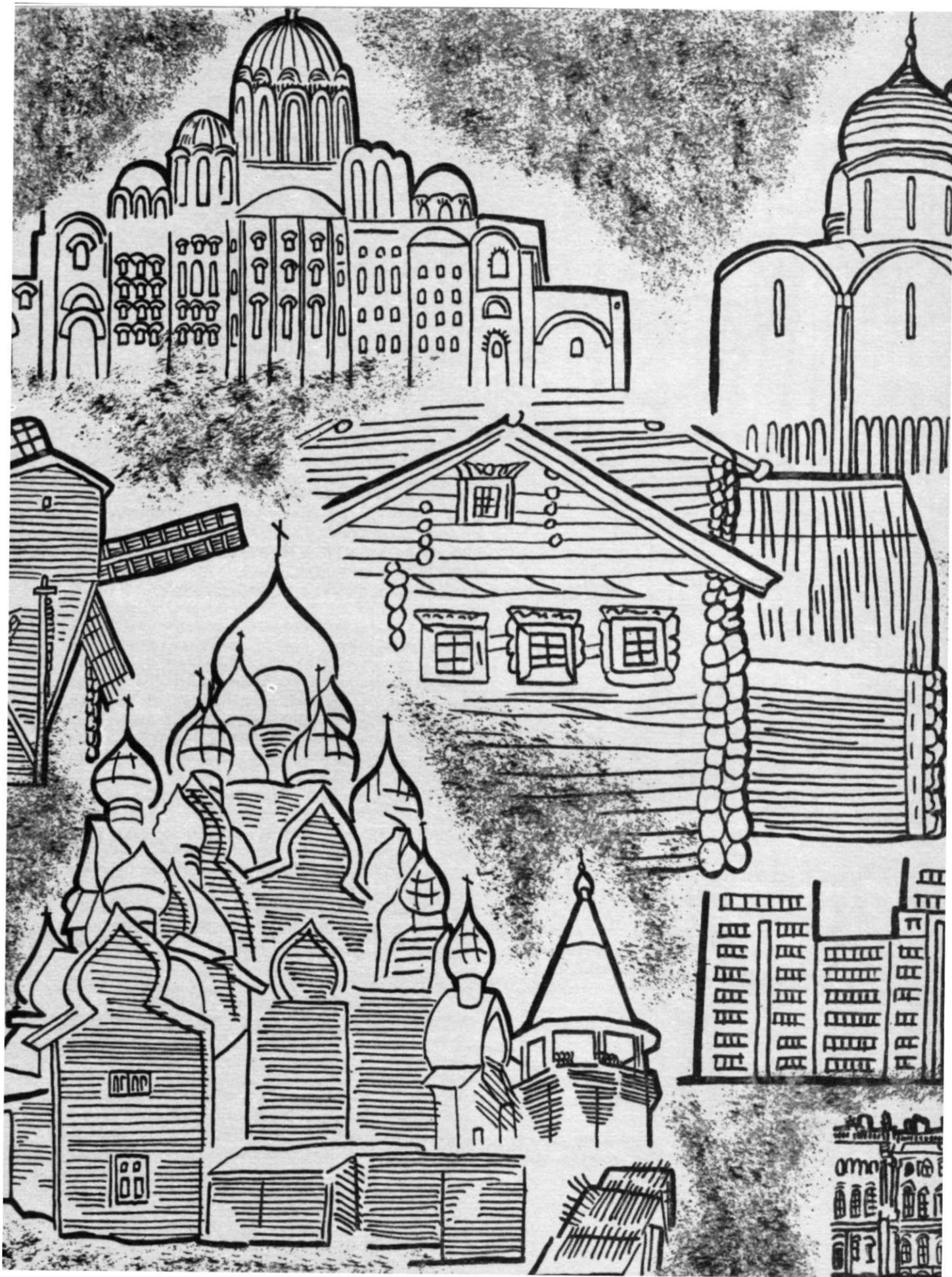
Проблема ансамбля в одежде становилась особенно актуальной потому, что деловой образ жизни обогатил гардероб, особенно женский, большим количеством верхней одежды, головных уборов различного назначения, дополнений (сумок, портфелей), а укорочение длины

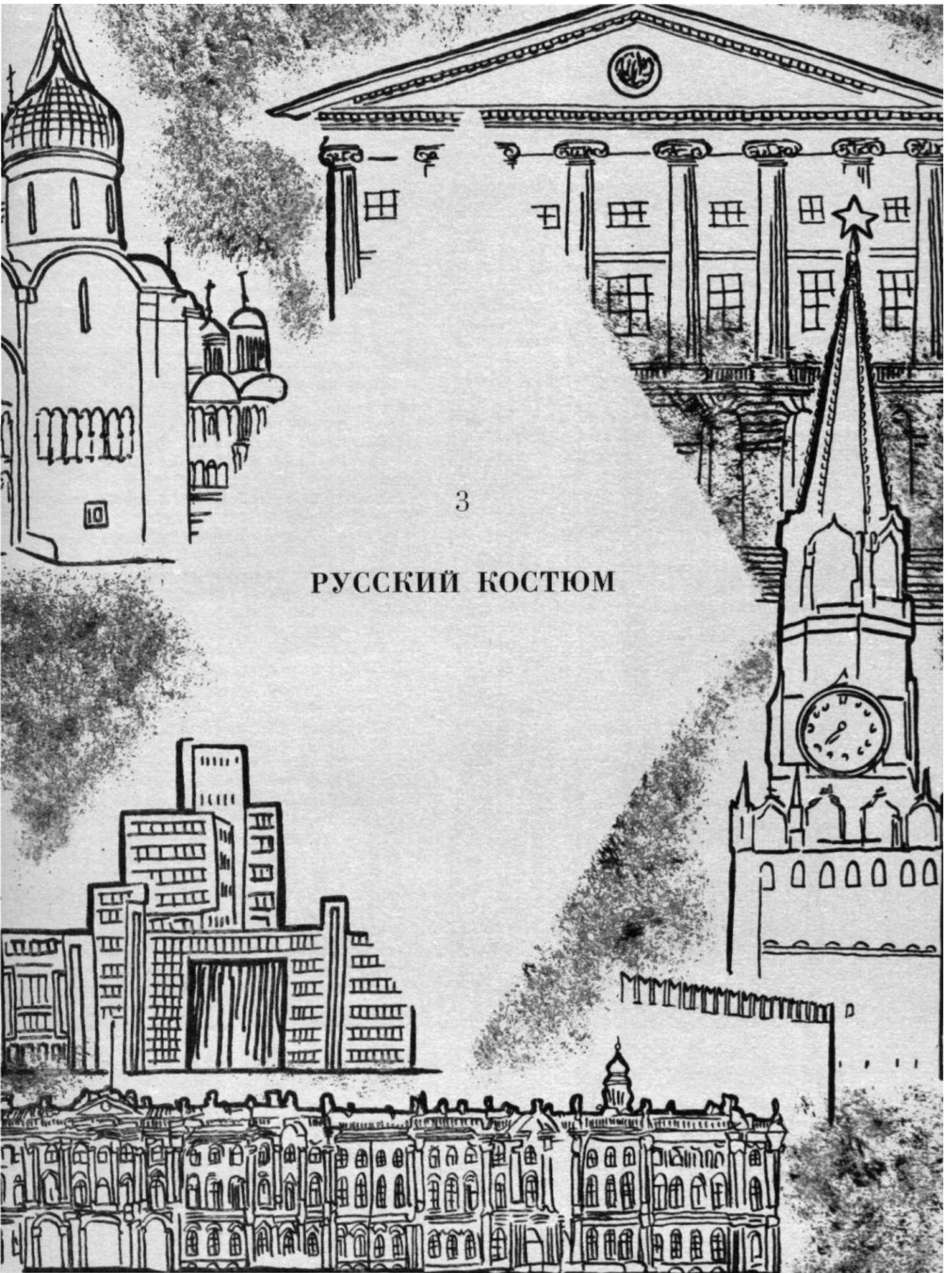


юбки сделало видимыми чулки и обувь. Все эти части костюма необходимо было согласовать по цвету, фактуре, форме. Модельеры начала века решали ансамбль в основном за счет цвета. В связи с уходом из одежды каркасной основы, которая до сих пор играла основную роль в создании формы, увеличивается значение ткани. Ее декоративные и пластические свойства определяют теперь форму костюма, и интерес к ней художников значительно возрастает. Ввиду тех же изменившихся условий и образа жизни яркие цветовые решения в одежде начинают уступать приглушенным тонам, серому, бежевому, белому, черному цветам. На их фоне особенно ярко сверкают блестящие поддельные украшения.

Уже в XIX в. возрастает разнообразие ассортимента одежды по назначению. В XX в., когда человек в течение одного и того же дня или недели меняет род своих занятий (работа, спорт, отдых, развлечения), создание одежды различного назначения становится одной из важнейших проблем моделирования. К началу XX в. относится создание повседневной и спортивной одежды, а затем профессиональной.

В XX в. значительно усложняется художественное проектирование костюма в связи с его укороченной длиной. Если до этого времени основное композиционное решение костюма определялось соотношением линий плеч, груди, талии, бедер, то теперь для модельера очень важной проблемой моды становится линия низа изделия. Соотношение открытой части ног и всей фигуры в значительной мере определяет модный и эстетичный облик, создаваемый костюмом.





3

РУССКИЙ КОСТЮМ

ОДЕЖДА НАРОДОВ, НАСЕЛЯВШИХ ТЕРРИТОРИЮ СССР В ДОИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

НАХОДКИ В КУРГАНАХ ЮЖНОРУССКИХ СТЕПЕЙ. КОСТЮМ СКИФОВ

Древнейшими культурами, обнаруженными археологическими раскопками на территории нашей страны, являются культуры скифов, славян, народов Алтая и Сибири.

Племена скифов, земледельцев и скотоводов, кочевали в VII — III вв. до н. э. в южных степях европейской части современной территории Советского Союза.

Образ жизни скифов, их быт, внешнее изображение описывали греческие античные историки, в частности Геродот (V в. до н. э.). Из этих описаний следует, что скифы были белокурым, голубоглазым народом, искусными наездниками и отличными стрелками. Причерноморские скифы испытывали большое влияние античной греческой культуры, заимствовали многие внешние формы быта греков.

Более двухсот лет тому назад учеными-археологами были начаты раскопки так называемых скифских курганов — мест захоронения знатных скифов. Изучение их продолжается и в наши дни. В скифских курганах Поднепровья

и Крыма (Солоха, Чертомлык, Куль-Оба) обнаружены ценнейшие предметы материальной культуры, позволяющие представить внешний облик и форму костюма народа этих древних племен.

К ним относятся золотой гребень с фигурами сражающихся воинов, серебряная ваза для вина, украшенная рельефом с изображением укрощения коней, золотая ваза с изображением скифов на привале, золотая пектораль и др.

Мужской костюм состоял из короткого и узкого распашного мехового *кафтана* мехом внутрь с поясом на талии, с большим запахом и длинных штанов, меховых или войлочных, суженных книзу и заправленных в сапоги. На голове — остроконечная шапка с назатыльником из кожи или войлока, опускающимся на плечи, на ногах — мягкие кожаные сапоги без подметок и каблуков, перехваченные на шиколотках ремешками (рис. 138). Иногда костюм дополнял короткий плащ, накинутый на одно или оба плеча.

Из материалов применяли льняные ткани, мех, кожу, войлок.

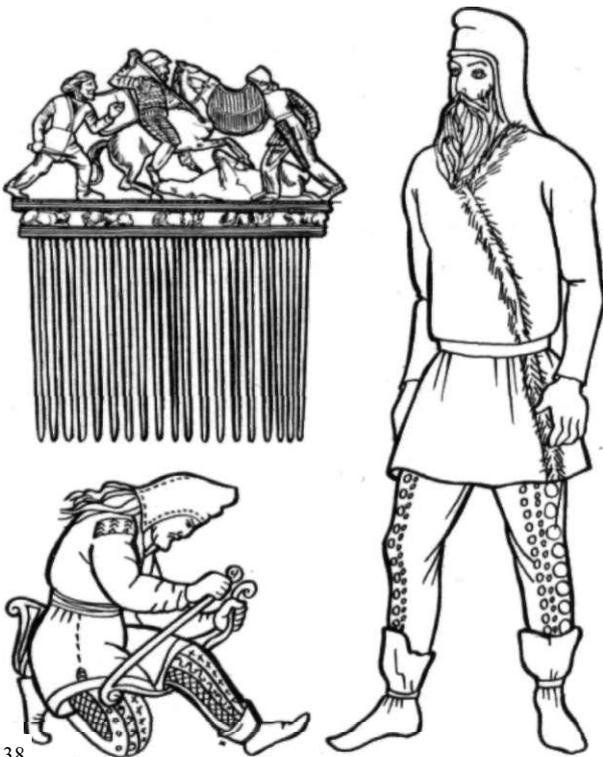
Мужчины скифы носили длинные волосы, бороду и усы.

Женский костюм повторял основные формы мужского.

Высокого искусства достигли скифы в изготовлении ювелирных изделий. Выполненные из золота, серебра, электра (сплав из золота и серебра) и бронзы, они изобиловали в костюме знати. Прежде всего, это золотые тисненные бляшки-пластинки с изображением растительных и животных мотивов, сплошь нашиваемые на одежду, головной убор, обувь. Большую роль и в мужской, и в женской одежде играли дорогие украшения: шейные обручи, ожерелья, ручные и ножные браслеты, подвески, серьги.

Так, в кургане Куль-Оба на шее захороненного мужчины обнаружен массивный золотой обруч, скрученный в виде жгута из шести толстых золотых проволок, концы которого украшены скульптурными фигурами всадников. На руках и ногах были надеты золотые браслеты тончайшей ювелирной работы. На женщине были две пары золотых подвесок-медальонов с изображением головы богини Афины, ожерелье, тяжелая золотая гривна (литое шейное украшение) массой 473 г, широкие ножные браслеты из золота.

К лучшим образцам скифоантичного ювелирного искусства относится также золотое нагрудное украшение — пектораль массой 1150 г, найденное в 1971 г. в кургане Толстая могила.



РАСКОПКИ ПАЗЫРЫКСКИХ КУРГАНОВ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО ДРЕВНИХ АЛТАЙЦЕВ

Культуре причерноморских скифов близка культура древних алтайцев, относящаяся к V—IV вв. до н. э.

В высокогорной долине Пазырык советскими археологами в течение 20 лет (1929—1949 гг.) раскопаны пять каменных курганов. В одном из них был найден деревянный сруб, обитый войлочными коврами ярких расцветок с изображением людей и коней.

В срубе находился выдолбленный из ствола лиственницы саркофаг, в котором помешалось тело вождя и его жены. Благодаря вечной мерзлоте прекрасно сохранились не только изделия из кости, дерева и металла, но и одежда из войлока и кожи, отделанная мехом соболя, белки, горностая. Меха как основной промысел алтайских племен, занимавшихся охотой на пушного зверя, широко использовались для изготовления одежды и других бытовых предметов. Здесь была найдена женская одежда (накидка) из беличьего меха волосом внутрь. Внешняя ее сторона богато украшена аппликациями из кожи в «зверином» скифском стиле. Особенно искусно сделаны золоченые бараньи головки. По борту накидка оторочена мехом соболя и выдры, по низу — мехом молодого жеребенка.

На мужчине был надет кафтан из тонкого белого войлока с длинными узкими рукавами и капюшоном, рубашка из льняного полотна, войлочные чулки.

Здесь же были найдены бусы из стекла и сердолика, бронзовое зеркало в футляре из кожи и меха леопарда.

Большой интерес представляет женская обувь — сапожки с богато украшенными подошвами: по краю подошва расшита красной шерстью, затем рядом мелкого черного бисера, в центре расположены кристаллы пирита золотистого цвета и 84 камня одинакового размера с просверленными отверстиями. Украшенная таким образом обувь указывает на обычай сидеть с поджатыми ногами на кошмах или низких подушках так, чтобы хорошо были видны подошвы.

Вещи Пазырыкских курганов характеризуют

«звериный» стиль скифского искусства. Украшения, узор татуировки, покрывающей тело одного из вождей, повторяют стилизованное изображение горного барана, тигра, лося, сцены бурных схваток фантастических животных. Выразительность достигается подчеркиванием своеобразных особенностей фигур животных и присущих им движений.



КОСТЮМ КИЕВСКОЙ И МОСКОВСКОЙ РУСИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРИОДА

В VIII — IX вв. восточные славяне имели свои поселения вдоль водного пути «из варяг в греки» между Балтийским и Черным морями. Среди них наиболее развитые в культурном и экономическом отношении были Новгород, Смоленск, Киев, поддерживающие торговлю со скандинавскими странами на севере, с греческими городами, особенно с Византией, на юге.

В X в. высокого экономического, политического и культурного подъема достигло первое феодальное государство славян Киевская Русь, которое явилось родиной культуры трех братских народов: русского, украинского и белорусского.

В XII в. крупнейшими культурными центрами становятся города северо-восточной Руси: Новгород, Владимир и Суздаль.

Однако в XIII в. высокий расцвет русской культуры был приостановлен татаро-монгольским игом. С этого времени передовые общественные стремления направлены на объединение всех русских княжеств в одно государство. В 1380 г. русские войска под руководством Московского князя Дмитрия Донского разбили татар на Куликовом поле. В течение XIV — XV вв. происходит объединение русских земель вокруг Москвы, создается централизованное Московское государство.

Социально-экономические условия нашли свое глубокое отражение в искусстве Древней Руси, которое представлено архитектурой, монументальной живописью (фрески, мозаики), иконописью, художественными ремеслами. Отразились они и в костюме этого большого исторического периода.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ И ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОСТЮМА

Внешний облик, красота древних руссов всегда вызывали восторженные отклики и у европейцев, и у азиатов. Древние путешественники, люди различных вкусов и представлений о красоте, описывая руссов, обязательно отмечали их высокий рост, особую статность, белую с ярким румянцем кожу, красивые русые волосы. Арабский путешественник X в. Ахмет Ибн-Фодлан, описывая русских купцов, приезжавших к царю хазар, замечает: «Они, подобны пальмам, румяны, красны»*. Знаменитый венец * Гиляровская Н. Русский Исторический костюм для сцены. М., 1945, с. 65.

цианец Марко Поло в XIII в. в своем «Путешествии» пишет о жителях большой северной страны России: «Они — очень красивые люди, белые, высокие; их женщины также белые и высокие с, белокурыми и длинными волосами»*.

Высокие критерии красоты с глубокой древности определяют эстетический народный идеал, о котором рассказывается в былинах и поется в песнях. И среди них прежде всего высокая статная фигура, величественная осанка, белое с ярким румянцем лицо, соболиные темные брови, у женщин — плавная лебединая походка.

«Ходит плавно — будто лебедушка;
Смотрит сладко — как голубушка;
Молвит слово — соловей поет;
Горят щеки ее румяные,
Как заря на небе божаем;
Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные,
По плечам бегут, извиваются,
С грудью белую целуются».

(«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова)**.

Эту привлекательную статность, гордую осанку, колорит помогал воссоздать древнерусский костюм своим силуэтом, формой деталей, декоративным решением, применяемыми тканями и украшениями, цветовым сочетанием.

К наиболее общим особенностям, характерным для костюма этого исторического периода, можно отнести следующие:

- 1) статичный, прямой, расширенный книзу силуэт изделия и рукавов;
- 2) преобладание симметричных композиций с ритмом округлых линий в деталях, отделке, дополнениях; даже при наличии асимметрии в форме костюма или способе ношения (*корзно, косоворотка, ферязь*) композиция его уравновешена, устойчива;
- 3) использование декоративных узорных тканей с эффектом золота и серебра, крупным сложным орнаментом; отделка вышивкой, мехом, тканью другого цвета; создание динамичной формы за счет контрастных цветов;
- 4) большое значение головного убора в решении композиции костюма.

ТКАНИ. ЦШЛОИАН ГАММА

Ценные археологические находки, среди которых очень редки сохранившиеся образцы тканей, а также описание в литературе, позволяют судить о материалах, применяемых в одежде Древней Руси.

*Поло М. Путешествие. Л., 1940, с. 263.

**Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. «Маскарад». М., 1969, с. 1 22.



139

Наиболее распространенными тканями были лен и шерсть, которые могли быть и высокого качества (полотно, тонкое сукно), и в виде грубого холста, сермяги, армячины. Орнаментация осуществлялась раскраской, вышивкой, в более поздние периоды — набойкой и пестрядью (тканый узор из разноцветной пряжи). И набойка, и пестрядь были обычно сурового цвета с сине-зеленым, синим или киноварным рисунком.

До XVII — XVIII вв. в России не было своего крупного ткацкого производства, и ткани высоких сортов привозили в Киевскую Русь из Византии, Ирана, Китая, с Востока, в Новгород и Псков — из Италии и Испании, в Московскую Русь — из Англии и Голландии.

Общее наименование иностранных драгоценных тканей — шелковых и парчовых — *паволоки* (рис. 139).

Из цветовых решений наиболее привлекательными были паволоки пурпурные или багряные (оттенки красного), лазоревые (сине-голубые), зеленые.

Преобладающей была орнаментация с четким и крупным узором, с использованием золотых и серебряных нитей.

Для парадных одежд, особенно верхних (шуб, шапок), применялся бархат, затканый крупным золотым узором на золотой шелковой основе. В Московской Руси для изготовления *опашной*, кафтанов, *летников*, *телогрей* широко использовался атлас, красный, синий, лиловый с золотой нитью. Бархат и атлас привозили из Турции, Персии, Италии.

На Руси широко применялись мех соболя, куницы, бобра, выдры, лисицы, зайца, белки, а также овчина.

Основные особенности костюма

Одежда древних славян испытывала влияние костюма скифов как по ассортименту (рубаха и штаны), так и по форме и применяемым украшениям. Браслеты, бусы, серьги, колты (височные подвески, прикрепляемые к женскому головному убору), гривны благодаря искусству славянских ремесленников приобретали самобытную форму, отличались высокохудожественными качествами.

В середине IX в. с принятием христианства на Руси ее связи с Византией стали особенно тесными. На русские меха, воск, мед и другие товары Киевский князь и его дружина меняли византийские ткани, золотые и серебряные изделия. Естественно, что в костюме князя и его дружинников во многом повторялись византийские формы, которые на древнерусской почве приобретали оригинальный характер.

О бытовой одежде Киевской Руси дают представление фрески из Софийского собора в Киеве, рукописные сборники, так называемые «лицевые книги», иконопись. В них наряду со святыми изображались князь и члены его семьи, горожане и другие бытовые фигуры.



140

Мужской костюм

Красочный рисунок из рукописи «Изборник Святослава» 1073 г. изображает семью князя Святослава Ярославича. На князе кафтан киевский, или свита, зеленого цвета с красной каймой по низу и золотыми зарукавьями (тин наших манжет). Такие же разноцветные, подпоясанные широким вышитым поясом кафтаны у его сыновей. Это была накладная верхняя одежда различной длины (от коленей до середины икр) с длинными узкими вшивными рукавами и прямыми проймами. Кафтан знати изготовлялся из аксамита, бархата, шелка, с узором и богатой вышивкой; кафтан простонародья был из грубого сукна. Поверх кафтана на князе надет синий плащ корзно (одежда знати), отороченный золотой каймой, на красной подкладке. На голове — круглая шапка с меховым околышем и наушниками, на ногах — зеленые сафьяновые сапоги (рис. 140).

Кафтаны, корзно и великокняжеские шапки можно видеть на Новгородской иконе XIII в., изображающей князей Бориса и Глеба. Их корзно и кафтаны напоминают византийские костюмы (рис. 141).

Шапки, начиная с XI в., были неотъемлемой частью русского мужского костюма и у знати, и у бедноты (рис. 142). Крестьяне носили круглые колпаки из войлока, грубого сукна с узкой меховой опушкой, люди состоятельные — из тонкого сукна или бархата, знать — бархатные или парчовые с украшениями из серебра, золота, драгоценных камней и с меховым околышем.

Корзно, набрасываемое на одно плечо и застегнутое фибулой на другом, появилось в результате римско-византийского влияния и было характерно только для периода Киевской Руси. С переносом общественно-политической жизни Древней Руси на север, в Новгород и Владимир, корзно заменяется новгородской шубой — распашным прямым изделием с отложным воротником и длинными вшивными рукавами, которые играют больше декоративную, чем функциональную роль, так как шубу носили внакидку. Такие шубы мы видим на иконе «Молящиеся новгородцы» (XV в.). Здесь поверх зеленых, лиловых, голубых, красных кафтанов на новгородцах накинута красная, зеленая, желтая, голубая, лиловая шубы на ярких и контрастных по цвету подкладках. Воротники у шуб красные (рис. 143).

Нижней одеждой знати и основной у крестьян с древнейших времен были рубаха и порты (рис. 144). Крестьянскую рубаху делали из холста, набойки, пестряди с подкладкой на груди и спине, которую пришивали красными нитками. Цельнокроеный рукав для свободы



141



142



143



движения имел ластовицу из красной ткани. Рубахи знати из тонкого полотна отделывали красной тафтой по низу, ею же обтягивали пуговицы и окантовывали все швы. Такая рубаха представляет собой один из древнейших и интереснейших примеров совмещения конструктивных и декоративных линий в одежде. Так как ткань была узкой (от 30 до 60 см), рубаху выкраивали из нескольких частей. Все швы подчеркивались декоративно. Вместе с другими видами отделки они составляли единое художественное целое. Рубаху носили



навыпуск и подпоясывали узким поясом или цветным шнуром. В особых случаях к рубахе надевали зарукавья и съемные круглые воротники-ожерелья, богато расшитые жемчугом и драгоценными камнями. Цвет основной ткани был разнообразный, но всегда яркий.

Порты, или штаны, делали из холщовой ткани; они представляли собой неширокие, суженные книзу до щиколотки штаны, завязывающиеся на талии шнурком — *гашиком*. Поверх них состоятельные люди носили еще верхние шел-



ковые или суконные штаны, иногда на подкладке.

Внизу штаны заправляли в сапоги из цветной кожи или в *онучи* (куски ткани, которыми обертывали ноги), а сверху надевали лапти, привязывая к ноге специальными завязками — *оборами*.

Русские воины поверх обычной одежды надевали короткую кольчужную рубашку с разрезами по бокам и короткими рукавами, а на голову — *шелом* с *бармицей* (рис. 145, 146).



Костюм женщин Древней Руси в основе своей имел тот же ассортимент, то же конструктивное и декоративное решение, что и мужской костюм.

На фреске Софийского собора (XI в.) жена и дочери Ярослава Мудрого изображены в богато орнаментированных киевских кафтанах, корзно с широкой каймой, конусообразных шапках (рис. 147).

Под шапки или в качестве самостоятельного головного убора женщины Древней Руси носили *убрус* — "полотняный белый или красный платок, сложенный треугольником и заколотый иод подбородком. Концы, свисавшие на грудь, богато расшивались.

Верхний женский кафтан имел в отличие от мужского широкие рукава, из которых виднелись украшенные зарукавья нижней рубахи. Женская рубаха была длинной (до ступней). Ее носили с нешироким поясом, украшали орнаментом (обычно по низу). Горловину рубахи обшивали узкой каймой.

В ассортимент женской одежды этого периода входят также *понева* — юбка, запахнутая по верх рубахи на гашнике, *запона* — накладная, не сшитая по бокам одежда из холста, которую девушки носили поверх рубахи.

Женская обувь, как и мужская, представлена у князей и бояр мягкими сапогами без каблуков из цветной кожи с вышитыми носочной и нижней частями, у крестьян — лаптями с онучами.

Мужчины носили волосы, подстриженные «в кружок», бороду и усы, женщины покрывали голову *повойником* (тип чепца), девушки низко на затылке заплетали косу.

КОСТЮМ XV XVII вв. (МОСКВА)

Через сто лет после Куликовской битвы объединенная вокруг Московского княжества Русь отказалась платить дань татарам, и правнук Дмитрия Донского Московский князь Иван III объявил себя первым русским царем-самодержцем.

Рост Московского княжества совпал с периодом татаро-монгольского ига, когда все силы народа были направлены на борьбу с поработителями. В этот период сказались определенная изолированность Руси от культуры Запада, что отразилось на формах костюма. Кроме того, застой общественной жизни при татарах, северные, более суровые климатические условия Москвы содействовали созданию более тяжелых, длинных и объемных одежд по сравнению с одеждой Киевской Руси.

О костюме Московской Руси можно судить по гораздо более обширным источникам, чем

о costume Киевской Руси. К иконам, миниатюрам, нарождающейся светской живописи добавились литературные описания и рисунки иностранных купцов, послов, дипломатов. Кроме того, эпоха Московской Руси как героический период в истории нашей Родины, период расцвета национальной культуры и искусства всегда привлекал к себе внимание талантливых художников и писателей более поздних времен. Тщательно изучая эту эпоху, они оставили нам замечательные произведения с образами старины (Репин, Суриков, Васнецов, Головин, Билибин, Рябушкин, Коровин, А. К. Толстой и др.).

Основные особенности костюма

Основными особенностями конструктивного и декоративного решения костюма Московской Руси, отличающими его от костюма предыдущего периода, являются следующие:

- 1) значительное увеличение и разнообразие ассортимента одежды знати;
- 2) одновременное ношение большого количества одежд (до 5 — 6);
- 3) увеличение объема и длины одежды, значительное расширение ее внизу (до 2 — 6 м);
- 4) дальнейшее развитие декоративности за счет тканей, вышивки, украшений, декоративной косметики.

Характерным для одежды этого периода является ее резкая классовая дифференциация, выражающаяся в использовании тканей, отделки, украшений, в количестве одновременно надеваемых одежд, в появлении в одежде форм (например, рукавов), играющих чисто декоративную роль.

Разнообразие ассортимента одежды, видов отделки, искусству шитья способствовало развитие городских ремесел, специализация, появившаяся в производстве одежды. В писцовых книгах XVI в. упоминаются швецы, шубники, сермяжники, епанечники, кафтанники, сарафанники, душегрейники, шляпники, колпачники, рукавичники, карманники. Более того, в крупных по тем временам мастерских наблюдалось техническое разделение труда даже при изготовлении одного и того же вида одежды. Так, на миниатюре из лицевого летописного свода XVI в. «Шитье кафтана» показано, что кафтан изготавливают 11 человек: мастера, подмастерья, ученики.

Подобное укрупнение и специализация наблюдались и в производстве обуви. Сапожники, башмачники, чоботные мастера, подошвенники, каблучники, поршенники, лапотники — количество ремесленных специальностей по сравнению с существовавшими в Древней Руси значительно возросло.

Мужской костюм

Рубаха и порты, оставшиеся основой костюма Московской Руси, не претерпевали существенных изменений. В рубахе разрез горловины переместился с середины влево, появляется рубашка-косоворотка. Длина ее стала меньше. Появились различные по назначению рубахи, например горничные, которые носили в горнице.

Поверх рубахи надевали *зипун* — распашную одежду полуприлегающего, расширенного книзу силуэта с застежкой встык (рис. 148). Длина ее варьировалась от середины коленей и выше. Рукав узкий до запястья. Пройма была прямой, рукав не имел оката. Декоративное решение зипуна сосредоточивалось в основном на линии застежки, съёмном воротнике «ожерелье», рукавах из другой ткани, вышитом поясе. Зипун носили бояре (как домашнюю одежду), горожане, крестьяне — мужчины



148, 149, 150

и женщины. Соответственно применялись различные ткани: камка, тафта, сукно.

Кафтан, надевавшийся поверх зипуна, имел несколько вариантов, отличавшихся не только отделкой, но и конструктивным решением. Некоторые кафтаны (обычный, домашний, выходной) были прямого, расширенного книзу силуэта и неотрезные по линии талии (рис. 149). Другие (польский, *терлик*) были прилегающего силуэта с отрезной линией талии, с широкой сборчатой нижней частью (рис. 150). Длина кафтанов варьировалась от коленей до щиколоток. Различные конструктивные варианты кафтанов показаны на рис. 151.

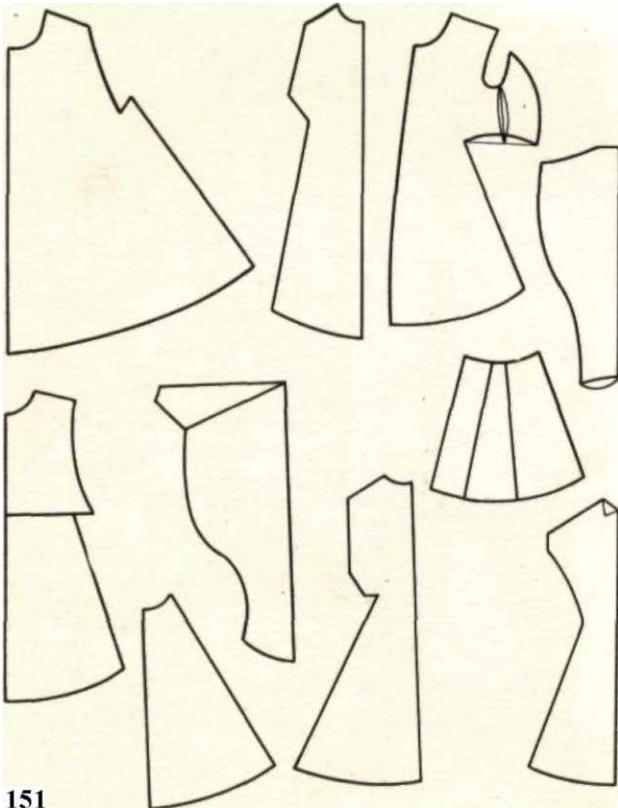
Для декоративного решения кафтанов использовали дорогие узорчатые ткани, отделку петлицами на груди и по боковым разрезам; металлические, деревянные, плетенные из шнура и жемчужные пуговицы; высокий богато расшитый *воротник-козырь*, окантовку борта, горловины, низа изделия и низа рукавов разноцветной с золотом и серебром тесьмой или галуном. Бояре и дворяне носили кафтаны из шелка, парчи, бархата, горожане и крестьяне — из сукна и хлопчатобумажной ткани с соответствующей отделкой.

Характерной мужской одеждой этого периода была также шуба — распашное изделие объемного, расширенного книзу силуэта с длинными широкими рукавами и отложным мехо-

вым воротником (рис. 152). Верх шубы обычно покрывали тканью (атласом, парчой, бархатом, сукном), подкладкой служил мех соболя, горностая, куницы, лисицы, песца, зайца, белки, а также овчина. Шубу застегивали на шнуры. Иногда рукава на уровне локтя имели прорез для продевания рук, при этом оставшаяся нижняя часть рукавов свободно свисала.

В суровых климатических условиях северных областей Руси шубу носили все классы. Однако бояре и дворяне в некоторых случаях надевали шубу и летом и не снимали ее даже в помещении как признак своего достоинства.

Такие формы костюма, как *ферязь* и *охабень*, появились в одежде дворян и бояр как выражение их сословной принадлежности и имущественного положения. Форма деталей и манера ношения этих видов кафтана подчеркивали полную непригодность их владельцев к какому-либо труду. Дорогую шелковую или бархатную *ферязь* длиной до пола на подкладке из дорогого меха надевали только на правый рукав, собирая его длину многочисленными сборками. Левый рукав свисал до пола (рис. 153).



151



152

Охабень из атласа, бархата, парчи имел четырехугольный откидной воротник, который доходил до Головины спины, и длинные узкие рукава, которые завязывались сзади, не имея никакого практического значения (рис. 154).

Однорядка — одежда без подкладки, сшитая из одного ряда ткани — шерстяной или хлопчатобумажной — играла роль плаща в ненастную погоду.

О том, насколько красочным и декоративным был русский костюм, свидетельствует описание костюма князя Вяземского в романе А. К. Толстого «Князь Серебряный»: «На князе был белый атласный кафтан. Из-за низко вырезанного ворота виднелось жемчужное ожерелье рубахи. Жемчужные запястья плотно стягивали у кистей широкие рукава кафтана, небрежно подпоясанного малиновым шелковым кушаком с выпущенной в два конца золотой бахромой, с заткнутыми по бокам узорными перчатками. Бархатные малиновые штаны заправлены были в желтые сафьянные сапоги с серебряными скобами на каблуках, с голенищами, шитыми жемчугом и спущенными в частых складках до половины икр. Поверх кафтана надет был внакидку шелковый легкий опашень золотистого цвета, застегнутый на груди двойной алмазной запоной. Голову князя покрывала белая парчовая мурmolка с гибким алмазным пером»*.

В форме причесок и головных уборов существенных изменений не происходит, но так же, как в одежде, увеличивается их ассортимент: мурmolки с отворотами, боярские *горлатные шапки* из соболя, куницы с бархатным или парчовым верхом, маленькая тафья, расшитая шелком и драгоценностями, надеваемая под верхний головной убор.

Обувью служили сапоги из сафьяна, бархата (рис. 155). Каблуки к ним прикреплялись серебряными или железными скобами, подошвы — гвоздями. Голенища спереди срезали углом и спускали складками до середины икр. Немалую роль играли в костюме пояса и кушаки, которыми подпоясывали рубаху, зипуны, некоторые виды кафтанов. По материалу, украшениям, форме и способу ношения они были разнообразны. Их делали из кожи, шелка, парчи, бархата, простой веревки; вышивали золотом, жемчугом, драгоценными камнями, металлическими бляхами, галуном; они были широкие, драпированные или плоские, узкие типа шнура. Часто к поясам подвешивали украшения и небольшую сумку-кошелек *калиту*. Благодаря разной манере ношения пояса и кушаки подчеркивали прямо противоположные

качества фигуры. Надетые на уровне талии «добрыми молодцами» и воинами, они подчеркивали стройность фигуры; спущенные на линию бедер с большим напуском верхней части одежды, пояса акцентировали полноту, дородность, высоко ценимые в эстетических представлениях боярства.

В условиях холодного климата, особенно северных областей Руси, большую роль в costume всех сословий играли рукавицы. В одежде бояр и дворян они имели также декоративное значение. Изготовленные из кожи, сафьяна, бархата, шелка, тканые и вязаные, они богато украшались вышивкой, бахромой, мережкой.



*Толстой А. К. *Князь Серебряный*. Повесть времен Ивана Грозного. М., Ш>6, с. 151.

Женский костюм



156

Исключительно красочным и живописным был женский костюм Московской Руси. В конструктивном его решении было много общих черт с мужским костюмом, хотя предпочтение отдавалось глухому накладному типу одежды. Конструктивная основа женской одежды состояла из полочек и спинки, вырезанных из прямых кусков ткани, расширенных книзу за счет клиньев. Ширина женской одежды внизу, как и мужской, могла достигать до 6 м. Линия проймы была прямая, рукав не имел оката и мог по-разному оформляться внизу в различных видах одежды.

Нижней (а у крестьянок и верхней) одеждой по-прежнему служила рубаша из хлопчатобумажной или шелковой ткани, прямая, собранная по горловине, с узким длинным рукавом. Поверх рубахи надевали сарафан, который по линии груди подкраивался и был более прилегающим. Шили его из холста, шелка или парчи. По центру переда сарафан украшали вертикальной полосой с позументами или рядом медных или оловянных пуговиц. Он держался на узких коротких плечевых лямках и подпоясывался под грудью (рис. 156).

Короткой верхней распашной одеждой была *душегрея*, которая, так же как и сарафан, держалась на плечевых лямках. Полочки душегреи были прямые, спинка заложена трубчатыми защипами,* вверху имела фигурный вырез мысом, к которому пришивались лямки. Душегрею надевали поверх сарафана и рубахи, шили из дорогих узорчатых тканей и обшивали по краю декоративной каймой (рис. 157).

Будучи самобытной национальной одеждой, душегрея часто возвращалась в моду более поздних времен. Художники XIX и XX вв. часто изображали женщин в этой живописной красочной одежде.

Верхней накладной одеждой, которую носили в основном состоятельные женщины, был *летник* — сильно раскошенная книзу длинная одежда с длинными, очень широкими внизу рукавами. Основное декоративное оформление летника располагалось на шейно-плечевом поясе и внизу рукавов (рис. 158). Рукава украшали *вошвами* — треугольными кусками атласа или бархата, расшитыми золотом, жемчугом, металлическими бляхами, шелком. Широким концом вошву прикрепляли у запястья, острый свешивался вниз. Руки приходилось держать согнутыми в локте, чтобы вошвы не мялись и хорошо просматривались. Такие же вошвы пришивали к вороту и спускали на грудь.

Летник украшали также бобровым ожерельем — накладной круглой меховой пелериной с потайной застежкой. Мех для таких ожерелий под-



157

крашивали обычно в черный цвет, чтобы подчеркнуть белизну и румянец лица.

Разновидностью летника была накладная шубка, которая отличалась от него покроем рукава. Рукава шубки были длинные и узкие. По линии проймы делался прорез для продевания рук (рис. 159). Таким образом, рукава выполняли чисто декоративную роль.

Телогрея по силуэту, форме деталей, тканям напоминала шубку, но являлась распашной одеждой с пуговицами или завязками. Для шубки и телогреи использовали парчу, бархат, атлас, мех.

Верхним распашным платьем с застежкой на круглые пуговицы и воротником-отворотом является также *опахень*.

Большое значение в женском костюме принадлежало головным уборам и декоративной косметике. Девушки носили распущенные волосы или одну косу, низко заплетенную решеткой на затылке с вплетенными лентами, золотыми и жемчужными нитями, бахромой и кистью на конце. Вокруг головы повязывали ленту, богато украшенную спереди. Иногда ленту наклеивали на твердую прокладку, один ее край приподнимали и вырезали зубьями. Этот убор назывался *чело кичное*, или *венец*. От него вдоль щек спускались *рясы*, а на лоб — *поднизь* — пряди из жемчуга с подвесками.

Замужние женщины тщательно укрывали волосы повойником из легкой шелковой или хлопчатобумажной ткани. Поверх него надевали *убрус*. Чело кичное, украшенное жемчужными поднизьями, прикрепляли к яркой атласной мягкой тулье. Такой головной убор назывался *кика*.

Парадным, богато украшенным головным убором на каркасе был *кокошник*. В холодное время года женщины носили меховые шапки горлатные, или *колпаки* с околышем.

Для состоятельной знатной боярыни или дворянки считалось неприличным появиться без густого слоя белил и румян, густо начерченных бровей и ресниц. Немецкий историк Олеарий в своем «Путешествии в Московию» рассказывает, что боярыня Черкесская отказалась белиться и румяниться, так как имела очень красивый естественный цвет лица. Жены других бояр были возмущены этим и уговаривали ее не пренебрегать народными обычаями.

Наиболее распространенными украшениями костюма были ожерелья в виде богато вышитых стоячих и отложных воротников, серьги, перстни, браслеты, булавки.

Женщины носили кожаные, сафьяновые, бархатные, атласные сапоги и башмаки. До XVII в. обувь была без каблуков, затем на высоких каблуках.



Перчатки применялись мало.

Неповторимую красоту старинного русского женского костюма, поиски национального образа и его эстетическое осмысление мы находим в произведениях изобразительного искусства (Рябушкин «Русские женщины XVII столетия», «Семья купца XVII века», «Московская девушка XVII века», Суриков «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», Репин «Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре в 1698 году» и многие другие) и художественной литературы. В романе «Князь Серебряный» А. К. Толстой описывает костюм Елены — жены боярина Морозова: «На ней был голубой аксамитный летник с яхонтовыми пуговицами. Широкие кисейные рукава, со-



бранные в мелкие складки, перехватывались повыше локтя алмазными запястьями или зарукавниками. Такие же серьги висели по самые плечи; голову покрывал кокошник с жемчужными наклонами, а сафьянные сапожки блестели золотой нашивкой»*.

Костюм царя и духовенства

Костюм царя и царицы отличался от одежды знати только в особо торжественных случаях. Тогда он состоял из царского *плата* — распашной длинной одежды, очень расширенной книзу, с широкими короткими рукавами. Линия застежки встык, борта, низ платна и низ рукавов обшивались декоративной полосой. Сверху надевался круглый широкий воротник — *бармы* и головной убор — *тулья* конусообразной формы с меховым околышем (рис. 160).

Царские облачения настолько живописны, яркие

*Толстой А. К. Князь Серебряный. Повесть времен Ивана Грозного. М., 1966, с. 65.

и богаты, что в описаниях иностранцев их сравнивали с «солнцем, убранным звездами». Одежда духовенства по силуэту и покрою от светской не отличалась. Основными видами ее были *подрясник* типа кафтана и верхняя ряса типа шубы (рис. 161). Зимой духовники носили шубу. Головным убором служил белый или черный (в зависимости от сана) *клобук* типа капюшона или мягкая шляпа.

Во время службы на повседневное (ходильное) платье надевалось специальное облачение: *стихарь* — прямоугольный кусок ткани, не сшитый по бокам, *орарь* — широкая, с крестами, лента на левое плечо до пояса, *фелонь* — круглая накидка с вырезом для головы.

До XV в. одежда духовенства выполнялась из скромных тканей светлых тонов с красными крестами. В XVI—XVII вв. духовники начали соперничать в роскоши своих одежд с московскими царями и их двором. Преобладающими цветами были темные — коричневые, синие, черные с золотыми и севебряными узорами.



РУССКИЙ КОСТЮМ XVIII В.

ПЕТРОВСКАЯ РЕФОРМА КОСТЮМА

Бурные страницы русской истории, связанные с деятельностью Петра I, рассказывают о коренном переломе политической, экономической, государственной и культурной жизни России начала XVIII в. Образование Российской империи, обеспечение ее морских границ и удобных путей для торговли и культурного общения с Западом; создание регулярной армии и флота, перестройка государственного аппарата; развитие просвещения, техники, науки, европеизация всех обычаев дворянства — таков лишь краткий перечень преобразований Петра I, которые проводились в суровой, а подчас и жестокой борьбе со сторонниками старого.

Прогрессивные преобразования Петра I в области культуры и быта носили специфический классовый характер. Они обусловили глубокий разрыв, который станет с этого времени определяющим во внешних формах быта дворянства и народных масс России.

Введение европейских обычаев в жизнь дворянства, обучение русской молодежи за границей, начавшийся культурный обмен с европейскими странами подготовили условия для европеизации русского дворянского костюма. Однако для ее внедрения в жизнь потребовались государственные указы, принуждающие силой, штрафами сменить старые формы одежды и обуви, прическу, косметику.

Указом от 4 января 1700 г., подписанным Петром I, дворянам и горожанам было запрещено ношение старого русского костюма и вместо него были установлены следующие формы:

для мужчин — короткий прилегающий кафтан и камзол, кюлоты, длинные чулки и башмаки с пряжками, белый парик или напудренные волосы, бритое лицо;

для женщин — широкая каркасная юбка, плотнооблегающий лиф (корсаж) с глубоким декольте, парик и туфли на высоких каблуках, интенсивная декоративная косметика (румяна и белила).

Таким образом, основные формы европейского костюма — «платья саксонского, немецкого или французского» — заменили абсолютно несхожий с ними по конструктивному и декоративному решению древнерусский костюм, вызвали к жизни новые представления о красоте, новые эстетические идеалы — хрупкость, изящество, утонченность.

Преобразования Петра I совпали с господством французской моды в Европе. Однако для Петровской эпохи более характерным было

влияние голландского и немецкого костюмов. Оно прежде всего сказывалось в большей простоте тканей и отделки, ориентации на вкусы бюргерства.

Энергичная натура Петра, активное привлечение им дворянской молодежи к разнообразной деятельности обусловили более практичную и простую форму одежды. Судить о ней можно по гардеробу Петра I, представленному в коллекции Эрмитажа. В составе ее много предметов из сукна, шерсти, льняных и хлопчатобумажных тканей. Например, двубортный кафтан из двустороннего темно-красного и зеленого сукна, воротник отложной, широкие обшлага пристегнуты к рукаву тремя пуговицами, обтянутыми парчой (рис. 162); плащ из двустороннего синего и малинового сукна (носился на обе стороны), отделанный серебряным галуном; летний кафтан и штаны из шелкового голубого репса на белой шелковой подкладке с цветочным узором, отделанные серебряным кружевом и оплетенными серебряной нитью пуговицами. Под кафтан надевался камзол из небеленого холста, вышитый гладью серебром, с серебряными пуговицами, на подкладке из темно-голубого шелка.

Женских костюмов Петровской эпохи не сохранилось, но, судя по портретам Екатерины I, они не отличаются от костюмов более позднего периода: корсаж, шелковая юбка, верхнее платье — роб, надетые на каркасную основу (корсет и фижмы).

Европеизация внешних форм быта и костюма, ориентация на вкусы Запада вовсе не мешали Петру развивать русское ремесленное производство, ограничивая ввоз тканей и других промышленных товаров из-за границы. Одной из наиболее активно развиваемых отраслей промышленности была текстильная. Вначале производство сукна для армии, а затем шелка и льна для светских одежд усиленно поощряется Петром. В 1717 г. он издает указ об ограничении ввоза дорогих заграничных тканей, а в 1718 г. появляется другой указ: «Велеть людям боярским либерей (ливрей. - Н. К.) или платья носить из сукон российской мануфактуры, а заморских не носить...»*.

При Петре появляются шелковые и полотняные мануфактуры в Москве, Петербурге, Ярославле. Русские художники создают для них декор шелковых и золотых тканей. Распространенными шелковыми узорными тканями начала XVIII в. были штоф и гризет, гладкими — атлас, тафта, бархат. В середине XVIII в. ассортимент тканей значительно увеличивается: появляются парча, гродетур (плотная шелковая ткань без применения золотой нити), линобатист, тонкие шерстяные шали.

*Русское декоративное искусство XVIII в. Т. 2. с. 642.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И ВИДЫ ОДЕЖДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Новым этапом в развитии эстетических вкусов и идеалов русского общества является период царствования Екатерины II (1762 — 1796 гг.), связанный с усилением влияния французской моды на дворянский костюм, с утверждением роскоши и пышности его форм.

Целый ряд государственных указов, регламентирующих формы костюма, говорит о том большом значении, которое придавалось костюму как выразителю сословных, социальных и моральных идей класса в этот период.

Эстетический идеал и костюм второй половины века отражены в портретной живописи замечательных русских художников Левицкого, Боровиковского, Рокотова, Аргунова.

Мужской костюм

Основные формы мужского костюма с начала века и до 70-х годов изменяются незначительно; по-прежнему остаются французский кафтан с прямыми полами длиной до коленей, расширенный книзу за счет жесткой прокладки, камзол, кюлоты (рис. 163). Однако с каждым годом возрастают богатство и роскошь применяемых тканей, отделки, украшений.

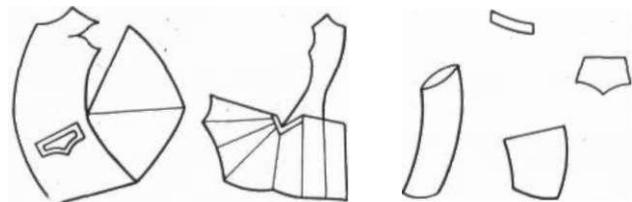
Различные сорта шелка, бархата, парчи применяются для кафтанов и кюлотов. Самой нарядной частью одежды был обычно атласный камзол, который надевали под кафтан, расшитый золотом, серебром, драгоценными камнями. В конце 70-х годов кафтан с расширенным книзу силуэтом выходит из моды. Его заменяют французский и английский фрак, приталенные и облегающие по линии бедер, со стоячим воротником и скругленными, уходящими назад полами (рис. 164). Французский фрак с более скошенными полами и длинной спинкой, выполненный из шелка или бархата, считается



162



163



164

вечерней и нарядной одеждой. Его носят с кюлотами, белыми шелковыми чулками и черными туфлями с пряжками. Английский фрак с более прямой линией борта и короткой длины в сочетании с узкими длинными панталонами и невысокими сапогами служит дневным костюмом.

На известном портрете Боровиковского князь Куракин изображен на фоне пышной дворцо-

вой обстановки в ослепительно ярком парадном костюме, обильно украшенном драгоценностями, за что его называли «бриллиантовым князем». Облегающий фрак с высоко скошенными полами из золотисто-желтой парчи и кюлоты из этой же ткани, красная и синяя орденские ленты, богатая вышивка камзола, обшлагов, дорогое кружево манжет делают костюм необычайно красочным и нарядным.

В конце XVIII в. ассортимент одежды дворянства обогащается одеждой по назначению. Кроме вечерней, нарядной, дневной, особая роль начинает отводиться домашней одежде. Ее шили из цветного атласа или бархата с отделочными обшлагами и воротником шалью. Отделкой часто служил мех. В красной атласной одежде, надетой поверх серебристо-серых шелковых камзола и кюлотов, изображен на портрете Д. Г. Левицкого один из известных русских богачей XVIII в. П. А. Демидов.

Женский костюм

Основным силуэтом женского костюма рассматриваемого периода, за исключением последнего его десятилетия, был приталенный силуэт, сильно расширяющийся к бедрам и низу. Его создавали плотнооблегающий по линии плеч, груди и талии лиф с глубоким декольте и широкая каркасная юбка.

Изменения моды касались в основном формы юбки, цвета и рисунка ткани, формы декольте, прически и дополнений.

До начала 60-х годов юбки нарядных платьев носят на *панье* (нижней юбке на обручах, обшитых плотной тканью, и косточках из китового уса), затем на эластичных фижмах, сильно расширяющихся в боках (рис. 165). Такое платье мы видим на портрете Сарры Элеоноры Фермор художника Вишнякова.

В конце 60-х годов в моду, как и на Западе, входят турнюры. Силуэт приобретает новый характер: расширение в боках заменяется выразительной профильной линией спинки (рис. 166). Вместе с турнюрами в моду входят высокие прически, шляпы, чепцы. Вырез корсажа прикрывается кисейной косынкой или мантилей.

Так же как и для мужского костюма, для женского применялись дорогие привозные ткани с богатой отделкой: вышивкой (золотыми и серебряными нитями), драгоценными камнями, тончайшим кружевом, газом. Эта роскошь часто граничила с расточительством и приводила к разорению дворянских семей. Она основывалась на жестокой эксплуатации народа, усиливающейся произволе крепостников. Распространенная в период расцвета дворянского государства иллюзия о разумном и образованном монархе, который с помощью гуманных



165



166

и справедливых законов решит все социальные конфликты, нашла свое определенное отражение в указах Екатерины, предписывающих умеренность в использовании дорогих тканей, отделки, украшений.

Один из указов Екатерины определял форму придворного женского платья в праздники. Именно отсюда появился придворный национальный сарафан — распашная одежда из дорогой ткани, надевавшаяся на корсаж и каркасную юбку. Костюм дополнял невысокий кокошник. Тяготение к созданию национального облика, к нарядным русским формам костюма нашло свое отражение в творчестве художника Аргунова, написавшего серию портретов женщин в национальных костюмах («Девушка в кокошнике», «Портрет неизвестной» и др.). Обувью служили кожаные, шелковые, парчовые туфли на высоких каблуках, украшенные пряжками, бантами, розетками. В особо торжественных случаях расшитые жемчугом и драгоценными камнями туфли имели красный каблук.

В 90-е годы под влиянием моды эпохи Великой французской революции в России начинают носить тонкие платья-рубашки с высокой талией, прическу с локонами или греческим

узлом, мягкие туфли без каблуков, с завязками вокруг икр. Такие костюмы можно видеть на портретах [Боровиковского («Портрет М. Лопухиной», «Портрет сестер Гагариных»). Существенным дополнением к костюму является веер — шелковый расписной, затем костяной или черепаховый, украшенный легкой резьбой и инкрустированный перламутром.

ВЛИЯНИЕ ДВОРЯНСКОГО КОСТЮМА НА КОСТЮМЫ ДРУГИХ СОСЛОВИЙ

С 1700 по 1725 г. по указу Петра I горожане не имели права носить русское платье. Но тяготение к его основным формам всегда было сильным, особенно в средних и низших по имущественному положению кругах. После смерти Петра, когда многие купцы и горожане вернулись к национальному костюму, западное влияние не исчезло окончательно. Начал формироваться модернизированный русский мужской костюм — костюм купцов и горожан, полностью сложившийся к середине XIX в. В нем сочетались национальные эстетические представления, ассортимент и манера ношения с модными деталями, дорогими тканями, дополнениями, заимствованными из дворянского костюма. Например, покрой спинки долгополого русского кафтана с застежкой налево приобщался к покрою западноевропейского кафтана с боковыми веерами складок. На полочках делали модные прорезные карманы с клапанами и пуговицами. В других кафтанах покрой спинки был русский, с отрезной линией талии и присборенной нижней частью, зато форму воротника и отворотов заимствовали из модного фрака.

Исходя из представления, что лишь длинная одежда придает ее носителю степенность и достоинство, купцы и горожане никогда не носили коротких кафтанов, длина их всегда превышала модную.

Модernизированный костюм включал в себя русские рубахи, штаны и высокие сапоги. Применяемые цвета — в основном темные, материалы — холст, сукно, бархат, дорогой мех. Женский купеческий костюм в еще большей степени испытывал влияние дворянской моды, проявлявшееся в покрое, манере ношения, дополнениях (косынках, чулках, обуви). Так, рубахи и сарафаны могли иметь более глубокое декольте, душегреи были прилегающего силуэта, русский головной убор повязывался в виде модной в то время чалмы (рис. 167).

В противоположность мужскому женский костюм характеризовался большей пестротой, яркостью сочетаний цветов (малинового, лилового, зеленого, голубого, красного), применением атласных, бархатных, парчовых тканей,



дорогого меха, модной обуви на высоких каблуках.

Иностранец И. Георги, изучавший русский быт в 1770 г., пишет: «В чиновосостоянии купеческом сохранены и поднесь между большею частью древние наряды, да и те купеческого или мещанского состояния, кои носят платья шелковые или других бумажных материй на образец немецкий, большею частью повязывают голову шелковыми платками, раснушивая оные очень высоко, в виде корпуса корабельного, или же турецкой чалмы с перевязкою, волосы подобраны кроме небольших висков. Сии носят мантилий и асолопы сверх платья летом, а зимою шубы или асолопы на мехах лисьих, куньих, заячьих и беличьих, крытые атласом и другими шелковыми материями, редко камелотом или полшерстяными и полшелковыми»*.

ФОРМЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ МОДЫ И ЕЕ РЕГЛАМЕНТАЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ УКАЗАМИ

Русский костюм XVIII в. развивался в соответствии с требованиями общей европейской моды. мода распространялась в основном с помощью готовых образцов, выписываемых наиболее состоятельными дворянами из Пари-

* Русский костюм 1750—1830 гг. Вып. 1. М., 1960, с. 84.



жа и Лондона или заказываемых в иностранных мастерских.

Регулярных модных журналов в это время еще не было, но информация о модных новинках костюма появляется в таких популярных журналах для чтения, как «Трудолюбивая пчела», «Всякая всячина», «Магазин общепользных знаний» и др.

Большую роль играют в XVIII в. государственные постановления и указы об одежде дворян, четко регламентирующие не только форму костюма, но и характер его отделки, цвет, ткань, украшения. Так, в 1782 г. Екатерина II издала три указа. Первый из них — «Об уборе дам, имеющих приезд ко двору». В нем рекомендовалось соблюдать «более простоту и умеренность в образе одежды» и запрещалось отделять платье золотым и серебряным шитьем или кружевом шире двух вершков (9 см) и носить головные уборы выше двух вершков. Во втором указе рекомендовалось дворянам (мужчинам и женщинам) являться в столицу и ко двору в платьях тех цветов, которые присвоены их губернии. Например, мундир дворянина Петербургской губернии представлен светло-синим кафтаном с черными бархатными отворотами, воротником и обшлагами; Московской губернии — красным кафтаном с темно-серой отделкой и т. д. В этой же цветовой гамме должны были решаться наряды их жен и дочерей. Третий указ — «О назначении, в какие праздники какое платье носить особам обоюбого пола, имеющим приезд ко двору» — разрешал носить в особо торжественных случаях одежду из золотой и серебряной парчи, в менее торжественных — из шелка и сукна. Все ткани должны быть русского производства. Целым рядом государственных указов были встречены в России заимствования из моды революционной Франции. Екатерина II высмеяла моду «инкромблей» (неподражаемых), которая появилась на петербургских улицах: коротенькие фраки с непомерно высоким воротником, сапоги с большими отворотами, петлями и кисточками, жилеты с тройными отворотами ярких, кричащих тонов, двойные лорнеты. Она приказала одеть в такой нелепый костюм всех петербургских постовых полицейских. Такая мера оказалась весьма действенной.

Павел I в 1796 г. запретил длинные панталоны санюлотов, фраки, круглые шляпы и короткую стрижку. Конечно, остановить такими указами развитие моды невозможно, тем не менее при жизни Павла I (в течение пяти лет) дворянство России вынуждено было одеваться, как на маскарад, в старомодные костюмы. После же его смерти новые формы костюма с молниеносной быстротой были восстановлены в быту.

РУССКИЙ КОСТЮМ XIX В.

ФРАНЦУЗСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА КОСТЮМ АРИСТОКРАТИИ

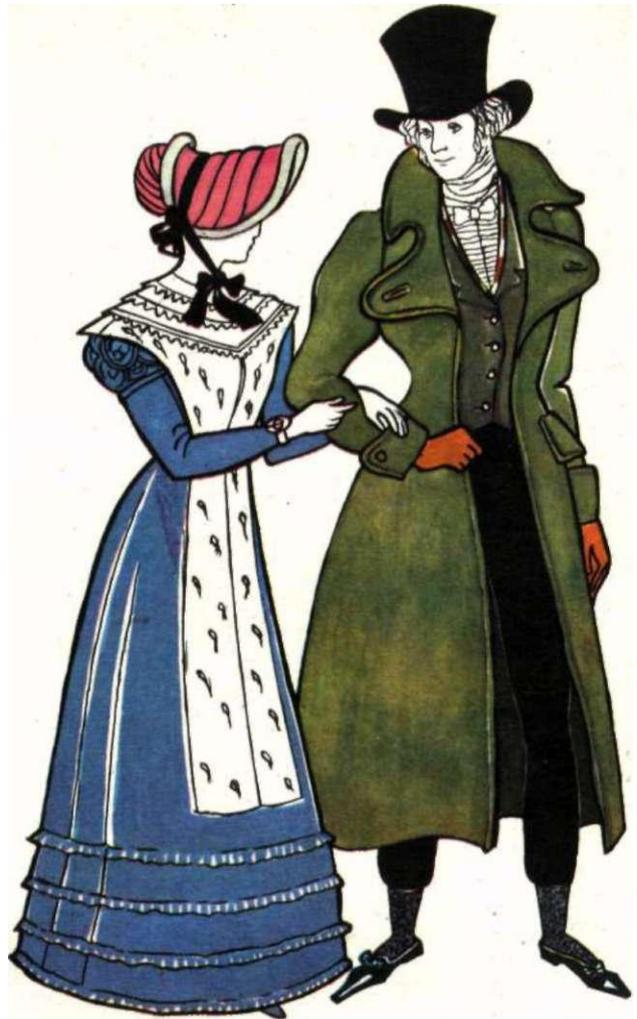
Прочно став в XVIII в. на путь общеевропейского развития, русское дворянство, как и аристократия всей остальной Европы, начало во всем следовать французской моде.

В статье «Дамские моды александровского времени» можно прочесть: «Наше высшее общество, подражавшее французам еще при Елизавете, начало, как известно, при Екатерине II воспринимать особенно усердно французские нравы... Наряд русской женщины наиболее просвещенного круга не представлял из себя ничего самостоятельного и национального, служа лишь неосмысленным отражением общественной и политической жизни совершенно чуждой нам страны и ни в чем не соответствуя нашим бытовым и климатическим условиям»*. Однако, по высказыванию автора статьи, даже иностранцы, приехавшие в Москву, вынуждены были признать, что, следуя господствующей французской моде, русские одевались «с таким вкусом и изяществом, что в этом отношении уступали разве только одним парижанам». Журналы мод, которые с XIX в. начинают регулярно выходить в России («Московский Меркурий», «Модный вестник», «Всеобщий модный журнал», «Модный магазин» и др.), а также художественно-литературные журналы «Библиотека для чтения», «Современник» помещают французские модели. Роскошные туалеты русской аристократии по-прежнему привозят из Парижа или шьют по европейским модным образцам.

Вместе с тем XIX в. был периодом наивысшего расцвета творчества как неизвестных русских художников, модельеров, портных, ткачей, кружевниц, золотошвей, ювелиров, так и прославленных петербургских и московских фирм «Ломанов», «Г-жа Ольга», «Бризак», «Иванова» и других, создававших подлинные шедевры костюма.

Живопись русских художников XIX в., журналы мод свидетельствуют о том, что костюм русской аристократии строго следовал во времени и в формах общему европейскому развитию. Увлечение античностью выразилось в начале века в costume style ампир: женщины носят длинные светлые платья из тонкого шелка на плотном чехле. Силуэт женской фигуры характеризуется высоким положением талии, маленьким объемом лифа, прямой, узкой юбкой. Верх*

* Верещагин В. В. Дамские моды александровского времени. — Альманах «Старые годы», 1908.



168



169

нее платье для прогулок — редингот — также решается в этом силуэте (рис. 168).

Во втором десятилетии в женской одежде начинается увлечение поперечными отделками по линии низа, что приводит к нарушению пропорций в силуэте, его утяжелению (рис. 169). Мужчины носят темные фраки, узкие панталоны и сюртуки-пальто.



171



172

Резко изменяется мода после 1825 г. Ткани, отделка, силуэт, конструктивное и декоративное решение, особенно в женской одежде, испытывают часто эклектическое влияние нескольких художественных стилей: Возрождения, XVII и XVIII вв. (рис. 170). Подобный костюм можно видеть на картинах Брюллова «Наталья Гончарова» и «Всадница».

В 40—60-х гг. в женском костюме господствуют четкие пропорции, мягкие округлые линии, создаваемые кринолином (рис. 171). В 70—80-х гг. на смену кринолину приходят длинные жесткие корсеты и турнюры (рис. 172), (Крамской — «Портрет певицы Е. Л. Лавровской»). В конце века русский женский костюм испытывает влияние стиля модерн (Репин — «Баронесса Икскуль», Серов — «Портрет С. М. Боткиной»).

Как и в Европе, в России в течение XIX в. стабилизируются и стандартизируются формы мужского костюма, приспособляясь к новым требованиям времени.



173

СОСЛОВНЫЙ ХАРАКТЕР КУПЕЧЕСКОЙ И МЕЩАНСКОЙ ОДЕЖДЫ

Россия XIX в. по социальному составу представляет исключительно пеструю картину. Развивающийся капитализм порождает буржуазию, которая по своему бытовому укладу и культурному уровню глубоко разнородна.

Наиболее состоятельная ее верхушка — столичная буржуазия, крупные заводчики, финансисты, чей быт и обычаи подвергались реформации еще во времена Петра I и Екатерины II, — примыкает к дворянской аристократии. Подавляющее же ее большинство составляют провинциальное купечество, мещане, крестьяне, социальный состав которых постоянно меняется. Естественно, что вкусы, манера одеваться, формы костюма этой части общества коренным образом отличаются от вкусов и манер аристократии и продолжают еще долгое время носить сословный характер.

Главной особенностью костюма купцов и мещан является сочетание форм русского народного платья с элементами европейской моды, но, как правило, сильно отстающей во времени.

В мужском купеческом костюме сохраняются черты солидности, степенности, формирующиеся под влиянием сытой и однообразной купеческой жизни. Ассортимент мужского купеческого костюма включает русские зипуны (хотя и сшитые из дорогого французского сукна), кафтаны, разнообразные *сибирки* (кафтаны отрезные по линии талии, со сборками в нижней части, без воротника, с застежкой слева направо), долгополые купеческие сюртуки, цилиндры, картузы, высокие сапоги. Из верхней одежды распространены шинель с пелериной и воротником, пальто, шуба, русский тулуп, теплый картуз, меховая шапка. Этот традиционный ассортимент легко



174



175



принимает модную форму деталей (воротников, отворотов, рукавов) и манеру ношения. Серия рисунков купеческих костюмов представлена в альбоме «Русский костюм конца XVIII, XIX и начала XX веков» под редакцией В. Рындина. Здесь мы находим и длинный провинциальный кафтан халатного покроя, и долгополый городской сюртук, и модный короткий сюртук с двубортной застежкой, относящиеся к одному и тому же периоду — середине века (рис. 173). Костюмы состоятельных городских, особенно столичных купцов (рис. 174) отличаются по форме от костюмов провинциалов (рис. 175).

В мещанское платье новый покрой переходит из купеческого примерно через 5 — 10 лет (рис. 176).

Многочисленностью, пышностью, перегруженностью деталями отличается женский купеческий костюм. Безвкусица богатых купчих становится анекдотичной. Многие из них, покупая платье в дорогих модных лавках или выписывая их из Парижа, находят готовые изысканные туалеты чересчур простыми и «украшают» их перьями, кружевами, бантами, цветами по собственному вкусу.

Обязательными атрибутами являются дорогие ковровые или кружевные шали яркого цвета, поверх которых часто выпускают белый кружевной воротничок.

В таких шалих писал купчих большой знаток русского купеческого и мещанского быта художник Кустодиев.

Кружевные и шелковые мантильи, яркие шелковые платья с широкими каркасными или нижними юбками, бархатные *салопы* (пальто свободного покроя с пелериной и широкими длинными рукавами), вышитые сугагом, стелларусом, отделанные бахромой, зимой подбитые дорогим мехом, с собольими, куньими и чернобурими воротниками — таков наиболее распространенный ассортимент женской купеческой одежды.

Словесный характер русского костюма XIX в. прекрасно передан в известной картине Федотова «Сватовство майора». Здесь и сваха в яркой кофте мещанки 40-х годов, и отец — купец в долгополом сюртуке, и мать — купчиха в богатом ярком шелковом платье с неизменной шалью на плечах, и служанка в одежде городской простолюдинки, и сама невеста в платье на кринолине из французского шелка, тоже с кружевной шалью и кружевным, выпавшим из рук платком.

Дольше, чем в costume купцов и мещан, удерживался покрой русского национального платья и домотканые материалы в крестьянской одежде. Но в конце XIX в. и в ней появляются модели, близкие к городским, фабричные ситцы, кумачи, головные уборы, обувь.



ПРОСТОТА И СКРОМНОСТЬ КОСТЮМА ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Начиная с середины XIX в., в России появляется критическое отношение определенной части общества к слепому подражанию западным обычаям и моде. Оно охватило широкие круги дворянства и интеллигенции.

Славянофилы, отрицавшие все европейское, широко пропагандировали возврат к допетровской русской одежде. Многие из них в 40 — 50-х годах надели русские рубахи-косоворотки, поддевки, заправляли брюки в сапоги. Это бездумное подражательство внешним формам старины родило моду на «русский стиль» в



177



178



одежде. Богатые помещики-славянофилы носили щегольские высокие дорогие сапоги с заправленными в них штанами, светлые, иногда красные чесучовые, шелковые рубахи-косоворотки, вышитые по воротнику, на груди и внизу рукавов, тонкосуконные или чесучовые *поддевки*, подпоясанные узким кожаным ремешком с серебряным набором, фуражку с красным околышем.

Элементы «русского стиля» в одежде использовали и различные круги интеллигенции как средство резко выделиться, подчеркнуть свои отличительные черты. Например, нигилисты, известные своими резко отрицательными суждениями о буржуазии и дворянстве, не желали походить на них и внешне. Они носили темные

косоворотки под пиджаком или серые, синие блузы, подпоясанные ремнем, и брюки, заправленные в сапоги. Их костюм отличали также широкополые черные шляпы, длинные волосы, борода и усы, темные очки. Женщины-нигилистки одевались в блузы или красные косоворотки, длинные черные юбки и черные шляпы с небольшими полями и прямой тульей.

И только у демократически настроенной интеллигенции, впоследствии у ее передовой, революционной части, отрицательное отношение к слепому подражательству Западу нашло свое последовательное выражение. Для нее изысканный модный костюм, частая смена его форм, характерная для XIX в., как и мещанское увлечение вещами и жажда приобретательства, свойственные буржуазии, становятся символом духовной пустоты, паразитического образа жизни. Этому противопоставляются скромность, неприязнительность, строгость, а иногда почти аскетическое отношение к своей внешности и костюму.

В мужском костюме темные ситцевые или полотняные косоворотки, надеваемые поверх брюк с поясом, холщовые блузы-толстовки — не эпигонское следование моде, а утверждение новых эстетических принципов костюма: **простоты**, удобства, скромности.

Этими же качествами отличается и женский костюм. В нем значительно упрощены элементы моды, отсутствуют ватные прокладки, турнюр заменен небольшой мягкой драпировкой, бантом или концами подобранной туники (рис. 177). Такой костюм мы видим на картине Нестерова «Портрет дочери».

Особенно скромным и неприязнительным был костюм курсисток (слушательниц **Высших** женских курсов, открытых в России в 1872 г.) и их учительниц. Они обычно носили темные строгие платья с белым воротником (рис. 178), состоявшие из юбки до шиколоток, иногда отделанной по низу одним-двумя рядами узкой оборки, и лифа с длинной баской. Курсистки считали совершенно недопустимыми шелковые платья или блузы, заменив их шерстяными, льняными или хлопчатобумажными.

Наиболее законченным выражением идеала передовых женщин XIX в., их внешнего облика была Софья Перовская, выдающаяся революционерка и обаятельная женщина. В письме к матери из тюрьмы она просит принести белый воротничок и манжеты, чтобы выглядеть на судебном процессе подтянутой.

Традиции простоты, скромности, аскетического отношения к своему быту, костюму, сложившиеся в среде передовой русской интеллигенции, характеризуют и революционеров, подготовивших и осуществивших Великую Октябрьскую социалистическую революцию, и первых строителей нового социалистического общества.

Быстрое развитие капитализма в России в последней трети XIX в. способствовало более резкой классовой дифференциации общества, увеличению городского населения преимущественно за счет фабричных рабочих. Разорившиеся крестьяне и ремесленники пополняли ряды потомственных фабричных рабочих, формируя новый класс — пролетариат.

Именно в эти годы складывается и традиционная форма фабричного костюма, который,



179

180

с одной стороны, сохраняет элементы народного костюма (в эстетических взглядах, покрое, ассортименте), с другой — тяготеет к новым стандартизированным формам, утверждающим практичность, целесообразность, удобство.

Наиболее характерной средой, формирующей черты костюма рабочих, были квалифицированные пролетарии в крупных промышленных городах. Новое же пополнение рабочих, недавно приехавших из провинции, тяготело к деревенской одежде, сохраняя на определенный период ее основные черты.

Мужской костюм рабочих состоял из ситцевой рубашки-косоворотки, надетой поверх брюк и опоясанной ремнем или кушаком, темных брюк, заправленных в сапоги, жилета и пиджака (рис. 179). Характерной особенностью костюма было применение фабричных



тканей. Наряду с пиджачными костюмами носили и длинные (до коленей) суконные сюртуки и поддевки. Вместо жилетов некоторые рабочие носили короткие куртки с рукавами. В качестве верхней одежды прочно вошло в быт суконное, драповое или бобриковое полупальто на ватной прокладке — так называемый *ватный пиджак* (рис. 180). Наряду с новым ассортиментом применяются крытые полушубки, обычные городские пальто, сибирки.

Большое значение в costume, особенно праздничном, имеют головной убор и обувь — картуз с лакированным козырьком, меховые шапки, высокие сапоги — черные кожаные или лакированные.

В конце XIX в. значительно увеличивается число работающих женщин, занятых в различных отраслях производства. Костюм работниц в еще большей степени, чем мужской, сочетает традиции народной одежды, требований моды и стандарта. Наиболее характерным в этом отношении видом одежды была так называемая *парочка* — сарафан и кофта из одной ткани (рис. 181). Прямой цельнокроеный сарафан отделявали широким воланом (20—25 см), заложеным складками по низу, и несколькими рядами цветных беек. Сверху надевалась прямая или прилегающая в талии кофта с отрезной баской, также отделанная воланами, оборками и бейками. Вместо сарафана составной частью парочки могла быть юбка — длинная прямая, отделанная по низу. Костюм дополнялся платком на голову, платком или шалью на плечи и фартуком.

Кроме парочки, работницы носили платья с прилегающим лифом и присборенной юбкой. Детали платья (рукава, воротники, декольте), их отделка следовали общепринятой моде, хотя и с определенным отставанием. Но в отличие от модных эти платья были без турнюров и драпировок на юбке.

Для будничной одежды применялись ситец и другие фабричные хлопчатобумажные ткани, для праздничной (рис. 182) — недорогой шелк, полупелюшковые и полшерстяные ткани.

В верхней женской одежде новым ассортиментом было полупальто длиной до коленей. Покрой его сочетал народные формы с модным городским пальто: силуэт прилегающий в талии, полочка цельная с двубортной застежкой и накладными карманами, спинка с отрезной линией талии и присборенной нижней частью. Модные детали, небольшой отложной воротник и неширокие манжеты могли быть из меха. Для полупальто использовались темные или яркие (синие, зеленые) плис, сукно, полшерсть. Наряду с полупальто носили полушубки, салопы. Головной убор — платок, обувь — башмаки и *коты* (полусапоги, край которых отделан цветным кожаным кантом).



РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ

КРЕСТЬЯНСТВО ХРАНИТЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ТРАДИЦИЙ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ

После петровских указов русский дворянский и городской костюмы подверглись европеизации. Изменились и эстетические представления о красоте человека. Хранителем же народного идеала и костюма оставалось русское крестьянство. Трапезиевидный или прямой монументальный силуэт, основные виды покроя, живописное декоративное и цветовое решение, головные уборы Древней Руси бытовали в крестьянской среде вплоть до XVIII —

XX вв. Во второй половине XIX — начале XX вв. крестьянская одежда начинает испытывать влияние общей моды, выразившееся сначала в использовании фабричных тканей, отделки, головных уборов, обуви, а затем уже в изменении самих форм одежды.

Общий характер русского народного костюма, сложившийся в быту многих поколений, соответствовал внешнему облику, образу жизни и характеру труда народа.

Условия исторического развития, начиная с XII—XIII вв., определили наиболее характерное разделение форм русского костюма на северный и южный. С XIII — XV вв. северные области (Вологда, Архангельск, Великий Устюг, Новгород, Владимир и др.) в отличие от южных не были разорены набегами кочевников. Здесь интенсивно развивались художественные ремесла, процветала внешняя торговля. Благодаря преимущественно оброчному ведению крестьянских хозяйств жизненный уровень был здесь выше, чем на юге. В то же время, начиная с XVIII в., север оказался в стороне от развивающихся промышленных центров и поэтому сохранил целостность народного быта и культуры. Именно поэтому в русском костюме севера национальные черты находят свое глубокое отражение и дольше не испытывают иноземных влияний. Южный русский костюм (Рязань, Тула, Тамбов, Воронеж, Пенза, Орел, Курск, Калуга и др.) гораздо более разнообразен по формам одежды. Многократные переселения жителей из-за набегов кочевников, а затем в период образования Московского государства, влияние соседних народов (украинцев, белорусов, народов Поволжья) обусловили более частую смену форм и многообразие видов одежды. Кроме наиболее общих особенностей, разделивших формы северного и южного русских костюмов, отдельные черты характеризуют костюм каждой губернии, уезда и даже села.

Народная одежда различалась по назначению (будничная, праздничная, свадебная, траурная), возрасту, семейному положению. Чаще всего знаками различия были не покрой и вид одежды, а ее многоцветность, количество вышитых и вытканых узоров, применение шелковых, золотых и серебряных ниток.

ГЛАЗЦВЕТ, ОРНАМЕНТАЦИЯ

Основными тканями, применявшимися для народной крестьянской одежды, были домотканые холст и шерсть простого полотняного переплетения, а с середины XIX в. — фабричные шелк, атлас, парча с орнаментом из пышных цветочных гирлянд и букетов, кумач, ситец, сатин, цветной кашемир.

Основными способами орнаментации домашних тканей были узорное ткачество, вышивка, набойка. Полосатые и клетчатые узоры были разнообразны по форме и колориту. Техника народного узорного ткачества, а также вышивка по счету нитей обусловили прямолинейные, геометрические контуры, отсутствие округлых очертаний в узоре. Наиболее распространенные элементы орнамента: ромбы, косые кресты, восьмиугольные звезды, розетки, елочки, кустики, стилизованные фигуры женщины, птицы, коня, оленя (рис. 183). Узоры, тканые и вышитые, выполнялись льняными, конопляными, шелковыми и шерстяными нитками, окрашенными растительными красителями, дающими приглушенные оттенки. Гамма цветов многокрасочна: белый, красный, синий, черный, коричневый, желтый, зеленый и др. Многокрасочность решалась на основе двух или трех основных цветов, чаще всего белого, красного и синего (или черного). Благодаря приглушенным оттенкам и подчинению определенной цветовой тональности общий колорит костюма был ярким, но без пестроты и крикливости. С середины XIX в. домотканые ткани вытесняются фабричными с набивными цветочным,

183



клетчатым, полосатым узорами. Насыщенная красочность, яркие контрасты заменяют старинные тонкие и нежные цветовые сочетания, натуралистический рисунок с округлыми и сложными извилистыми очертаниями — прямолинейные геометрические контуры набивных узоров.

Народные костюмы с малиновыми розами и ярко-зелеными листьями на черном или красном фоне мы находим на картинах Малявина, Архипова, Кустодиева, отражающих яркое национальное своеобразие русской народной жизни этого времени.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ КОСТЮМА

Различаясь отдельными элементами, русская народная одежда северных и южных областей сохраняет общие основные черты, причем в мужском костюме больше общности, в женском — различий.

Мужской костюм

Мужской костюм состоял из рубахи-косоворотки с невысокой стойкой или без нее и нешироких штанов из холста или крашенины. Рубаху из белого или цветного холста носили поверх штанов и подпоясывали ремнем или длинным шерстяным кушаком. Декоративное решение косоворотки — вышивка по низу изделия, низу



184

185

рукавов, горловине (рис. 184). Вышивка часто сочеталась со вставками из ткани другого цвета, расположение которых подчеркивало конструкцию рубахи (долевые швы переда и спинки, ластовицы, обшивка горловины, линия соединения рукава с проймой).

Верхней одеждой служил зипун или кафтан из домотканого сукна, запахивающийся на левую сторону, с застежкой на крючки или пуговицы (рис. 185), зимой — овчинные *нагольные шубы*.

Мужская обувь — сапоги или лапти с онучами и оборами.

Женский костюм

Женский костюм в северных и южных областях различался отдельными деталями, расположением отделки. Главным же различием было преобладание в северном костюме сарафана, в южном — понева.

Основными частями женского народного костюма были рубаха, передник, — или занавеска, сарафан, понева, нагрудник, шушпан.

Женская рубаха, как и мужская, была прямого покроя. В северных областях она имела длинные, суженные внизу рукава, в более поздний период рукава отделявали широким сборчатым низом.

Белый холст рубахи украшали красным узором **вышивки**, расположенной на груди, плече, внизу рукавов и по низу изделия. Самые сложные, многофигурные композиции с крупным рисунком (фантастические женские фигуры, сказочные птицы, деревья), достигавшие в ширину 30 см, располагались по низу изделия. Для каждой части рубахи было свое традиционное орнаментальное решение. В нарядных рубахах все верхнее полотнище рукава от плеча до запястья могло быть вышито геометрическим узором (рис. 186). К красному основному цвету вышивки добавлялись синие, зеленые, золотистые нитки, блески.

В южных областях прямой покроя рубах был более сложным, он осуществлялся с помощью



186

187

так называемых *полипов* — деталей кроя, соединяющих полочку и спинку по линии плеча. Полики могли быть прямыми и косыми. Полики прямоугольной формы соединяли четыре полотнища холста шириной от 32 до 42 см каждый. Косые полики (в форме трапеции) соединялись широким основанием с рукавом, узким — с обшивкой горловины.

Оба конструктивных решения подчеркивались декоративно. Для рубах с прямыми ноликами характерны вышивка, цветные вставки на рукавах и плечах, акцентирующие шов соединения полика и рукава. Косой полик, наоборот, зрительно резко отделен от рукава и акцентирует украшенную треугольную вставку на полочке и спинке. На рукаве вышивка и цветные вставки расположены низко, почти на линии локтя (рис. 187).

По сравнению с северорусскими рубахами линия низа в рубахах южных районов орнаментируется более скромно.

Самой декоративной и богато украшенной частью как северного, так и южного женского костюма был передник, или занавеска, закрывающий женскую фигуру спереди. Передник обычно делали из холста и орнаментировали вышивкой, тканым узором, цветными отделочными вставками, шелковыми узорными лентами. Край передника оформляли зубцами, белым или цветным кружевом, бахромой из шелковых или шерстяных ниток, оборкой разной ширины.

Конструктивное и декоративное решение передника имело несколько вариантов. Передник прямого покроя мог быть на широких, переходящих на спинку подкройных бретелях или с длинными узкими рукавами, отделанными внизу. В южнорусском костюме были распространены отрезные на кокетке передники, нижняя часть которых состояла из двух-трех полотнищ и собиралась на кокетке над грудью. Как в прямых, так и в сборчатых передниках сзади по горловине вырезали небольшое квадратное отверстие. В сборчатых передниках верхняя часть могла иметь трапециевидную форму с петлей, перекидывающейся через голову. Самые небольшие передники имели только нижнюю часть и подвязывались над грудью.

Холщовые белые рубахи и передники северные крестьянки носили с сарафанами. В XVIII в. и в первой половине XIX в. сарафаны делали из однотонной, без узора ткани: синего холста, бязи, красной крашенины, черной домотканой шерсти. Многоузорная и многокрасочная вышивка рубах и передников очень выигрышала на темном гладком фоне сарафана. Косоклиный покроем сарафана имел несколько вариантов. Наиболее распространенным был сарафан



188



со швом посередине переда, отделанным узорными лентами, мишурным кружевом и вертикальным рядом медных и оловянных пуговиц. Такой сарафан имел силуэт усеченного конуса с большим расширением книзу (до 6 м), придающий фигуре величавость, стройность (рис. 188).

Сарафан более позднего времени — прямой или сборчатый, так называемый московский, делали из четырех — восьми прямых полотнищ ткани, собранных сверху мелкими складками, застроченными на 3 — 5 см от края спереди и на 10—20 см сзади. Талию подчеркивали поясом. Прямые сарафаны шили из набивной ткани: пестряди, кумача, сатина, ситца, атласа, кашемира, парчи с цветочным узором. Рубаху к нему также делали из яркой цветной ткани. Оба вида сарафанов держались либо на узких коротких лямках, либо на подкройных бретелях.

В южнорусском костюме вместо сарафана более широко применялась *понева* — поясная одежда из шерстяной ткани иногда на холщовой подкладке. Ткань, используемая для поневы, — чаще всего темно-синяя, черная, красная, с клетчатым или полосатым (с поперечным расположением полос) узором (рис. 189). Будничные поневы отделялись скромно: шерстяной домотканой узорной тесьмой (пояском) по низу. Праздничные поневы богато украшались вышивкой, узорной тесьмой, вставками из кумача, крашенины, мишурным кружевом, блестками. Широкая горизонтальная полоса подола сочеталась с прошивами — вертикальными цветными вставками. Колористическое решение понев было особенно ярким и красочным благодаря их темному фону.

По конструкции понева представляет собой три — пять полотнищ ткани, сшитых по кромке. Верхний край широко подогнут для вздержки шнурка (гашника), укрепляемого на талии. Понева могла быть глухой и распашной. Распашные поневы иногда носили «с подтыком подола» (рис. 190). В этом случае поневу орнаментировали с изнанки.

Под влиянием моды западных областей в Тамбовской, Курской, Рязанской, Воронежской губерниях носили юбку с рисунком в виде вертикальных полос, расшитую цветочными

узорами (рис. 191). Юбка также укреплялась на талии с помощью гашника или пояска.

В поневе женская фигура утрачивала величавую стройность, придаваемую ей сарафаном. Линия талии, выявляемая поневой, обычно маскировалась напуском рубахи или передником. Часто поверх рубахи, поневы и передника надевался *нагрудник* — накладная или распашная одежда из шерсти или холста, прямого силуэта. Нагрудник отделявали тканой или плетеной тесьмой по горловине, — борту, низу и низу рукавов.

Многослойность костюма, имевшего различную длину одновременно надеваемых рубах, поневы, передника, нагрудника, создавала горизонтальное членение силуэта, зрительно расширявшее фигуру.

Женскими головными уборами на севере были кокошники, кики, венцы, шитые бусами, жемчугом с поднизями и рясами; на юге — рогатые кики с яркой вышитой тульей и подзатыльником с длинной бисерной поднизью.

Из ювелирных украшений применяли жемчужные, бисерные, янтарные ожерелья, подвески, бусы, серьги.

Женской обувью служили кожаные полусапожки, коты, отороченные вверху красным сукном или сафьяном, а также лапти с онучами и оборами.



189

190



191

Глава 6

КОСТЮМ ПЕРИОДА СТАНОВЛЕНИЯ СССР
(1917-1928 гг.)ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ
И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА ПОД ВЛИЯНИЕМ
ПОБЕДЫ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Победа Великой Октябрьской социалистической революции создала все условия для мощного расцвета народной культуры, для приобретения к искусству широких народных масс. «Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре», — говорил В. И. Ленин, выдвигая свой лозунг «Искусство принадлежит народу»**.

Хозяйственная разруха, голод, военная интервенция, гражданская война — такова суровая обстановка первых послеоктябрьских лет. В этой обстановке создавался новый человек, боец, герой, романтик, отрешившийся от старого мира, строящий новую жизнь по новым идеалам правды, гуманизма, добра и красоты. Уже в начале 1918 г. выходит один из первых журналов «Искусство» на грубой серой бумаге еще со старой орфографией, но с новыми революционными художественными задачами: дать искусству новое, социалистическое содержание, изменить эстетический облик городов, сделав его жизнерадостным и нарядным; найти художественную форму народных празднеств, обычаев, создать, новый быт XX в., достойный великой пролетарской эпохи. Особое значение приобретает в эти годы техническая эстетика. Многие известные художники-станковисты начинают с увлечением работать в этой области.

Костюм, являясь видом прикладного искусства, также привлекает к себе большое внимание художников. Органически связанный с эстетическим идеалом нового человека, костюм должен соответствовать новому образу жизни, социальному строю, являться носителем новых идей, новой, революционной морали. В августе 1919 г. замечательный художник по костюму Н. П. Ламанова, выступая на первой Всероссийской конференции по художественной промышленности, говорила: «Художники должны в области одежды взять инициативу в свои руки, работая над созданием из простых материалов простейших, но красивых форм одежды, подходящих к новому укладу трудовой жизни»***.

*Цеткин К. Воспоминания о Ленине, М., 1968, с. 16.

**Там же, с. 15.

•"Стриженова Т. О. Из истории советского костюма. М., 1972, с. 17.



КОСТЮМ ПЕРИОДА ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

Октябрьская революция изменила социальный состав общества, ликвидировав класс дворянской и буржуазной аристократии. Вместе с ними исчезли роскошные туалеты, не приспособленные к трудовой деятельности, слепое подражание западной моде.

Крестьянский и городской костюм рабочих, служащих, демократической интеллигенции стихийно приспособлялся к новым, суровым особенностям военного и гражданского труда и быта тех лет.

Красный цвет, цвет знамени революции, приобрел в этот период важнейшее символическое значение в декоративном решении костюма. Кожаные мужские и женские куртки комиссаров, руководителей рабочих, партийных и молодежных организаций, солдатские гимнастерки с широкими кожаными ремнями, френчи, сатиновые темные косоворотки с го-

родскими пиджаками, холщовые толстовки — основная одежда мужчин.

Платья из солдатского сукна или холста, прямые юбки, ситцевые блузки и куртки, красные платки и косынки, повязанные на лоб, — одежда женщин (рис. 192).

Обувь, мужскую и женскую, составляли сапоги, ботинки, парусиновые тапочки.

Для костюма того времени было характерно полное отсутствие «декоративных излишеств» — галстуков, кружевных отделок, обороч, брошек, колец и т. п. Даже шляпы, сумки, яркий цвет в одежде воспринимались как буржуазные элементы, враждебные духу нового коммунистического быта. Показательна в этом отношении сцена из романа Н. Островского «Как закалялась сталь», в которой Павел приглашает Тоню Туманову на городское собрание



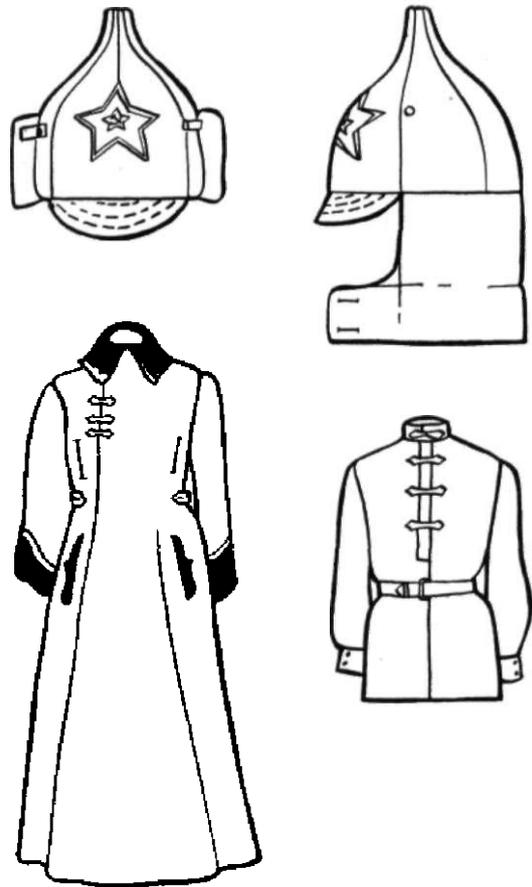
комсомола. Ее изящное, кокетливое платье, резко выделяясь среди выцветших гимнастеров, брезентовых рубах и стареньких ситцевых кофточек, сразу же становится показателем ее классовой принадлежности: «Павла отозвал в сторону секретарь комсомола товарной пристани, плечистый парень в грубой брезентовой рубахе, грузчик Панкратов. Недружелюбно глянул на Павла; скосив глаза на Тоню, сказал: „...Вид-то у нее для нас неподходящий, на буржуазию похоже. Как ее пропустили сюда?“». Такая предельная скромность и строгость пролетарского костюма объяснялась тем, что, разрушая старый мир гнета и насилия, революционеры отрекались от всего, что хотя бы в какой-то мере напоминало о нем. И эти иногда доходящие до крайностей требования к костюму сделали его настолько созвучным духу революции и борьбы, что он приобрел значение символа тех героических лет.

КРАСНОАРМЕЙСКАЯ ФОРМА

Одним из первых массовых костюмов, разработанных художниками после Октября, была красноармейская форма. В 1918 г. создается специальная комиссия по выработке формы РККА, которая объявляет конкурс на лучшие

• Островский Н. А. Как закалялась сталь. Л., 1973, с. 155.

образцы военной одежды. Революционная форма армии, защищавшей первое в мире государство рабочих и крестьян, должна была отражать новый художественный образ, новые идеи. В конкурсе приняли участие знаменитые художники-живописцы В. Васнецов, Б. Кустодиев и другие, которые использовали в своих творческих поисках русский исторический костюм. Через год проекты новой формы были утверждены Революционным Военным Советом: шлем, шинель, рубаха, кожаные лапти. Как в конструктивном, так и в декоративном решении авторы эскизов шли от русского кафтана и рубахи. Старинные мотивы отделки петлицами удачно сочетались с символическим красным цветом обшлагов, воротника и звезды на шлеме (рис. 193). Шлем также повторял древнерусскую форму шолома с бармицей. Но его историческая и национальная основа, подчеркнув героизм и романтику образа, оказалась настолько созвучной духу времени, что вскоре получила современное боевое имя буденовки и просуществовала вплоть до начала Великой Отечественной войны. Что касается остальных частей красноармейской формы, то ее дальнейшее развитие шло по линии упрощения декоративных элементов и повышения практических, функциональных качеств.



193

СОЗДАНИЕ БЫТОВОГО КОСТЮМА

Обращение к традиционным формам русского национального костюма, использование его конструктивности, простоты, выразительности декоративного решения характеризуют и работу по созданию гражданского бытового костюма. Такая работа начала осуществляться уже в 1919 г., когда при художественно-производственном подотделе ИЗО Наркомпроса по инициативе Н. Ламановой были созданы «Мастерские современного костюма». Это была первая в Советской республике творческая экспериментальная лаборатория новых форм одежды. В ее работе приняли участие такие выдающиеся художники, как В. Мухина,



194

195



197



196

Н. Ламанова, Н. Макарова. Несколько позднее, в 1923 г., создается «Центр по становлению нового советского костюма», переименованный затем в «Ателье мод», и другие творческие центры по созданию нового советского костюма.

Работа по созданию нового костюма в те годы привлекала исключительно широкий интерес общественности, была связана с горячими творческими спорами, поисками новых форм, утверждением новых эстетических принципов. Бывший директор — организатор «Ателье мод» О. Сеничева-Кашенко рассказывает о его открытии: «Теперь это сочетание слов (ателье мод. — Н. К.) привычно, примелькалось. А сколько дней и ночей ломали из-за него головы и спорили! Сами слова «мода», «модель» вызвали сомнение. Работницы, пролетарки — и вдруг «мода», можно ли это?.. И вот наступил день «премьеры нового костюма». Дом на Петровке ярко освещен. Красиво и торжественно оформлен демонстрационный зал... Пришли не только представители промышленности, работ-



198

199



2(Н)

ницы швейных фабрик. Много артистов, художников, писателей. Среди них известная всему миру певица Антонина Васильевна Нежданова. Приехал и нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. Заиграл оркестр. На сцене известные артистки, в туалетах, созданных «Ателье мод». Они охотно согласились продемонстрировать модели и превратили показ советских мод в блестящий концерт...

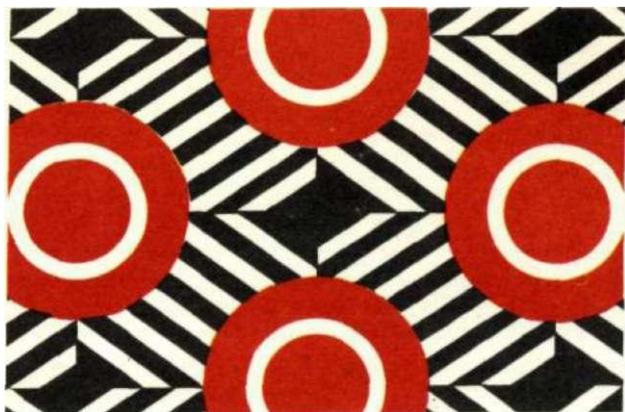
А потом раскрылись шелковые занавеси выходящих на улицу больших витрин, превращенных в комнаты-сцены. Одна манекенщица сидит у стола в вечернем платье, вторая — в пелерине. В другом окне — иная «живая картина»: одна манекенщица одета в простое домашнее платье из суровой полуугожки с русской вышивкой, вторая — в костюм для улицы, созданный по мотивам русской национальной одежды: белая рубашка под шерстяным расшитым сарафаном.

Всего 20 минут были открыты занавеси на витринах. А на Петровке, в Столешниковом переулке, на Кузнецком мосту и в прилегающих к ним переулках собрались тысячи зрителей... Появились фотографы и кинооператоры. Кстати, одним из них был молодой Эдуард Тиссе — его съемки вошли в появившуюся позже на экранах «Хронику мод № 1»*. Глубокая народность костюма, отказ от слепого подражания западной моде, соответствие костюма образу жизни, труду, климатическим и природным условиям, физическому и духовному облику человека — таковы основные принципы деятельности первых советских моделирующих организаций.

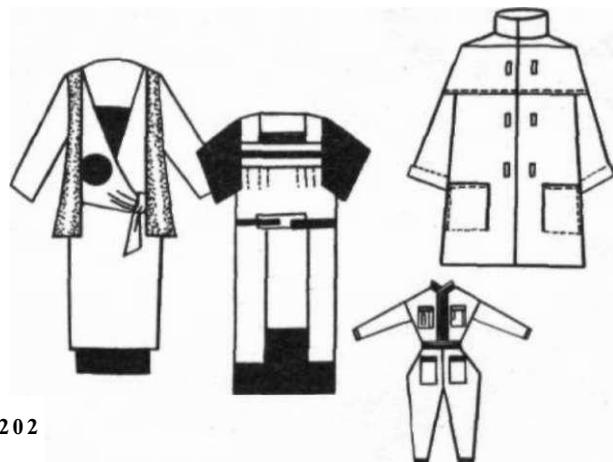
Основоположницей этих принципов заслуженно считают Надежду Петровну Ламанову. Ее творческая деятельность началась в конце прошлого века и продолжалась в советские годы. Замечательной ее особенностью, отличавшей от других мастеров костюма, было умение согласовывать форму костюма с образом человека, не только с внешними, но и с внутренними его качествами: характером, темпераментом, манерой держаться. Именно эта особенность определяла несостоятельность слепого подражания западноевропейской моде.

«Для Ламановой, с ее идеей обязательного соответствия костюма не только внешнему, но и внутреннему облику человека, вполне естественным был приход к мысли о невозможности одевать русскую женщину по парижским модам. Если природа, климат, уклад русской жизни, физический склад людей, их духовный облик и темперамент отличны от западных, то и внешний облик людей, их костюм не могут быть одинаковы, и Ламанова не забывала,

* Сеничева-Кашенко О. Ателье. — «Работница», 1968, № 7, с. 27.



201



202

что она работает над костюмом для русской женщины»*.

Однако национальный стиль в costume Н. П. Ламанова видела не в механическом перенесении черт древнерусского и русского народного костюма в современный, а в их глубоком творческом переосмыслении, в наследовании основных художественных принципов.

Девизом творчества художников-модельеров и в наши дни является знаменитая формула Н. П. Ламановой: «для чего создается костюм, для кого, из чего», т. е. основные исходные данные в работе над костюмом — назначение, образ, ткань. Модели и эскизы Надежды Петровны Ламановой являются прекрасной иллюстрацией воплощения этих принципов в реальной жизни (рис. 194). Одна из этих моделей — нарядный ансамбль из тонкого белого тюля с кружевной каймой (очевидно, использована занавеска или покрывало). Длинная блуза и прямая узкая юбка решены в модном для общеевропейской моды 20-х годов рубашечном силуэте с подчеркнутой линией бедер. Пояс и шляпа отделаны одинаковыми декоративными элементами. Другие модели (рис. 195—200) выполнены из кустарной ткани по мотивам русского народного костюма. Они особенно характерны для творчества Н. П. Ламановой. Нарядная одежда проектируется ею как широко доступная, недорогая, с использованием народной вышивки и других видов отделки, позволяющей обогащать и разнообразить небогатый выбор тканей. Суровый льняной холст, полуотбеленное полотно, домотканая шерсть — благодатный материал для одежды строгих пропорций, четких членений полотнищ вышивкой, народным орнаментом, подчеркивания края изделия и отдельных деталей цветной строчкой или цветной отделочной тканью.

Конструктивное решение моделей Н. П. Ламановой принципиально отличается от принятого в европейском, модном costume. Художник развивает народную традицию — подчеркивать конструкцию декоративными приемами, делать ее центром идейной и художественной выразительности изделия. Во французском же, например, costume конструктивная основа маскировалась, в основе разработки лежал фасон, а не форма.

Модели Н. Ламановой и В. Мухиной, экспонированные на Всемирной выставке в Париже в 1925 г., были награждены высшей наградой «Гран при» за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением. Каждая модель была решена в ансамбле с головным убором, сумкой, украшениями, выполненными из бечевки, шнура, соломы, выши-

*Темерин С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960, с. 137.

того холста, бусами из раковин и камешков.

Надежда Петровна Ламанова заложила основы советского моделирования, создала своеобразное творческое направление, с которым связаны имена выдающегося советского скульптора В. Мухиной, специалиста прикладного искусства Е. Прибыльской, талантливых художниц А. Экстер, Н. Макаровой, Ф. Гореленновой. По своему назначению, идейному содержанию, формам и применяемым тканям созданные ими костюмы противопоставлялись костюмам нэпманов, подражающих западной моде. Об этом хорошо сказала выдающийся художник костюма А. Экстер: «Современной „моде“, меняющейся по прихоти коммерсанта, ... мы должны противопоставить одежду целесообразную и красивую по своей простоте»*.

Характерным для 20-х годов является постановка вопроса о так называемой «прозодежде» (рис. 201, 202), под которой подразумевались разные виды профессиональных костюмов и спортивная форма. В этом нашел свое отражение главный принцип формообразования советского костюма — соответствие образу жизни человека и огромная роль труда в жизни строителей нового социалистического общества.

Художники 20-х годов предложили различные варианты производственных костюмов для хирургов, пилотов, пожарных, строителей, продавцов и др. Среди них много комбинезонов с карманами, с застежками на тесьму-молнию, не утративших и в наши дни своей актуальности. Впервые была предложена форма комбинезона для женщин строительных профессий, что было смелым новаторским предложением, так как до сих пор женщины не работали в брюках. Для прозодежды предлагались синие, серые и коричневые (но не черные) цвета.

ТКАНИ, ОРНАМЕНТАЦИЯ

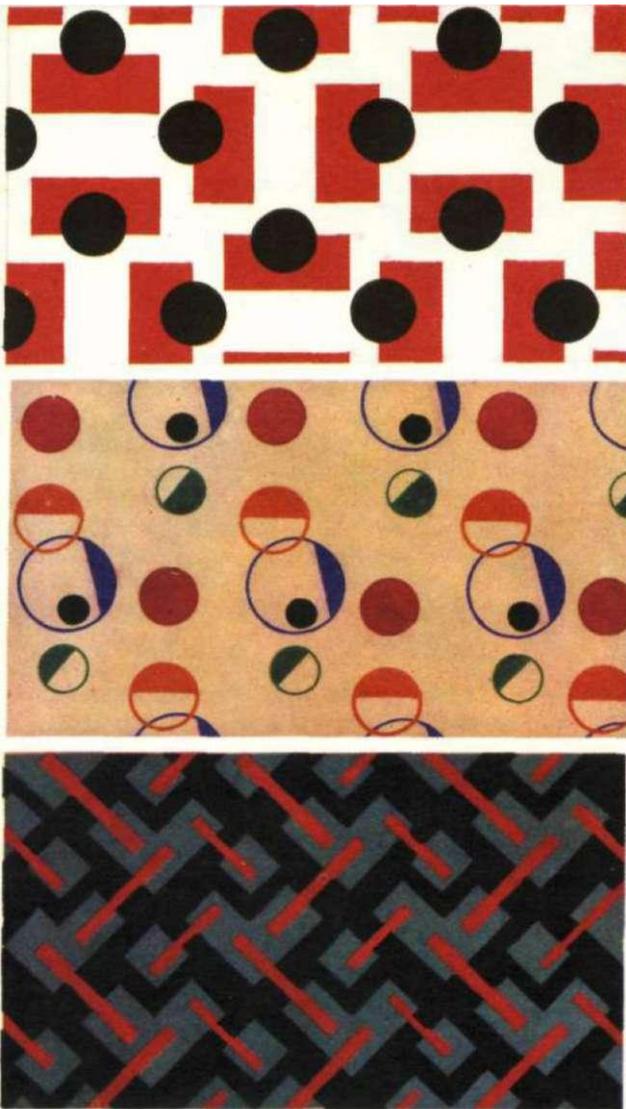
Сырьем для первых моделей советского костюма были холст, суровое полотно, бязь, ситец, солдатское сукно, байка, бумазея, грубая шерсть. Однако, начиная с 1921 — 1922 гг., с переходом к новой экономической политике и восстановлением деятельности текстильных и швейных предприятий появляются первые набивные ткани, в основном хлопчатобумажные (ситец, сатин, фланель). Художники-текстильщики наряду с сохранением традиционных цветочных рисунков создают новые узоры на ткани. Их творческие поиски направлены к художественным образам труда, революции, к разработке новых геометрических орнаментов.

Стриженова Т. Из истории советского костюма. М., 1972,

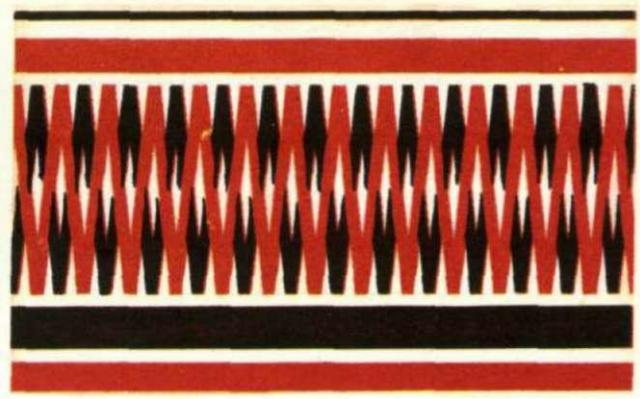


Образцы ситцев с новыми орнаментальными узорами выпускает в 1924 г. Большая ивановская мануфактура. Один из этих узоров состоял из изображения эмблемы труда — серпа и молота в окружении полевых цветов и колосьев пшеницы, другой — из сочетания серпа и молота с пятиконечной звездой. Образцы этого ситца экспонировались на Парижской выставке 1925 г.

Ситцы и фланели с изображением производственных мотивов по рисункам художника О. Грюна были выпущены московским текстильным комбинатом «Трехгорная мануфактура» им. Дзержинского. Их орнаментальный узор был составлен из различных элементов оборудования текстильного производства — шпудлей, челноков, катушек.



203



Новые геометрические узоры, состоящие из вертикальных и горизонтальных полос, повторяющихся квадратов, кругов или углов, создали художницы Л. Попова и В. Степанова для Первой московской ситценабивной фабрики (рис. 203).

Красота этих узоров раскрывается в контрастном сопоставлении цвета, ритма, эмоциональной выразительности. Ткань с таким узором требовала органической взаимосвязи с характером модели, кроя, композиционного мастерства костюма.

В процессе творческих исканий художников в области создания новых текстильных узоров очень вредным и ошибочным оказалось влияние идей Пролеткульта, которые противопоставляли так называемую новую пролетарскую культуру многовековой культуре прошлого. В свете этих идей традиционный цветочный орнамент считался проявлением мещанства и консерватизма, для оформления ткани пропагандировались совершенно чуждые ей формалистические приемы и тематические рисунки. В 1933 г. в «Правде» был напечатан фельетон «Спереди трактор — сзади комбайн», который высмеял и осудил абсурдность механического перенесения на ткань несоответствующих ей рисунков. 17 декабря 1933 г. было принято специальное постановление Совета Народных Комиссаров СССР, в котором говорилось о недопустимости выработки тканей с плохими и неуместными рисунками под видом введения новой тематики и о необходимости производства подлинно художественных тканей, отвечающих требованиям широких масс потребителей.

В конце 20-х годов советский текстильный рисунок вновь обращается к традициям растительного и геометрического орнамента. Наряду с хлопчатобумажными и льняными тканями появляются шерстяные, шелковые ткани, ткани из искусственных волокон.



Заключение

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ - ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСТВА МОДЕЛЬЕРА И КОНСТРУКТОРА ШВЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЙ

ТРАДИЦИОННОСТЬ И НОВИЗНА ФОРМ

Изучая историю костюма различных периодов, мы видим, что каждый из них отличается самобытностью, оригинальностью, неповторимостью. Необыкновенно тонкие льняные одежды древних египтян становятся символом их величественного и монументального облика. Живописно-пластические драпировки древних греков олицетворяют движение, прекрасные гармонические пропорции атлетически развитого тела. Совершенно по-новому раскрывается красота пропорций фигуры в костюме готического периода, когда конструктивно сложные, облегчающие тело формы одежды выявляют женственность или мужественность облика человека. Именно с этого времени позднего средневековья появляется огромное разнообразие форм, покроев, фасонов. И они, как эстафета, передаются из века в век, от поколения к поколению, периодически сменяя друг друга, отражая новые условия общественного развития, новое понимание прекрасного.

Прелесть и строгая красота античных форм архитектуры, искусства, костюма часто привлекали внимание людей, заставляли художников вновь и вновь воссоздавать их величие и простоту. В костюме это особенно характерно для эпохи Возрождения в Италии, для периода французской буржуазной революции и начала XIX в. в европейских странах. Однако привнесение в костюм своей пластики ткани, определенной цветовой гаммы, характерной манеры ношения позволило каждой эпохе создать совершенно новые формы, обогащенные связью с традицией.

Притча о том, что моды прячут в глубокие подвалы, периодически выпуская на свет самые

старые, находит свое подтверждение в истории костюма.

Постоянно стремясь к новизне, люди ищут ее в старом, потому что традиционна сама форма человеческого тела. Но люди не просто копируют и механически повторяют старое, а находят в нем новую красоту с позиций современного им мировоззрения. Известный французский художник Кристиан Диор говорит по этому поводу: «Для меня ценно свое собственное представление о какой-нибудь стране, стиле, эпохе... Даже собираясь нарисовать костюмы для какой-нибудь исторической пьесы, следует, после нескольких дней изучения иллюстративного материала, закрыть книги и дать пройти какому-то времени, прежде чем взяться за карандаш»*.

ОТ ПРОСТОГО - К СЛОЖНОМУ

В самых общих чертах развитие форм исторического костюма можно определить, как и развитие всей материальной культуры общества: от простого — к сложному. Это обнаруживается во всем: в использовании тканей и их цветовой гамме, в общей композиции и декоративно-конструктивном решении, в сочетании различных элементов костюма, в создании сложного, многогранного образа.

Знатные римляне, оставив основой своего костюма греческую драпировку, значительно усложнили ее объемы, ритмы, увеличили количество одновременно надеваемых одежд, довели до изысканности цветовую гамму, ее оттен-

*Диор К. От идеи к платью. В кн.: Кристиан Диор и я. «Журнал мод». 1966, № 3, приложение 1.



ки и сочетания. Средневековый костюм предложил крой в одежде, контрастное и очень выразительное сочетание прилегающего силуэта нижних одежд с широким и объемным силуэтом верхних. Знатные испанцы XVI в. ввели в костюм каркасную основу, форма которой в последующие века дала сложные и разнообразные варианты. Обогащались и разнообразились характер и виды отделки костюма. Вышивка, кружева, искусственные цветы, банты, рюши, воланы обильно украшали костюм XVIII в. Затем, отступив на период французской буржуазной революции 1789 г. и начала XIX в., украшения в еще более сложном оформлении вновь вернулись в женскую одежду XIX в.

В отдельные исторические периоды усложнение форм костюма проявлялось в основном только внешне: увеличение количества одновременно надеваемых одежд, использование тканей сложных переплетений, появление нового кроя, разнообразие деталей и отделки, украшений. Это более характерно для ранних исторических периодов.

XX в. — век технического прогресса, огромных скоростей, спорта, век равноправия женщин во всех областях общественной жизни, век промышленного производства одежды — значительно и резко упрощает формы костюма. Однако это упрощение только внешнее. Внутренняя, «духовная» жизнь костюма, его эмоциональная, эстетическая, нравственная стороны, образная выразительность продолжают усложняться, что подтверждают значительно усложнившиеся проблемы моделирования костюма.

XX в. окончательно утверждает основные требования к костюму: целесообразность, удобство, практичность.

Вместе с тем основным эстетическим принципом становится максимальная художественная выразительность, созданная минимальными художественными средствами, выявление индивидуальности в костюме массового производства. Поиски художников-модельеров направлены к сложному цветовому, пропорциональному силуэтному решению костюма, к проблемам создания ансамбля, рационального

гардероба и взаимозаменяемости его составных частей, создания одежды, соответствующей многочисленным и разнообразным видам человеческой деятельности.

Развитие моды в рамках одного стиля эпохи проходит в XX в. гораздо более динамично, с огромным разнообразием предложений.

С первого десятилетия XX в. исчезает каркасная основа женского костюма и возникает сложная проблема пластики тканей. Укорачивается длина юбки, и модельеры задумываются над выразительным соотношением пропорций фигуры, над цветовым сочетанием чулок, обуви, сумки, головного убора, украшений с собственным платьем.

В 30-х гг. предлагается одновременно несколько модных силуэтов и разнообразие кроев.

Развитие науки и техники в 50—60-е гг., появление новых химических красителей и новых искусственных материалов обусловило создание новых форм одежды и новых принципов ее оформления. Перегрузка внутренними линиями модели, обилие отделки, мелких деталей отступает перед «сложной простотой» конструктивного решения костюма, выразительной четкостью формы и силуэта. По высказыванию известного французского кутюрье Жака Эстреля, «конструкции модных платьев и пальто очень сложны, они требуют технической виртуозности: прямое узкое платье сшить труднее всего. Если оборки позволяют скрыть недостатки, то в платье строгого и прямого покроя ничто не прощается. Мы идем к чистоте линий»*.

Особый характер приобретает в XX в. нравственная сторона костюма. Мир разделен на два лагеря: социализма и капитализма, жизнь которых определяется различными моральными установками и принципами. И несмотря на то что мода в наш век интернациональна, с невиданной скоростью облетает мир, ее развитие в странах социализма и капитализма осуществляется с различных нравственных позиций.

*Куда идет мода Парижа. «Журнал мод», 1966, № 2, приложение 1.



В мире капитала основной моральный принцип — индивидуализм. В формообразовании костюма он выражается в стремлении резко выделиться, не быть похожим на других. Отсюда утрированность, экстравагантность, вычурность костюма, часто противоречащая целесообразности, утилитарности, а иногда и художественному вкусу.

В социалистическом обществе основной моральный принцип — коллективизм. Совпадение интересов отдельного человека с интересами коллектива создает основу для таких характерных качеств личности, как скромность, достоинство, отрицательное отношение ко всякой крикливости. В костюме это выражается в

спокойной гармонии объемов, пропорций, цветовой гаммы.

Исчезновение индивидуализма не означает однако исчезновения индивидуальности в социалистическом обществе. Высокий духовный и физический расцвет личности предполагает высокую красоту нашего костюма, определяемую новыми эстетическими и нравственными представлениями. И как всегда, на всех этапах развития общества исторический и народный костюм, творчески осмысленный с позиций нового мировоззрения, является неисчерпаемым и вдохновенным источником творчества художников, модельеров, конструкторов костюма.

Предметный указатель

- Аббас 21
Атев 10
- Бармы 96
Блио 38
Буффан 28
- Ватный пиджак 108
Венец 95
Воротник-козырь 92
Вбшвы 94
- Галифе 80
Гашник 89
Гиматий 15
Гольф 74
Горлатная шапка 93
- Диплойдий 15
Догалйне 45
Дублет 50
Душегрея 94
Дхбти 23
- Жюстокбр 55
- Зипун 91
Запбна 90
- Кабан 54
Казак 54
Казакин 63
Калазирис 9
- Калита 93
Канди 11
Каракб 63
Карманьола 66
Кафтан 84
Кика 95
Клафт 10
Клобук 96
Кокошник 95
Колпос 15
Корзньб 86
Косоворотка 86
Котарди 39
Котт 40, 46
Котурны 15
Коты 108
Краги 80
Кринолин 71
Кунтуш 62
Кюлоты 55
- Летник 87, 94
Лорум 31
- Мантилья 48
Мафорий 33
Мипартй 39
- Нагольная шуба 110
Нагрудник 112
- Оборы 90
Однорядка 93
Онучи 90
Опашень 87
Орарь 96
Охабень 92
- Панье 99
Паволоки 87
Палла 19
Палудаментум 19, 31
Парочка 108
Пенула 19, 31
Пеньюар 72
Пеплос 16
Пигаш 40
Платно 96
Плахта 27
Повойник 90
Поддёвка 106
Поднизь 95
Подрясник 96
Пблик 111
Полонез 63
Понева 90, 112
Пурпуан 39
- Реглан 80
Редингот 62
Ренгравы 55
Роб 49
Рупан 23
Ряса 95
- Салоп 105
Сари 24
Сибирка 104
Симара 46
Спенсер 67
Стихарь 96
Стола 19
Схенти 8
Сюркб 40
Сюртук 69

Телогрея 87, 95
Терлик 92
Тиара 12
Тога 18
Толстовка 114
Тонтильо 58
Трельяж 53
Трен 73
Тренчкбт 80
Тулья 96
Туника 18, 30
Турнюр 73
Тюрбан 70

Убрус 90
Упелянд 37, 66
Урей 10

Фалбала 63
Фелонь 96
Фе'рязь 86, 92
Фибула 15
Фижмы 63
Фонтанж 58
Фрак 61
Фреза 47
Френч 80

Хитон 15
Хламида 15
Холи 25

Цокколи 47

Чалма 23
Чело кйчное 95

Шаперон 41
Шелом с бармицей 90
Шоссы 40, 49
Штаны 21, 30

Указатель литературы

- Бирюкова Н. Ю.** Западноевропейские набивные ткани XVI—XVIII вв. М., «Искусство», 1973. 169 с.
- Бушик Л. П. Иллюстрированная история СССР XV—XVII вв. М., «Просвещение», 1971. 433 с.
- Вейс Г. Внешний быт народов от древнейших до наших времен. Т. 1—3., М., 1874—1884.
- Венде Э. Как распространялась мода. — «Силуэт», 1968. № 8, с. 41—43.
- Верещагин В. В.** Дамские моды александровского времени. Альманах «Старые годы». Июль — сентябрь 1908.
- Гармонический человек.** Сборник статей института филологии Академии наук СССР. М., «Искусство», 1965. 273 с.
- Гиляровская Н.** Русский исторический костюм для сцены. М. — Л., «Искусство», 1945. 137 с.
- Глаголев Д.** Размышление художника-модельера о покрое одежды. — «Журнал мод», 1971, № 1, приложение, с. 1—4.
- Голлербах Э. Портретная живопись в России XVIII в. «Государственное издательство». Москва — Петроград. 1923. 135 с.
- Готтенрот Ф.** История внешней культуры. Т. 1, 2. С.-Петербург — Москва, изд. товарищества М. О. Вольф. 1885.
- Захаржевская Р. В.** Костюм для сцены. М., «Советская Россия», 1973. 109 с.
- Земпер Г.** Практическая эстетика. М., «Искусство», 1970. 319 с.
- Киреева Е. В.** История костюма. М., «Просвещение», 1970. 165 с.
- Костюм в России XVIII — начала XX в. Каталог Государственного Эрмитажа. Л., изд-во Государственного Эрмитажа, 1962. 49 с.
- Курийех Д.** Национальные костюмы Сирии. — «Женщины мира», 1962, № 8, с. 26—31.
- Литвина Л. М., Леонидова И. С., Турчановская Л. Ф.** Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. М., «Легкая индустрия», 1972. 392 с.
- Мерцалова М. Н.** Глупец тот, кто в моде видит только моду. — «Декоративное искусство», 1968, № 5, с. 9—17.
- Мерцалова М. Н.** Из истории кроя. — «Журнал мод», 1967, № 1, приложение 1.
- Мерцалова М. Н.** История костюма. М. «Искусство», 1972. 195 с.
- Мерцалова М. Н.** Прошли десятилетия. — «Журнал мод», 1970, № 1. с. 4.
- Поло М.** Путешествие. Л., «Художественная литература», 1940. 307 с.
- Работнова И. П.** Русская народная одежда. М., «Легкая индустрия», 1964. 48 с.
- Русский костюм 1750—1917 гг. в пяти выпусках.** Материалы для сценических постановок русской драматургии от Фонвизина до Горького. М., изд-во ВТО, 1960—1965.
- Русское декоративное искусство XVIII в.** М., изд-во Академии художеств СССР, 1963. 683 с.
- Соколова Т. М.** Орнамент — почерк эпохи. Л., «Аврора», 1972. 170 с.
- Стриженова Т. К.** Из истории советского костюма. VI. «Советский художник», 1972. 112 с.
- Сычев Л. П., Сычев В. Л.** Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., «Наука», 1975. 134 с.
- Темерин С. М.** Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., «Советский художник». 1960. 480 с.
- Черемных А. И.** Основы художественного проектирования одежды. М., «Легкая индустрия», 1968. 216 с.

Оглавление

Введение.....	3	Эстетический идеал красоты.....	—
Определение понятий «одежда» и «костюм» . . .	—	Ткани, цветовая гамма.....	—
Возникновение одежды и ее основные функции .	—	Основные виды одежды.....	—
Основные формы одежды первобытного общества.....	4	Глава 7. Костюм Китая	26
Влияние стиля и моды на развитие костюма . . .	—	Общая характеристика страны.....	—
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ		Эстетический идеал красоты.....	—
КОСТЮМ ДРЕВНЕГО МИРА И ФЕОДАЛЬНОГО ВОСТОКА		Ткани, цветовая гамма.....	—
КОСЛЮМ ВИЗАНТИИ	6	Основные виды одежды. Конструктивное решение.....	27
Глава 1. Костюм Древнего Египта	8	Обувь, головные уборы, прически, украшения .	29
Общая характеристика страны.....	—	Глава 8. Костюм Византии	29
Эстетический идеал красоты.....	—	Общая характеристика страны.....	—
Ткани, цвет в одежде.....	—	Эстетический идеал красоты.....	—
Основные виды и формы одежды.....	—	Ткани, цветовая гамма.....	30
Украшения, головные уборы, прически, обувь.	—	Основные формы и виды одежды.....	—
Элементы символики в костюме.....	10	Влияние византийского костюма на костюм средневековой Европы.....	33
Глава 2. Костюм Ассиро-Вавилонии	11	РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.	
Общая характеристика страны.....	—	ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ V - НАЧА	
Эстетический идеал красоты.....	—	ЛА XX ВВ	34
Основные виды и словесный характер одежды.	—	Глава 1. Костюм Западной Европы в эпоху средневековья	36
Цвет, ткани, декор.....	—	Общая характеристика эпохи.....	—
Конструктивное решение одежды.....	12	Эстетический идеал красоты.....	—
Обувь, головные уборы, украшения, прически .	—	Развитие конструирования и моделирования костюма.....	—
Глава 3. Костюм Древней Греции	13	Декоративное решение одежды. Ткани, цветовая гамма.....	37
Общая характеристика страны.....	—	Основные виды и формы одежды.....	38
Эстетический идеал красоты.....	—	Глава 2. Костюм эпохи Возрождения	43
Драпировка — основа древнегреческого костюма	—	Общая характеристика эпохи. Расцвет культуры и искусства.....	—
Ткани, их оформление.....	14	Гуманизм — новое представление о всесторонне развитом человеке. Эстетический идеал красоты.....	—
Мужской костюм.....	15	Ткани, цветовая гамма.....	44
Женский костюм.....	—	Итальянский костюм.....	46
Глава 4. Костюм Древнего Рима	17	Испанский костюм.....	47
Общая характеристика страны.....	—	Французский костюм.....	49
Эстетический идеал красоты.....	—	Немецкий костюм.....	50
Ткани, цветовая гамма.....	—	Английский костюм.....	—
Мужской костюм.....	18	Конструктивное решение костюма.....	51
Женский костюм.....	19	Распространение моды.....	—
Глава 5. Костюм арабского Востока	20		
Общая характеристика арабского халифата . . .	—		
Эстетический идеал красоты.....	—		
Ткани, цветовая гамма.....	—		
Основные виды одежды.....	21		
Глава 6. Костюм Индии	23		
Общая характеристика страны.....	—		

Глава 3. Костюм XVII в. 52

Общая характеристика периода	—
Эстетический идеал красоты	—
Ткани, цветовая гамма	53
Развитие моделирования и конструирования	—
Костюм Франции	54
Костюм Англии	58
Костюм Фландрии и Испании	—
Создание и формы распространения моды	59

Глава 4. Костюм XVIII в. 60

Общая характеристика периода	—
Эстетический идеал красоты	—
Ткани, орнаментация, цветовая гамма	—
Французский костюм	61
Английский костюм	64
Конструктивное решение костюма	65
Распространение моды	—

Глава 5. Костюм XIX в. 66

Демократизация эстетического идеала и костюма под влиянием французской революции 1789 г.	—
Выработка общего типа городского европейского костюма	67
Эстетический идеал красоты и особенности костюма	68
Основные формы и ассортимент одежды. Ткани, цветовая гамма	—
Конструктивное решение костюма	75
Распространение моды	—

Глава 6. Европейский костюм начала XX в. 76

Дальнейшая демократизация костюма под влиянием социально - экономического развития общества	—
Основные формы и виды костюма. Ткани, цветовая гамма	—
Развитие конструирования и моделирования	80

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.

РУССКИЙ КОСТЮМ 82

Глава 1. Одежда народов, населявших территорию СССР в доисторический период 84

Находки в курганах южнорусских степей. Костюм скифов	—
Раскопки Пазырыкских курганов. Художественное ремесло древних алтайцев	85

Глава 2. Костюм Киевской и Московской Руси 86

Общая характеристика периода	—
Эстетический идеал красоты и основные особенности костюма	—
Ткани, цветовая гамма	—
Костюм X—XIII вв. (Киев, Новгород)	87
Костюм XV—XVII вв. (Москва)	90

Глава 3. Русский костюм XVIII в. 97

Петровская реформа костюма	—
Основные формы и виды одежды второй половины XVIII в.	98
Влияние дворянского костюма на костюмы других сословий	100
Формы распространения моды и ее регламентация государственными указами	101

Глава 4. Русский костюм XIX в. 102

Французское влияние на костюм аристократии	—
Сословный характер купеческой и мещанской одежды	104
Простота и скромность костюма демократической интеллигенции	106
Костюм рабочих	107

Глава 5. Русский народный костюм 109

Крестьянство — хранитель эстетических представлений и традиций в народном костюме	—
Ткани, цвет, орнаментация	—
Основные виды и формы костюма	110

Глава 6. Костюм периода становления СССР (1917-1928 гг.) 113

Формирование новой культуры и эстетического идеала под влиянием победы Великой Октябрьской социалистической революции	—
Костюм периода военного коммунизма	—
Красноармейская форма	114
Создание бытового костюма	115
Ткани, орнаментация	118

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ - ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСТВА МОДЕЛЬЕРА И КОНСТРУКТОРА ШВЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЙ 120

Традиционность и новизна форм	—
От простого — к сложному	—
Предметный указатель	123
Указатель литературы	125

НАДЕЖДА МИХАЙЛОВНА КАМИНСКАЯ

ИСТОРИЯ КОСТЮМА

Редактор **Т. П. Дроздова**

Переплет и макет художника **Л. А. Герасимук**

Иллюстрации художника **В. Ф. Шарковой**

Рисунки образцов тканей художника **Р. М. Мусихиной**

Художественный редактор **Р. А. Володин**

Технический редактор **Л. Ф. Попова**

Корректор **А. И. Гурычева**

ИБ № 58

Сдано в набор 29/XI-1976 г.

Подписано к печати 7/УН-1977 г.

Формат 84X108'/^ . Бумага офсетная № 1.

П. л. 8. Уч.-изд. л. 13,68. Усл. печ. л. 13,44. Тира
30 000 экз. Заказ № 3563. Цена 1 р.'10 к. Изд. № 2550.

Издательство «Легкая индустрия»,
103031, Москва, К-31, Кузнецкий мост, 22

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжном торговле, Ю7Ш1, Ленинград, ул. Мп|>н. 3.

Н.М. КАМИНСКАЯ

ИСТОРИЯ КОСТЮМА



МОСКВА
ЛЕГКАЯ ИНДУСТРИЯ
1977

1 р. 10 к.

