

Р. В. Захаржевская

ИСТОРИЯ КОСТЮМА

АНТИЧНЫЙ
КОСТЮМ

КОСТЮМ
В СРЕДНИЕ ВЕКА

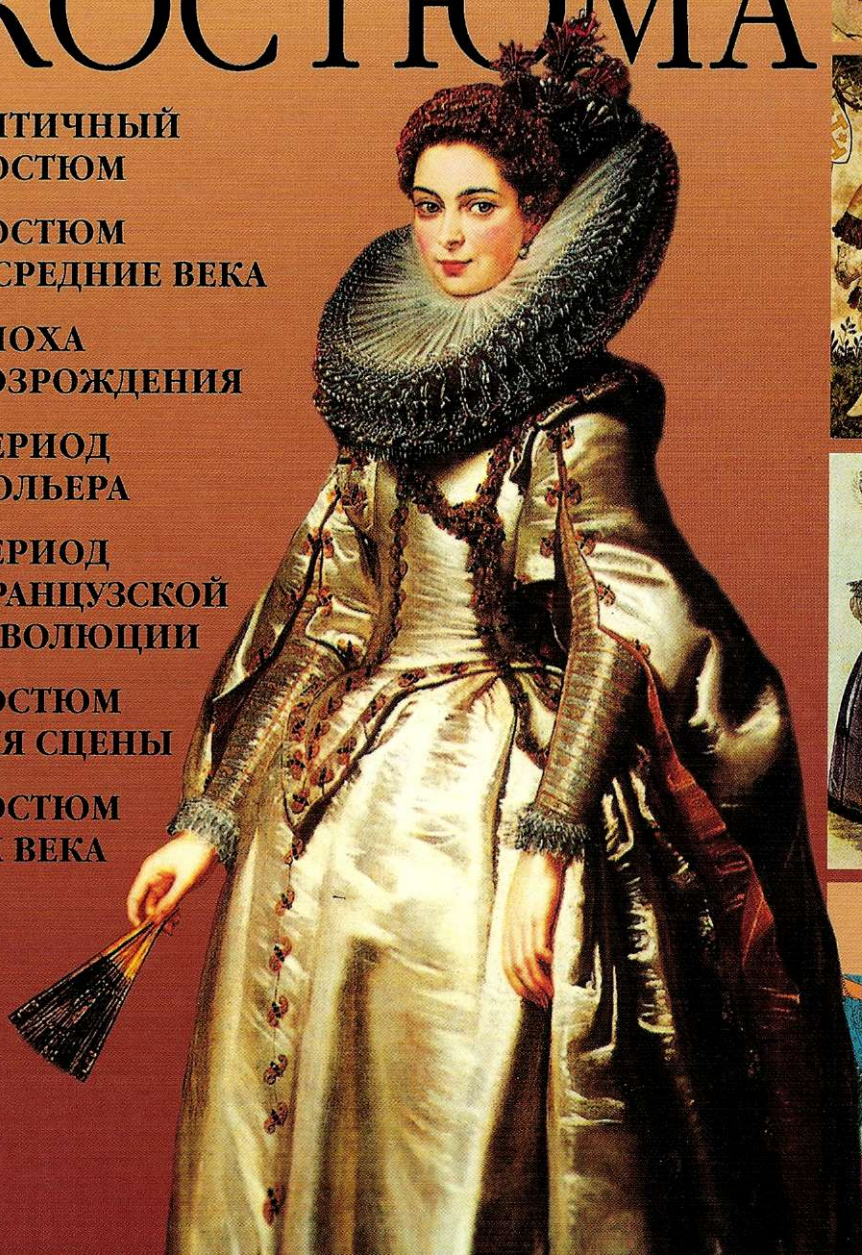
ЭПОХА
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПЕРИОД
МОЛЬЕРА

ПЕРИОД
ФРАНЦУЗСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

КОСТЮМ
ДЛЯ СЦЕНЫ

КОСТЮМ
XX ВЕКА



История костюма



Р. В. Захаржевская



ИСТОРИЯ КОСТЮМА



УДК 687
ББК 85.126
3-38

Захаржевская Р.В.

3-38 История костюма: От античности до современности.— 3-е изд., доп.— М.: РИПОЛ классик, 2005,— 288 е.: ил.

ISBN 5-7905-1398-0

Автор книги — крупнейший специалист по истории костюма — знакомит читателя с различными стилями и направлениями в развитии этой области искусства. Вы узнаете, как одевались во времена античности и Средневековья, что было модным при дворе Людовика XIV и в период Директории, как изменялся костюм на протяжении столетий.

История костюма предстанет перед вами в калейдоскопической динамике театральных и кинематографических образов.

Книга окажет неоценимую помощь историкам искусства, художникам театра и кино, модельерам, привлечет внимание читателей, интересующихся историей костюма.

УДК 687
ББК 85.126

ISBN 5-7905-1398-0

© Захаржевская Р. В.
(наследники), 2005
© ООО «ИД «РИПОЛ
классик», оформление, 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Талантливый ученый и художник-профессионал. <i>В. Зайцев</i> | 7 |
| ПРЕДИСЛОВИЕ..... | 8 |
| ВВЕДЕНИЕ..... | 12 |
| I | |
| АНТИЧНЫЙ КОСТЮМ..... | 38 |
| Глава первая. Исторические предпосылки возникновения античного костюма | 39 |
| Глава вторая. Основы построения античного костюма | 42 |
| Глава третья. Виды античной одежды | 45 |
| Глава четвертая. Костюм в античных трагедии и комедии | 54 |
| II | |
| СРЕДНИЕ ВЕКА..... | 56 |
| Глава первая. Костюм раннего Средневековья (IX—XI вв.) | 57 |
| Глава вторая. Средневековый костюм XIII—XV вв. | 62 |
| III | |
| ВОЗРОЖДЕНИЕ..... | 74 |
| Глава первая. Общая характеристика костюма эпохи Возрождения | 74 |
| Глава вторая. Италия | 81 |
| Глава третья. Франция | 84 |
| Глава четвертая. Германия | 88 |
| Глава пятая. Испания | 92 |
| Глава шестая. Англия | 94 |
| IV | |
| XVII ВЕК..... | 102 |
| Глава первая. Костюм первой половины XVII века | 104 |
| Глава вторая. Период Мольера | 116 |
| V | |
| XVIII ВЕК..... | 122 |
| Глава первая. Новые идеи в европейском костюме | 123 |
| Глава вторая. Костюм первой половины XVIII века | 126 |
| Глава третья. Костюм второй половины XVIII века | 131 |
| Глава четвертая. Костюм периода Французской революции | 141 |

VI

| | |
|--|-----|
| XIX ВЕК..... | 146 |
| Глава первая. Костюм — визитная карточка его обладателя..... | 147 |
| Глава вторая. Костюм начала века (до 1814 года)..... | 150 |
| Глава третья. 20-е годы XIX века..... | 156 |
| Глава четвертая. 30-е годы XIX века..... | 164 |
| Глава пятая. 40-е годы XIX века..... | 170 |
| Глава шестая. 50—60-е годы XIX века..... | 173 |
| Глава седьмая. 70—90-е годы XIX века..... | 182 |

VII

| | |
|--|-----|
| XX ВЕК (1900—1973 ГОДЫ)..... | 192 |
| Глава первая. Возникновение принципиально новых стилей одежды..... | 193 |
| Глава вторая. 1900—1916 годы..... | 198 |
| Глава третья. 1917—1920 годы..... | 206 |
| Глава четвертая. 1920—1930 годы..... | 208 |
| Глава пятая. 1930—1940 годы..... | 218 |
| Глава шестая. 1941—1945 годы..... | 220 |
| Глава седьмая. 1965—1973 годы..... | 225 |

| | |
|-----------------|-----|
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 236 |
|-----------------|-----|

| | |
|--|-----|
| ПРИЛОЖЕНИЕ..... | 240 |
| Костюм в допетровской Руси XVI—XVII вв..... | 240 |
| Классификация одежды, конструкция и образ костюма..... | 259 |
| Эволюция формы в рамках стиля..... | 275 |
| Словарь терминов..... | 278 |

ТАЛАНТЛИВЫЙ УЧЕНЫЙ И ХУДОЖНИК-ПРОФЕССИОНАЛ

В КНИГЕ «ИСТОРИЯ КОСТЮМА» обобщен 30-летний опыт преподавания Раисой Владимировной Захаржевской курса истории стилей на факультете прикладного искусства Московского текстильного института (ныне Текстильная академия) и на историческом факультете МГУ, а также опыт многолетней работы в качестве художника по костюму в театре. Поэтому изложенный материал представляет особую ценность как с теоретической, так и с методологической и практической точек зрения.

Происхождение форм костюма рассматривается автором в неразрывной связи с законами становления и смены стилей в общей истории развития культуры. Здесь особенно ценными являются выведенные Р.В. Захаржевской закономерности ритмического сокращения периодов смены форм, а также гармонические законы образования и разрушения стиля в одежде. Анализ функционального назначения костюма проводится с учетом конкретной социально-экономической формации общества и его структуры.

Один из интереснейших разделов книги посвящен оригинальной классификации всех известных видов одежды по типу опорных конструктивных поясов, а также по способам взаимодействия формы и тела. Такая классификация представляет собой особенно плодотворный материал для модельеров.

Исследуя костюм как эстетическое явление, Р.В. Захаржевская проявила себя не только как талантливый ученый, но и как художник-профессионал, наделенный большой концептуальной интуицией.

Книга Р.В. Захаржевской — *ценнейшее методическое и практическое пособие* как для студентов и преподавателей учебных заведений различного профиля — театрально-художественных, текстильных, исторических и т.п., — так и для практических работников легкой промышленности (модельеров, художников по костюму). В некотором отношении книга может рассматриваться как удобное и компактное пособие по композиции исторического костюма для специалистов, работающих в области моды. Образная и увлекательная манера изложения делает книгу доступной и для широкого круга читателей.

В целом работа Р.В. Захаржевской «История костюма» — существенный вклад не только в историю моделирования одежды, это прежде всего вклад в историю культуры.

Вячеслав Зайцев

ПРЕДИСЛОВИЕ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ КОСТЮМА, как определила жанр своего труда сама Р.В. Захаржевская, написаны более четверти века назад*. С тех пор вышло немало отечественных изданий на соответствующую тему. Однако работа Захаржевской занимает в этом ряду особое место. Вышедшая в 1967 году, она — не просто первое послереволюционное издание на русском языке, посвященное истории костюма. Публикация сразу привлекла к себе внимание высоким уровнем разговора об одном из сложнейших видов прикладного искусства — искусства костюма, глубокой профессиональной культурой, виртуозным владением привлеченного автором обширного материала, оригинальным подходом к рассмотрению предмета.

Назвав первое издание книги «Костюм для сцены», Захаржевская создала обобщающий труд, сделала возможным своеобразное соединение достоверности исторических образов с их театральностью и осуществила прорыв одновременно в нескольких направлениях: было положено начало современной исследовательской мысли в области истории костюма и теоретической оценки практики художественно-образного костюма зрелищных искусств; решалась проблема утоления «голода» в такого рода литературе на русском языке (предыдущее издание было осуществлено Ф. Комиссаржевским в начале XX столетия) в кругах студенческой молодежи творческих учебных заведений и специалистов, работавших в сфере моды, театрального и кинематографического костюма; нарушалось затянувшееся в официальном искусствоведении замалчивание проблем костюма, положение с которым в ту пору обстояло далеко не благополучно — теоретически и практически он находился в глубоком застое. Для подобного прорыва недостаточно было знаний и опыта талантливого художника и яркого педагога, имя которого при жизни стало легендой. Для преодоления устоявшегося в кругах тогдашних советских идеологов шаблона в отношении костюма как некоего буржуазного, малозначащего в жизни людей советского общества атрибута нужны были решимость и убежденность в необходимости переломить наконец этот порочный посыл, нужны были темперамент и качества личности Захаржевской. Не случайно именно ученик Раисы Владимировны — Вячеслав Зайцев, со своим недюжинным талантом художника, заразной творческой энергией, целенаправленно и последовательно поведет успешную борьбу с косным чиновничеством на практическом поприще борьбы за поднятие культуры костюма в нашей стране, что является безусловной заслугой художника перед отчеством.

*Переиздание** труда Захаржевской более чем своевременно, ибо книга не только выдержала проверку временем, но чем дальше, тем больше раскрывается ее ценность.*

* Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. М.: Советская Россия, 1967. (Прим. ред.)

** Настоящее издание дополнено статьями «Русский костюм допетровской Руси XVI—XVII вв.», «Классификация одежды, конструкция и образ костюма» и «Эволюция формы в рамках стиля». (Прим. ред.)

Для наших дней характерен повышенный интерес к художественному костюму, подогреваемый различными причинами. Открываются десятки отделений в лицах, колледжах, вузах, частные студии по подготовке дизайнеров, множатся мастерские по изготовлению костюма. При этом все более актуальным становится вопрос профессиональной культуры. Россыпь ценнейшей информации в книге Захаржевской заставляет задуматься о необходимом диапазоне и глубине знаний специалистов, дерзающих работать в этой области искусства.

Второе, дополненное издание книги, вышедшее в 70-х годах*, формально было предназначено для художественной самодеятельности (уступка времени, чтобы быть напечатанной), однако качество изложенного материала удовлетворит самую требовательную аудиторию как сегодняшних, так и будущих историков искусства, режиссеров, художников моды, театра, кино. По содержанию работа уникальна, поскольку автор соединяет блестящее знание истории с опытом творческой работы в театре. История оживает в калейдоскопической динамике театральных и кинообразов, привнося живое дыхание, индивидуальные краски в пластику модных форм одежды ушедших эпох, обретающей многомерность, объемность. Никакое скрупулезное описание примет облика исторического человека неспособно воссоздать подвижную среду, населенную осязаемыми пластическими типажам, так, как это делает Захаржевская, показывая ту или иную эпоху сквозь призму видения ярких творческих индивидуальностей. Привлекая авторитетный круг имен, она распахивает двери в мастерские, где творится образ костюма, одновременно устанавливает образовательную планку неискушенному читателю. С. Эйзенштейн и А. Таиров, А. Бенуа и А. Головин, Г. Козинцев, Питер Брук, В. Левенталь, Ф. Шалапин, Г. Ярон, И. Ильинский... — каждый из этих деятелей культуры несет всегда неожиданное, ошеломляюще новое понимание пластики костюма эпохи Шекспира или Мольера, Островского, Ибсена или Чехова... Тем самым автор вводит читателя в проблематику искусства костюма как художественного предмета, многообразными нитями связанного как с прошлой, так и с современной действительностью, что само по себе при нынешнем разрыве с традициями и дефиците эстетических явлений культуры представляет неопределимый интерес, особенно для молодого поколения.

Художник, историк, педагог на страницах книги постоянно меняются местами. Захаржевская-художник знакомит читателя с различными творческими аспектами создания костюма, в том числе — воплощением замысла художника в материале, где настоятельно подчеркивает формообразующий характер кроя исторической одежды. На конкретных примерах утверждает абсурдность использования современной конструкции для воссоздания исторической формы, как, например, военного кителя при работе над пурпузом XVI столетия. Этот посыл автора во многом обращен в будущее, ибо именно в наши дни приходит осознание необходимости изучения

* Захаржевская Р.В. Костюм для сцены: В 2 ч. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Советская Россия, 1973 — 1974. (Прим. ред.)

многовекового опыта мастеров кроильного дела при работе над костюмом. Но не только.

Автор-педагог использует материал книги для того, чтобы убедить читателя в том, как изучение линий чертежа или подлинного исторического платья воспитывает глаз профессионала, формирует чувство чистоты стиля, ощущение аромата времени, одинаково необходимых модельеру, художнику кино или сценического костюма. Крой, фактура ткани, цвет предстают в изложении Захаржевской как эстетические категории, составляющие художественное качество костюма.

Захаржевская-историк подводит читателя к мысли о выразительности и напряженности существования костюма, о необычайной разветвленности и порой неожиданности его связей со стилем своей и последующих эпох, о том, как обусловлено это существование малейшими изменениями в окружающем человека предметном мире. Проследивая историю костюма от первоисточника к его проявлениям в художественном образе, автор показывает восприимчивость исторического костюма к формам иного содержания и стиля, когда в руках талантливого художника он превращается в живой и послушный материал. Как это было, например, с кубофутуристическими костюмами «Федры» в театре А. Таирова, жестокие короба которых в полном смысле слова построены А. Весниным на основе пластической эллинской одежды.

Необыкновенная способность автора отбирать и сопоставлять исторические факты с красочными описаниями современниками облика своих сограждан, сталкивать тонко, с чувством меры тщательно отобранные цитаты известных деятелей культуры, высказывания режиссеров и художников — интерпретаторов той или иной эпохи с остроумными собственными наблюдениями и характеристиками, раздвигает пространство мира костюма и устанавливает многообразные формы контакта с читателем книги, поощряя его к собственным художественным открытиям.

Широта охвата материала во времени и пространстве, соединенная с живостью и легкостью изложения, искренностью и глубокой заинтересованностью в судьбе искусства, которому было посвящено творчество художника и блистательного педагога, наделяют работу Захаржевской особой притягательной силой и гарантируют безусловную ее значимость для нашего современника.

Книга Захаржевской, я бы сказала, *перенасыщена ценнейшей информацией*. В ней ощущается такой запас материала, который в иных условиях мог бы вылиться в многоготовный труд по костюму.

Думаю, не ошибусь, выразив благодарность издателям, спасающим от забвения и открывающим заново весьма и весьма необходимую для современного поколения специалистов костюмного «фронта» книгу, по форме и содержанию представляющую собой как бы открытые для широкой аудитории яркие мастер-классы, практическая надобность в которых сегодня снова назрела, как никогда.

РАИСА ВЛАДИМИРОВНА ЗАХАРЖЕВСКАЯ — это имя завораживает и переносит в 60-е годы в аудитории Московского текстильного института. Сразу возникает слегка отстраненный образ хрупкой элегантной женщины. Она быстро рисует на доске силуэты и конструктивные построения исторических костюмов всех времен и народов.

Раиса Владимировна старалась донести до своих студентов, что главное в образе человека — это не физическая красота или модная одежда, главное — это СТИЛЬ. Она и была человеком СТИЛЯ, посвятившим себя служению костюму как объекту искусства и предмету исторического изучения, приняв эстафету у своего учителя П.П. Пашкова.

*Художник Валерия Ямковская,
которой посчастливилось видеть и слушать Р.В. Захаржевскую*

Введение



Часть декорации, находящаяся в руках актеров,— его костюм.

Французская энциклопедия

Костюм — это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы стать неотторжимой...

А. Я. Таиров

ТЕАТР — синтетический вид искусства, который позволяет нам не только слышать, не только воображать, но и смотреть, видеть. Театр дает нам возможность быть свидетелем психологических драм и участником исторических свершений и событий. Театр, театральное представление создается усилиями многих художников, начиная от режиссера и актера и кончая художником-постановщиком, ибо спектакль есть «сопряжение разных искусств, каждое из которых в этом замысле преобразуется и приобретает новое качество...»*.

Театральный костюм — это составная сценического образа актера, это внешние признаки и характеристика изображаемого персонажа, помогающие перевоплощению актера; средство художественного воздействия на зрителя. Для актера костюм — это материя, форма, одухотворенная смыслом роли.

Как актер в слове и жесте, движении и тембре голоса творит новое существо сценического образа, отталкиваясь от

* Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М.: ВТО, 1968, с. 292.

заданного в пьесе, так и художник, руководствуясь теми же данными пьесы, воплощает образ средствами своего искусства.

На протяжении многовековой истории театрального искусства декорационное оформление последовательно прошло эволюционное преобразование, вызванное не только совершенствованием сценической техники, но и всеми перипетиями стилей и моды соответствующих времен. Оно зависело от характера литературного построения пьесы, от жанра драматургии, от социального состава зрителя, от уровня сценической техники.

Периоды стабильных архитектурных сооружений античности сменялись примитивом подмостков Средневековья, в свою очередь уступавших место королевским придворным театрам с самодовлеющей роскошью представлений. Были спектакли в сукнах, в сложных конструктивных декорациях, только в световом оформлении, без оформления совсем — на голой эстраде, на помосте, просто на мостовой.

Роль костюма как «двигающейся» декорации всегда была главенствующей. Менялась точка зрения на его «взаимоотношения» с актером, временем и историей, наконец, с его непосредственным «партнером» — художественным оформлением сцены.

В процессе поступательного развития искусства современного театра, новаторства режиссуры, трансформации метода художественного оформления роль искусства костюма не идет на убыль — наоборот. По мере роста своих более молодых и гибких собратьев — кино и телевидения — театр, бесспорно, обретает в поисках и муках новые формы зрелищных приемов, именно тех, которые отстаивали бы и определяли позицию театра как непреходящую ценность самостоятельного вида искусства. Костюму, как самому подвижному элементу театральной декорации, отводится в этих поисках первое место.

Высокая современная культура театрального искусства, тонкая и глубокая режиссерская работа над пьесой и спектаклем, талантливая игра актеров требуют от художника, оформляющего спектакль, особо тщательного проникновения в драматургию спектакля, тесного контакта с режиссурой. Современное оформление не канонизируется правилами. Оно индивидуально и конкретно в каждом частном случае. «Работа режиссера неотделима от работы художника. Во-первых, режиссер должен найти собственные ответы на основные декорационные проблемы. Художник в свою очередь должен почувствовать задачи постановки и настойчиво искать выразительные средства...»*.

Театральный костюм вначале создается средствами изобразительными, то есть *эскизом*.

ЭСКИЗ

Подход к решению эскиза целиком остается на художественной совести его автора. В эскизе решаются проблемы структуры образа — художник концентрирует свои усилия на гиперболизации остроты характера, силуэте, необычности ракурса, гротеске

* Питер Брук. Постановка пьесы // Современный английский театр. М.: Искусство, 1963, с. 185.

изображения, усиленном цветовом звучании. Такой эскиз подобен математической формуле, содержит в своем скупом выражении сущность сценического образа — зерно роли. В то же время в эскизе выражается художественное кредо автора как живописца, графика и художника своего времени.

Так, художники 20-х годов А. Экстер и Л. Попова в исполненных ими театральных эскизах демонстрировали скорее свои художественные убеждения, чем характеры персонажей.

Созданные как произведения станкового искусства, они с громадными потерями воплощались в реальность. Ибо форма, изображенная на эскизе, вступала в конфликт сопричастия костюма как одеяния с человеком-актером.

Эскизы требовали реализации геометрической конструкции в ткани, что противоречило пластическим ее свойствам. Костюмы, созданные по этим эскизам, превращались в конструкцию плоскостей, скрывали актера, не крепленные, они жалко провисали.

«Прекрасные, полные красочного великолепия и движения на эскизах, костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облачают тело актера, и дробя его, и мешая ему»*.

Идеальное же совпадение в спектаклях 20—30-х годов конструктивной формы с ее реальным воплощением имеет не так уж много примеров, классическим из которых может служить не потерявшее значения и до сегодняшнего дня исполнение костюмов к фильму «Аэлита».

В характере эскизов воинов марсиан превалировало изображение силы, которая, будучи агрессивной и злой, не нуждалась в характеристике, выражающей человечность. Наоборот. Чем меньше в ней ее было, тем больше исполнители преображались в далеких и неведомых существ.

То, что не могло быть реализовано в действительности, воплотилось в фантастике кино. Но с потерями, неизбежными потерями, которые всегда возникают, если художник, увлеченный эскизом, не учитывает возможности его реализации в жизни.

Эскизы к «Федре» Расина А. Л. Веснина (1922 г.) в конструктивном решении совпадали с идеей формирования античного костюма (рис. 1). Отчеркнутые пласти складок по-



Рис. 1

* А. Я. Таиров. Сборник. М.: ВТО, 1970, с. 100.

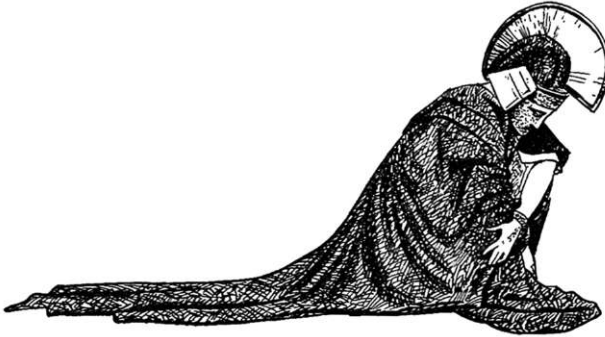


Рис. 2

вторяли движение тела, продолжая его распространением ткани в пространстве. Это отвечало в свою очередь пластическому рисунку всего спектакля, осуществленного А. Я. Таировым, и рисунку роли актрисы А. Коонен (рис. 2).

Эскиз-образ может быть остро выражен в характере силуэта, выявлен в цвете, но не расшифрован в costume. Это как бы проекция силуэта, поданная через утрированное движение (наброски режиссера кино С. Эйзенштейна), через графическое или живописное выражение характера персонажа в силуэте и цвете, гиперболизирующее смысл роли (эскизы известных театральных художников Тышлера, Шифрина, Рабиновича и Дмитриева). К таким эскизам всегда нужны дополнительная расшифровка или контрэскиз с точной прорисовкой всех линий costume. Нередко при небрежном или не очень квалифицированном прочтении эскиза, при отсутствии дополнительного рисунка costume на актере, а следовательно, и образ актера сильно теряют по сравнению с эскизом, и он остается желанным, но недостижимым идеалом.

Наконец, могут быть эскизы настолько прорисованные, что, сохраняя острую образную выразительность, они читаются и с точки зрения технологии исполнения costume. Примером тому могут быть работы театральных художников Козлинского, Рындина, Бруни. Такими были эскизы старых мастеров русского театрального costume: Бакста, Головина, Рериха, Бенуа.

«...Добиваясь ясности покроя costume, Головин считал целесообразным изображать фигуру в статичной позе. Однако, избегая эффектной красоты рисунка, он тем не менее создавал яркий образ того персонажа, которого актеру предстоит изобразить на сцене. Благодаря этому costume по эскизам Головина всегда выигрывали на живом человеке, становились еще выразительней. Рисую на эскизе человеческую фигуру, Головин часто проверял ее на натуре (поза, кисти рук, поворот головы и т. п.)»*.

Эскиз подсказывает манеру ношения costume, походку, предусматривает необходимую деформацию фигуры, постановку головы, движение рук и манеру их держать,

* Головин. Сборник. Л.—М.: Искусство, 1960, с. 256.

остроту силуэтного рисунка, актера в костюме. Даже для современных пьес, где персонажи носят обыкновенные платья и костюмы, необходим эскиз (ибо только он может дать полную внешнюю характеристику, отличающую живую плоть от мертвой схемы модного журнала).

Костюм — это одежда на человеке, грим, прическа, обувь, аксессуары (зонты, платки, шарфы, портфели, сумки, шляпы, украшения). Только в таком комплексе вещей понятие костюма полно. Эскиз костюма может быть настолько подробной иллюстрацией, что даст возможность актеру «подсмотреть» через свою сценическую внешность и внутренний рисунок роли, а портному — структуру и форму одеяния. Хороший эскиз — половина успеха актера, а самый большой комплимент художнику — эскиз, стоящий перед актером на гримировальном столике.

Клод Отан Лара, известный французский кинорежиссер, в статье «Костюмер в кино должен одевать характеры» пишет: «Костюм — один из основополагающих элементов в создании фильмов не только с точки зрения исторической, но и с психологической... Гораздо в большей степени, чем пейзаж, одежда передает душевное состояние: через нее каждый из нас открывает какую-то часть своей личности, своих привычек, своих вкусов, своих взглядов, своих намерений... Костюм говорит о том, что данное лицо только что делало, что оно собирается делать, и именно поэтому костюм в кино должен прежде всего быть психологическим указанием...»*.

КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО ВЫЯВЛЕНИЯ ХАРАКТЕРА

Предположим, что персонаж вздергивает плечами, это характеризует его нервозность, быстроту и резкость движений. А актер по своим внешним данным мягок, плавлен в движениях. Тут и придет ему на помощь костюм, в силуэтном рисунке которого, а затем и в его форме, выполненной в материале, могут возникнуть черты иного человека. Костюм, выполненный по эскизу, является средством внешнего перевоплощения актера: чем точнее будет исполнен эскиз, тем легче будет исполнение костюма, тем ближе к идеалу он будет.

Точное и совершенное исполнение костюма зависит от мастерства портного, от профессиональной грамотности в области истории костюма художника-автора и художника-исполнителя.

Небрежное отношение к костюму снижает качество спектакля. Несколько лет назад один из ведущих театров поставил пьесу Островского «Без вины виноватые». Пьеса уже давно ставится на наших сценах, время действия ее известно, и, казалось бы, трудностей в оформлении она не представляла. Но на генеральной репетиции произошло неожиданное: Кручинина, образ которой уже стал синонимом женственности, благородства, обаяния, Кручинина, к которой на протяжении всего спектакля приковано внимание зрителей, появилась на сцене в облике экстравагантном. Это

* Esquisse d'une Histoire du costume de sinema. Paris, 1949.

было настолько неожиданно и неправдоподобно, что вызывало чувство досады и недоумения. Да и играть актрисе было чрезвычайно трудно, «улаживая разрыв» между своей внешностью и тем, что она должна говорить и делать. Спектакль не пошел. Разумеется, причиной этого были не только неудачные костюмы, но большая доля неуспеха спектакля падала на них. Возможно, костюмы были сделаны по модным картинкам, безотносительно к характеру роли, к образу персонажа; так они и остались модными платьями дурного вкуса.

В рецензии на постановку оперы «Евгений Онегин» в Лондоне в 1892 году Бернард Шоу в свойственной ему саркастической манере излагает мысль о конфликте внешнего вида актера с драматизмом ситуации представления. «Во втором акте Онегин дрался на дуэли, облаченный в черный сюртук с двумя рядами сверкающих золотых пуговиц, что превращало его в идеальную мишень для стрельбы, и он, без сомнения, был бы убит, если бы не стрелял первый»*. Плохой костюм может «убить» актера; хороший — «поднять», дать ключ к пониманию роли, к раскрытию тех или иных качеств персонажа. Существует выражение «лепить образ». Скульптор лепит его буквально: под его умелыми руками камень, глина, мрамор оживают, неподвижная мертвая масса обретает жизнь, изваяния мыслят, грустят, радуются, зовут на подвиг. Актер тоже «лепит образ», но «камнем», «глиной», «мрамором» является жизнь. Текст роли — это материал, который нужно облечь в плоть. Актер ищет. Чем глубже он изучает жизнь, тем правдоподобней и убедительней роль. Он приглядывается к людям, к их поведению, к внешним проявлениям характера (походке, манере говорить и держаться, жестах, манере носить одежду, ее характеру)... Из сотни наблюдений «лепится» характер. Но жизнь на сцене условна; за немногие часы, отведенные спектаклю, проживаются годы. Как показать зрителю то, что нельзя выразить словами? Как показать в мгновении следы промчавшихся лет, душевных бурь, жизненных успехов или проигрышей, как показать скромность, робость, наглость, развязность?

В фильме Александра Митты «Точка, точка, запятая» (1972 г.) сюжет развивается в кругу школьников. Первое основательное знакомство зрителя с классом идет на «проходе» действующих лиц через коридоры школы.

За время этого прохода художник и режиссер умно и точно, без особого нажима вводят зрителя в курс взаимоотношений детей, в молчаливой многозначительности внешних характеристик определяя иерархию действующих лиц. Девочка — мы еще не знаем, как ее зовут, — в «остромодной» курточке, лихо обтянувшей ее форменное платье, двигается, победно поглядывая по сторонам, и аппарат все время держит в центре ее «мундир» искусственной кожи с блестящим золотом пуговиц. Как красавец гусар, она победителем проходит в класс, и, когда куртка снята и ловким движением заткнута в парту, мы уже знаем, что это «элита» класса, суперстар! Невзрачный паренек, неуверенный в себе, «гадкий утенок» без надежды на прекрасное превращение,

* Э. Хьюз. Бернард Шоу. М.: Молодая гвардия, 1960.

узкоплеч, узкогруд и тонет в неумело связанном мамой джемпере, в большую горловину которого, кажется, вот-вот проскользнет вся его фигурка. Пестрый доморощенный трикотаж грустно свисает с его длинного туловища, и глаз камеры и глаз зрителя уже прикованы к этому человечку.

Костюм приживляется к своему владельцу, выражая его вкусы, желания, настроения, и нет лучше и вернее материала для написания характерного портрета.

КОСТЮМ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ АДРЕСАТ

Костюм — это биография, характер, национальные признаки, черты времени. «Талии были обтянуты и имели самые крепкие и приятные для глаз формы (нужно заметить, что вообще все дамы города N. были несколько полны, но шнуровались так искусно и имели такое приятное обращение, что толщины никак нельзя было приметить). Все было у них продумано и предусмотрено с необыкновенною осмотрительностью: шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно и никак не дальше; каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала по собственному убеждению, что они способны погубить человека; остальное все было припрятано с необыкновенным вкусом: или какой-нибудь легонький галстучек из ленты, или шарф легче пирожного... эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья маленькие зубчатые стенки из тонкого батиста, известные под именем «скромностей»... Словом, кажется, как будто на всем было написано: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!» Кто не знает этого описания бала у губернатора в «Мертвых душах» Гоголя?

Для художника, изучающего 20—30-е годы девятнадцатого столетия, не найдется более тонкой и тщательной характеристики «дамского провинциального общества». «Талии были обтянуты и имели самые крепкие и приятные для глаз формы...» Здесь и безделье, и обжорство с утра до ночи, и сидение в затхлых маленьких комнатах, скука и однообразие, глубокая и наивная вера в силу корсета. «Ленточные банты и цветочные букеты порхали там и там по платьям в самом картинном беспорядке» согласно моде тех времен. В бальных туалетах было много украшений, но в хаотическом беспорядке порхавших там и там бантов и букетов звучит ядовитая насмешка над чрезмерным провинциальным усердием в моде: «как бы не отстать».

КОСТЮМ КАК ЧАСТЬ ИСКУССТВА ДЕКОРАЦИИ

Чем меньше сцена загружена декорацией, тем больше сценического пространства отдано актеру. Скупость декораций компенсируется тщательным художественным решением костюма — красотой формы и цвета. Ведь костюм — это не только образное решение роли, это еще и художественная форма, замысел и осуществление которой зависит целиком от степени талантливости художника и портного. Представление, происходящее на сцене, являет собой живописную картину, которая постоянно меняется. Одно из могущественных средств организации сцены — картины — цвет.

Гармония, согласованность в цветовом решении костюмов и декорации составляют основу истинно художественного решения спектакля — зрелища.

«...Костюмы, по убеждению Головина, необходимо подчинять общей цветовой гамме, они должны создавать музыку цвета...»*.

На мягком живописном сером фоне декорации Головина к опере Моцарта «Дон Жуан» красным язычком пламени горит плащ Дон Жуана. И как бы велика ни была сцена, плащ его делается центром внимания зрителя и участником необыкновенно красивого живописного зрелища: гармонии серого и красного. Остановите представление, и сцена превратится в живую картину.

Чем тоньше работа над цветовым сочетанием групп костюмов, тем выразительнее картина сцены.

КОСТЮМ — ПРОЯВЛЕНИЕ СТИЛЯ ЭПОХИ

Костюм — это форма, соответственно «вылепленная» тканью и придающая фигуре те или иные очертания. Очертания, или силуэт, видоизменяются в зависимости от стиля, художественной характеристики целой эпохи, или от моды, как кратковременного изменения в границах стиля (рис. 3). Так, например, западноевропейское искусство XVI века — барокко, стиль придворного абсолютизма, стиль торжественный и высокопарный, — создает и соответствующий этим понятиям костюм. В архитектуре стиль барокко выявлен в преувеличенных формах и пропорциях сооружений, в излишней декорации фасадов дворцов с бесконечными анфиладами комнат и богато убранными залами, в создании площадей с величественными лестницами, памятниками и грандиозными фонтанами.



Рис. 3

* Головин. Сборник. Л.—М.: Искусство, 1960, с. 256.

Как же в costume воплощаются черты стиля? С полотен живописцев этой эпохи смотрят напыщенные вельможи в торжественных официальных позах, пешие и конные, в тяжелых париках и развевающихся мантиях. Массивные кафтаны мужчин отягощены обилием вышивки и позолоты. Богатая перевязь для шпаги, чулки с ажурными стрелками и башмаки на толстых красных каблуках, парик с ниспадающими по плечам и спине локонами. Эпитеты — придворный, торжественный, величественный, грандиозный,— характеризующие стиль барокко в архитектуре, живописи, скульптуре, становятся правомерными и для costume.

Таким образом, *стиль* — это единство художественных признаков всех видов искусств (обусловленное единством идейного содержания), характерных для данной эпохи. Выражение «выдержать спектакль в одном стиле» означает, что данный спектакль во всем своем многообразии — в игре актера, в декорациях, costume, режиссерской трактовке — един по своему художественному решению.

«...Кроме общеизвестных свойств у классических произведений существует еще одно качество: каждая эпоха находит в них свои жизненно важные интересы...» — пишет Г. Козинцев*.

КОСТЮМ КАК ВЫРАЖЕНИЕ СТИЛЯ СПЕКТАКЛЯ

Во имя чего ставится *сегодня* пьеса, и есть *то новое*, что в каждое последующее время привносят на сцену художники театра, обращаясь к классическим, давно созданным произведениям.

«...Наступает момент, когда режиссер как бы внезапно обнаруживает, что им найдено решение спектакля, и с этого момента он уже будет обладать ключом к каждой детали. Найденный стиль подскажет, как актерам следует ходить, как им сидеть, говорить ли романтично-приподнято или бытово-приземленно. Этот же стиль подскажет, должны ли декорации быть простыми или утонченными, должна ли обстановка быть подлинной или весело нарисованной на заднике; должны ли costume сочетаться в резких цветовых контрастах или быть однотипными?...»**.

Стилевые признаки, в ключе которых решается спектакль, определяются прежде всего мерой их необходимости для выявления жанра драматургического произведения и выявления его сущности. К какому историческому периоду ни относилось бы драматургическое действие, искусство художника и режиссера состоит в творческом преобразовании истории, ее количественного и качественного начала, дабы сущность и смысл происходящего были наиболее выразительно поданы.

«...Разговор идет не о "правильном" или "ошибочном" прочтении Шекспира,— пишет Козинцев,— а о возможности каждому художнику найти свое в шек-

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Изд. 2-е. М.: Искусство, с. 35.

** Современный английский театр. М.: Искусство, 1963, с. 185.

спировском искусстве... В мейнингенском театре бутафория "Юлия Цезаря" изготовлялась согласно данным раскопок: правду поэзии пробовали подменить точностью археологии. Заботясь о кирасе, забывали о сердце. И оно переставало биться...»*.

КОСТЮМ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ВОЗМОЖНОСТИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ НОРМАТИВОВ КОСТЮМА

Костюм античного Рима и его атрибуция четко впитали этическое и политическое бытие своего времени. Античная скульптура, как достоверный источник, давно уже стала определенным эталоном и нормативом в оформлении трагедийных спектаклей. Но слишком определенно выражен в скульптуре образ-костюм, слишком он совершенен и поэтому недостижим для интерпретации. Тем интересней явилась работа художника Сумбаташвили в спектакле «Антоний и Клеопатра» (театр им. Вахтангова, 1971 г.). Начиная с исполнения эскизов, объемно выклеенных из ткани с точно обрисованной фактурой, кончая работой на манекене над живописным обогащением ее и финальным завершением на актере — все носило печать необычности, бесстрашного отхода от норматива стандартного представления. Мужчины стройны и красивы. Обнаженного тела нет, вопреки античным канонам. Оно прикрыто как на руках, так и на ногах облегающей тканью. Узкие плотные штаны, как джинсы, подчеркивают скульптурность тела. От чистой истории — наплечные держатели панциря. Они создают ассоциацию достоверности, хотя в реальной действительности эти одежды ближе всего к силуэту моды 1971 года. О плащах надо сказать особо. Они из кожи — достаточно мягкой, чтобы образовать красивые складки, и в меру жесткой, чтобы «по-солдатски» держать их в эластичной неподвижности.

«Вахтанговские плащи» — это художественное нарушение правил, называемое творчеством. Они величественно ассоциативны тогам, что придает персонажам монументальность скульптуры, они удобны и невелики, что дает свободу движению. Их кожаная фактура усиливает ассоциацию с эпохой, хотя вы и не слышите звона оружия. Мягкие сапоги, обтягивающие ноги, украшены блеском металла львиных голов; металл на запястьях и груди напоминает, а не восстанавливает далекий облик...

КОСТЮМ КАК СИМВОЛ

Об ассоциации, как о методе искусства, обращенного к истории и к раскрытию чувств, Козинцев пишет: «...чтобы представить себе их значение (царских регалий — корон), нужно увидеть их как символы, а не как вещи. История народа, железо, огонь, кровь создавали зловещие ассоциации этих символов...» Костюм на сцене становится символом. Символика костюма — его «душа», содержание — делает

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, с. 43.

искусство театрального художника безграничным, не ставит исторических преград его творческой мысли и исключает возможности повторов.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, в кадре, на зрителя наплывом течет море котелков и цилиндров как символ гибели старого общества. Есть вещи, с которыми у нас ассоциируются определенные понятия и события. Так, кожанка — неизменный спутник первых лет революции; юнгштурм — юности комсомола; синяя блуза — рабочих и работниц 30-х годов; полотняная толстовка — непрременная форма служащих этого времени. Габардиновое пальто и синий прорезиненный плащ на клетчатой подкладке стали уже исторической принадлежностью и символом москвича 50-х годов, тогда как в 60-х годах летней униформой всех без исключения стала пресловутая «болонья» — символ химизации нашей одежды. Вся история костюма — это история символов. И в процессе ее изучения мы еще не раз обратимся к этой теме.

КОСТЮМ И МОДА

Выяснив до известной степени вопросы единства стиля, мы сталкиваемся с другим, не менее тонким нюансом видоизменения костюма. Мы подошли к вопросу изменения некоторых форм, пропорций, деталей, цвета ткани и ее фактуры в рамках одного стиля. Мы знаем, что XVII век — это барокко. Однако в начале, в середине и в конце века костюмы разные. Действие «Трех мушкетеров» и «Мещанина во дворянстве» происходит в одном веке, но в разное время: в начале и в конце. И если обе пьесы относятся по времени к одному стилю, то костюмы отличаются по моде, которая довольно часто меняется в рамках одного стиля. Изменения моды могут быть очень резкими или малозаметными, но знание этих изменений и понимание их составляет подлинное знание костюма, позволяет правильно передать эпоху в ее разнообразии, правильно подобрать тон спектакля. Неточность или небрежность в костюме, казалось бы малозначительные, снижают иногда звучание целой сцены, а может быть, и всего зрелища.

В начале 60-х годов на экраны вышел фильм «Ветер». Это фильм о первых комсомольцах, фильм искренний по игре актеров, с интересным сценарием и режиссурой. Один из центральных эпизодов фильма — расстрел, — решенный тактично и сильно, кончается показом крупным планом поставленной в ряд обуви. Это все, что осталось от только что двигающихся, страдающих и думающих людей. Обувь выразительна и одушевлена: стоптанные рабочие башмаки, старые сапоги, городские штиблеты с ушками и отвалившимися подметками. Но что это? Девичьи узенькие туфельки на шпильке? И эпизод, так тщательно продуманный, который мог бы стать тактичным и убедительным по приему и силе воздействия, сразу превратился в плохой подбор костюмерного реквизита.

И наоборот, мода и ее проявление через костюм в руках умных постановщиков могут стать средством передачи целого ряда психологических ситуаций и конфликтов.

Воспользуемся текстом рецензии на телефильм «Урок английского» (рецензент Л. Руденко, «Комсомольская правда», 17 декабря 1972 года).

«В этой ленте о многом говорят детали... А что всплывает в памяти, когда погаснет последний кадр? Конечно же, она — Виолетта Львовна — Майя Булгакова. Мы запомним ее глаза: блестящие, восторженные, ее улыбку... но больше всего о ее внешнем облике говорит походка. На своих тонких высоких шпильках она как на цыпочках. И оттого во всей ее фигуре одновременно и полет, и неуверенность. Нелегко человеку, когда он всегда на цыпочках. Нам показывают эти шпильки крупным планом. На улице — безликая высота стекла и бетона, несутся машины последней марки... Шпильки ступают осторожно и кажутся жалкими. И только нелепая здесь авоська в руках Виолетты Львовны не контрастирует с ними. А камера стремительно переводит наш взгляд на другие ноги: туфли на модном широком каблуке, на них ниспадает клеш брючного костюма. Это Алена Родионова, ученица Виолетты Львовны. Она на собственной машине, вернее на машине мамы, едет к знакомым актерам...»

Таким образом, мода для сценического костюма является не только приметой времени, но и средством выражения социальной, социологической и психологической характеристики.

ЛИНИЯ И СИЛУЭТ КОСТЮМА

Формы вещей — мебели, утвари и т. п. — со дня своего появления с завидным постоянством служили своему назначению, тогда как внешний вид их претерпевал изменения, подчиняясь велениям стиля и моды.

Костюм представляет еще более гибкую форму для преобразования. Под влиянием моды смещаются его пропорциональные членения, преобразуются силуэт, масштаб и объем. Искусство и мастерство технического исполнения, понимание значения конструктивных линий, чувство пропорций и линий силуэта (рис. 4) есть необходимые условия, соблюдение которых гарантирует достоверность и художественность сценических преобразований костюма.



Рис. 4

Линия талии у кафтанов первой половины XVII века проходит по диафрагме и даже несколько выше. Линия плеча естественная, а рукава широкие, и не просто широкие, а с расширением чуть выше локтя. А в кафтане последней четверти этого же века фиксируется линия талии ниже ее естественного положения — на выступе бедра. И соответственно фиксируется изменение пропорций всего костюма — плечи уже, полы длиннее. Пропорциональное изменение в границах стилевой неизменной формы определяет смену моды.

ГАРАНТИЯ ПРАВИЛЬНОЙ ФОРМЫ — ЗНАНИЕ КРОЯ

Следует помнить, что никакое мастерство портного не в состоянии обеспечить правильную и точную форму, если дефектен крой и не соответствует ткань. Подлинные кафтаны и камзолы настолько своеобразны в крое, что, надетые на человека, мгновенно меняют его облик и очертания. Узкие плечи кафтана, плечевой шов, отодвинутый на спину, и боковые швы, скроенные не прямой, а двойной овалообразной линией, создают иллюзию круглой и ровной, как столбик, фигуры с плавным изгибом длинной спины и «турнюром» на бедрах.

В спектакле Московского театра сатиры «Свадьба Фигаро» Бомарше художником-постановщиком В. Левенталем и модельером В. Зайцевым были созданы изысканные костюмы-украшения. Они в буквальном смысле явились частью декорации, сливаясь с ней, двигаясь с актером как ожившая часть общей ее структуры. «Серебряная шкатулка» декорации только выиграла от легкой изысканности однородной природы серебра в мужских костюмах. И если бы декоративные их достоинства соответствовали техническому исполнению! Но как это ни прискорбно, мужские одежды, начиная с кафтанов допетровского времени и кончая партикулярными сюртуками чеховских героев, кроются по стандартным «сновкам» современных пиджаков. Этим же грешил кафтан Фигаро. Так нередко колеты времен Шекспира исполняются по выкройке... современного кителя и, конечно, выглядят далеко не лучшим образом, несмотря на все украшения, старательным образом к ним прилаженные.

Во фраках гоголевского времени — высокие воротники и рукава на сборках (окорочком), а у фраков начала XIX века — маленькие воротники, узенькие плечи и узкий, низко вшитый рукав. На словах разница небольшая, а на деле абсолютно разные формы, силуэты, разный облик. У сюртуков и курток конца XIX века плечевой шов далеко заходит на спину, что создает покатошь плеч и округлую мягкость спины, — черта, свойственная мужским костюмам этого времени (единственная, отличающая их от современных). Но как много это значит! Представьте себе чеховский спектакль, где мужчины ходят одетыми в пиджаки современного покроя! Невероятно, но бывает.

Одна из первых заповедей при работе над историческим костюмом — это точное знание кроя форм той или иной эпохи. Мало того, крой — это еще половина дела, так как многое зависит и от умения обработать технологически раскроенную ткань

(например, посадить лиф на косточки, продублировать платье из тафты на подкладку, обработать детали костюма и т. д.). Нередко в театре и кино, в живописи и графике прибегают к методу подчеркивания и заострения силуэта: в изобразительном искусстве — через некоторую утрировку контура (острые линии), на сцене и экране — через деформацию костюмов и, следовательно, через изменение пропорций и контура или посредством специального освещения, ракурсов, теней.

В поисках наибольшей внешней выразительности актеров в фильме «Иван Грозный» С. Эйзенштейн стремился свести рисунок костюма опричника к утрированному силуэту, сходству с двуглавым орлом (рис. 5) (опричнина — опора Ивана Грозного, двуглавый орел — символ русского самодержавия).

Переданный остро, угловатой линией, набросок типажа Грозного оставлял ощущение одиночества и тоски мятущегося владыки.

Силуэт костюма — это не только передача моды и стиля. Силуэтом можно проводить образные аналогии, создавать гротеск, карикатуру, сатирический образ. Некоторые силуэты особенно выразительны в профиль и при правильном выполнении дают необычайно острую характеристику, как модную, так и индивидуальную.

Это целиком относится и к костюмам современным, даже в большей степени, ибо их сценичность и заключается в «приподнятом» значении их вида над тем, что наблюдает зритель в жизни и в чем он сам присутствует в зале.

Начиная с XIX века мода меняется каждые 5—10 лет, и приемы этих изменений наглядно представлены на рис. 4.

Только при условии самого строгого отношения ко всем деталям кроя, конфигурации, аксессуаров можно достичь точной передачи бесконечных оттенков модного силуэта, достичь остроты в передаче внешнего облика, воскресить и воспроизвести богатейшие нюансы моды во всем блеске и многообразии.

КОСТЮМ И АКТЕР

При распределении ролей принимаются во внимание не только своеобразие дарования, но и физические данные актера. Создавая эскиз, всегда необходимо присмотреться



Рис. 5

к актеру и выбрать из его «запаса» именно то, что помогло бы ему в создании внешнего рисунка роли.

Даже при такой идеальной внешности, какую имел Шалапин, ему приходилось думать о каждой детали. «Помню, как я одевался варягом по рисунку Серова, в уборную ко мне влетел сам Валентин (Серов), очень взволнованный,— все художники были горячо увлечены оперой «Садко» и относились к постановке ее как к своему празднику.

— Отлично, черт возьми,— сказал Серов.— Только руки... руки женственны.

Я отметил мускулы рук краской, и, подчеркнутые, они стали мощными, выпуклыми...»*.

КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО ДЕФОРМАЦИИ

Костюм на сцене может деформировать фигуру актера, изменить ее не только согласно образу и возрасту, но и моде. Деформация, если речь идет не о пластическом изменении фигуры путем толщинок или накладок, осуществляется за счет изменения пропорциональных соотношений основных линий фигуры и особого кроя костюма, перемещением линии талии, разнообразными формами лифа.

Наиболее простым, исторически узаконенным средством деформации формы являются как для мужчин, так и женщин *корсеты*. Разнообразие их видов соответствует стилевым и модным периодам времени. Корсет корректирует силуэт костюма, координирует движение рук и корпуса, определяет посадку головы, походку. Наконец, его «деспотичность» помогает актерам вживаться в образ, в буквальном смысле быть подтянутыми, стройными, сдержанными, то есть приобретать свойства, продиктованные функцией корсета.

Часто молодые актрисы, обладающие достаточно тонкими талиями, играя в пьесах Чехова или Островского, стараются обходиться без корсета. Спора нет, для современной женщины ношение корсета мучительно. Но как же «на театре» добиться изображения верной манеры внешнего поведения женщин давно прошедших времен? Как убедить зрителя в достоверности внешнего рисунка роли, как достичь органического слияния костюма с образом? Ношение корсета таит и эстетическое начало — помогает актеру выявить прекрасное в себе и прекрасное в самом облике персонажа.

КОНСТРУКЦИИ, ИЗМЕНЯЮЩИЕ ФОРМУ КОСТЮМА

Вторым в истории костюма известным средством преобразования формы являются приспособления, меняющие силуэт и объем бедер, в русском наименовании укрепившиеся под названием *фижмы* (от нем. *фаишбейн* — рыбная кость), *кринолин* и *турнюр*.

* Ф. Шалапин. Страницы из моей жизни. Ростов-на-Дону, 1958, с. 201.

Как и корсет, они служат цели видоизменения облика и утверждения нового эстетического идеала. И в то же время, как сооружения громоздкие, затрудняющие всякую деятельность и дорого стоящие, они являются средством выражения социальной дистанции, укрепления социального престижа.

В театре фижмы несут ту же функцию, только техническая сторона их исполнения подвергается модернизации. В зависимости от характера драматургии и художественной трактовки спектакля эти искусственные формы получают индивидуальное решение. Так, например, вертугадэн — искусственное сооружение в женском испанском костюме XVII века, в истинном значении — «хранитель добродетели», практически — способствующее выявлению эффекта статичности и незабываемого равновесия, — в спектакле «Учитель танцев» Лопе де Вега (ЦТСА) художником И. С. Федотовым был решен творчески, более чем вольно. Легкость и прозрачность спектакля, пронизанного танцевальным ритмом и напоенного звуками кастаньет, дали ключ к интерпретации исторического эталона. Легкие проволочные плоские сетки крепились на талии около выступов бедер. Стан, стянутый тугим корсетом, только выигрывал в стройности от контраста резкого расширения юбки. Плотная, на подкладке ткань (знаменитый фай) легко легла на «конструкцию», и более 25 лет в стремительном танце двигается по сцене изящная Флорелла, чаруя зрителей своей грацией и испанской чопорностью одновременно.

СКУЛЬПТУРНАЯ ДЕФОРМАЦИЯ — ТОЛЩИНКИ — БУТАФОРΙΑ ТЕЛА

Но если корсет и фижмы — неотъемлемые части гражданского костюма, то толщинки — это принадлежность театрального искусства «бутафории тела». «Толщинка» в характере роли становится плотью персонажа (рис. 6). Беспощадное время горбит,



Рис. 6

сутулит, кривит, покрывает жиром... и искусные руки лепят и прилаживают «деформацию жизни», очевидную в реальном существовании сценического типажа. Практически исполнение толщинок лежит на обязанности театральных портных, которые с помощью художников простегивают, прошивают с ватой, поролоном, волосом выкроенные по надлежащей форме куски ткани.

В спектакле «Генрих IV» Ленинградского БДТ им. Горького актер Лебедев по своей фактуре мало подходил к роли Фальстафа. Эпитеты, сопровождающие его — «толстопузый», «сэр Джон толстый», «потная глыба», «шерстяной мешок», «грязная кадушка с салом», — нужно было оправдать. И высокий и совсем не толстый актер преобразается в «потную глыбу», ловко и остроумно сочетая уловки портного-скульптора с «грациозными» движениями толстяка. Обретая искусственный живот, он двигается по сцене, широко расставляя ноги и согнув руки в локтях. Так двигаются очень полные люди, чья толщина, распирая одежду, не дает возможности приблизить конечности к туловищу. Толщинка, изменив конфигурацию актера, изменила манеру движения, стала нормой его физического, а затем и психологического состояния.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КОСТЮМА

Характеристика психологическая — это передача свойств характера персонажа — доброты, скупости, чванства, скромности, удальства, щегольства, кокетства и т. д. — или передача душевного состояния или настроения. Не может быть, чтобы характер человека не отразился на его внешнем виде. Как носят костюм, какими деталями он дополнен, в каких сочетаниях составлен — все это черточки, выявляющие характер владельца. «...Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате, — рассказывает Чехов о Беликове («Человек в футляре»). — И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник...»

Внимательно взгляните в одежду, и вы сможете составить беглый набросок характера владельца. Рассеянность и аккуратность, педантизм и добродушие, широта натуры и мещанство — все сказывается на внешности человека. Остро подмеченная деталь одежды иной раз расскажет больше самой подробной биографии. Предметы, окружающие человека, всегда несут в себе отпечаток его личности, проявления его вкуса и склонностей.

...Изобразю ль в картине верной
Уединенный кабинет,
Где мод воспитанник примерный
Одет, раздет и вновь одет?

Янтарь на трубках Цареграда,
 Фарфор и бронза на столе,
 И, чувств изнеженных отрада,
 Духи в граненом хрустале...

А. С. Пушкин.
«Евгений Онегин»

Нет более выразительного по силе человеческих переживаний изображения «мертвой природы», чем этюд Ван-Гога «Башмаки» (рис. 7).

На полотне два потрепанных, только что снятых ботинок. Уже давно приняв форму старых и больных ног, они сжались на полу, как бы боясь нарушить покой минутной передышки. Грязь, солнце и дождь оставили на старой коже глубокие морщины. Вольно или невольно зритель, одушевляя их, примет ботинки как живую часть того, кто только что ушел, начнет питать к ним жалость и сочувствие. «Измученные» ботинки вызывают цепь глубоких ассоциаций и чувств, сострадания к обездоленным и немощным, мысли о трагической, одинокой старости.

Если в жизни костюм постепенно приобретает очертания и характер владельца, то в театре этот процесс идет в обратном порядке. Актер умеет «оживить» вещи, одушевить их, подглядеть характерное для данного образа. Правильно понятое «состояние» костюма помогает актеру в работе над ролью. «...Мне хотелось дать карикатуру на тогдашнего румынского генерала-помещика,— пишет Ярон о работе над ролью в оперетте "Марица".— В первом акте это, пожалуй, удавалось. Помогал костюм: белая гусарка и широченные малиновые галифе. Но со второго акта Популеску уже во фраке. Я становился худеньким, шупленьким, весь мой генеральский тон не соответствовал внешности, и я начинал, как у нас говорят, "плавать"... На генеральной репетиции я поделился своими горестями с нашим художником-костюмером Воробьевым.

— Постараюсь вам помочь,— сказал он мне. Вечером он принес мне на спектакль специальный фрачный костюм.

— Но он мне страшно велик,— сказал я Воробьеву.

— Вот и хорошо,— ответил он мне,— вы в нем неуклюжий человек, военный в непривычном штатском костюме.



Рис. 7

Держитесь только как военный в этом фраке и тяните брюки вверх через живот. Попробуйте!

Я не сразу решился пойти в этом костюме на публику, но он меня уговорил. И что же? Я вдруг почувствовал себя Популеску!»*

Нет человека на земном шаре, перед которым не возникала бы при упоминании Чарли Чаплина маленькая шупленькая фигурка, утонувшая в огромных штанах и растоптанных, не по росту, больших штиблетах. Котелок, усики и тросточка говорят о преуспевании, но какое мы испытываем грустное разочарование, когда наш взгляд скользит по мешковатому сюртуку и спадающим на ботинки «чужим» штанам! Нет, не удалась жизнь! Так талантливо обыгранные, построенные по контрасту части одежды создавали незабываемый по убедительности и силе воздействия образ, ставший уже символом не только «маленького человека», но и его исполнителя — Чарльза Спенсера Чаплина.

В театре приходится тщательно и внимательно изучать «жизнь» и «поведение» вещей, уметь подобрать их таким образом, чтобы их сочетание вызвало определенное ощущение и ассоциации.

Костюм Чаплина говорит об этом самым красноречивым образом. С костюмом работают. Его «обживают», «старят», «изнашивают». Это тоже своего рода психологическая работа с костюмом, одно из реальных средств «оживления» и «одухотворения» костюма.

«ОБЖИВАНИЕ» КОСТЮМА

В книге «Сам о себе» И. В. Ильинский рассказывает о создании костюма для фильма «Процесс о трех миллионах»: «Оказалось, что не так легко найти рваный костюм, шляпу или кепку. Если же рвать эти вещи нарочно, то не получалось настоящих "художественных" лохмотьев. Приходилось класть костюм на камни и камнями же терпеливо бить по тем местам, которые должны быть изношены...» Но результат оказался более чем удовлетворительный... «После съемки у Воронцовского дворца, — рассказывает актер, — я поехал домой один на катере. В Ялте на портовом базарчике один из торговцев вообразил, что я у него украл с лотка кусок брынзы. С одной стороны, я обрадовался, что меня принимают за вора, но когда подошел ко мне милиционер и повел в милицию, то тут уж пришлось отказываться от своей роли. Несмотря на мои заверения, что я артист, мне не поверили»**.

В тех случаях, когда даже новые костюмы должны быть новыми, их следует прописывать, пульверизировать цветом. Ведь на сцене искусственное освещение, актер загримирован, краски его лица ярче и грубее, чем в жизни, декорации написаны красками, и «настоящая» ткань костюма блекнет, делается безжизненной, бесцветной.

* Г. Ярон. О любимом жанре. М.: Искусство, 1960, с. 147.

** И. Ильинский. Сам о себе. М.: ВТО, 1961, с. 214.

Трудно представить себе все операции, которым может подвергнуться костюм для сцены. Правильно исторически сшитые и прописанные костюмы для спектакля «Ревизор» на сцене театра вдруг оказались «новенькими», «непригнанными» к актерам, современными. Пришлось их полить водой и в мокром виде прилаживать на манекенах. В результате появились заломы на рукавах, лацканы фраков помялись, спины ссутулились, «сжились» со своими владельцами. Так достигается правдивая психологическая выразительность костюмов.

КОСТЮМ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ВРЕМЕНИ

Костюм — самый тонкий, верный и безошибочный показатель отличительных признаков общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей, занятий, профессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело свои специфические особенности, и все они — климатические, социальные, национальные и эстетические — ярко выражены в многообразии костюмов.

Каждая эпоха создает свой эстетический идеал человека, свои нормы красоты, выраженные через конструкцию костюма, его пропорции, детали, материал, цвет, прически, грим. Во все периоды существования классового общества костюм был средством выражения классовой принадлежности, внушительной преградой привилегий одного сословия перед другим. Так, являясь исторической справкой, костюм адресует к классу или группе данного общества. Чем сложнее структура общества, тем больше традиция, тем разнообразней одевания.

Наконец, каждая эпоха характеризуется определенным состоянием культуры, получающим свое образное выражение в искусстве костюма.

СОЦИАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КОСТЮМА

Только в допетровской Руси могли быть созданы неповторимые и своеобразные одежды боярства. Богатство и спесь, чванливость и презрение к «работным» людям, размеренный и незыблемый уклад жизни создали свое понятие красоты костюма и облекли его в своеобразную форму. Так родились длинные шубы, подбитые мехом и крытые тяжелыми и негнушимися тканями, длинные, опускающиеся до пола рукава, высокие горлатные шапки. Стремление Петра приблизить Россию к европейскому уровню развития промышленности проявилось и в костюмных реформах. На смену неподвижной и неповоротливой одежде, символизировавшей отсталую Россию, пришел удобный и сравнительно простой европейский костюм.

Костюм русского купечества хранил до последнего дня своего существования традиции допетровской старины: длиннополую суконную одежду, подстриженные в скобку волосы. Купчихам, чтобы не смешались они с людьми дворянского звания, строго запрещалось носить кринолины, и они рядились в торчащие без помощи каркасов ткани: канаус, тафту; покрывались пестрыми «купеческими» шальями. Одно

сословие от другого отделялось осязаемой стеной законодательства о ношении тех или иных тканей, о размерах и форме одежды.

История костюма начиная с европейского Средневековья по XIX век включительно полна указов и постановлений, ограничивающих не только количество одежды для того или иного сословия, но и длину подола, длину и форму рукавов, глубину выреза платья (декольте). Стоимость тканей определяла своих потребителей. Платье из драгоценной венецианской парчи (XV—XVI вв.) в Италии разрешалось иметь додам и их дочерям, тогда как знатым горожанкам полагались только парчовые рукава.

Не только характер ткани, но и рисунки имели свое социальное лицо. Шали были специальных рисунков: купеческие, дворянские, деревенские. Даже носовые платки разделялись по чинам и званиям: кружевной или тонкого батиста — дворянский, фулярный и клетчатый — для чиновников, бумажный цветной — для мещан... Чем внимательней поиски социальной достоверности костюма, тем острее образ, тем выше культура спектакля.

Большие и малые события в мире, стране, направления в искусстве, литературные течения, отдельные произведения поэзии и прозы, научные открытия и технические совершенствования, прогресс транспорта — все это отражается на формах костюма, творит то, что мы называем модой.

Симон Боливар, борец за независимость стран Латинской Америки, образец отваги и смелости, вызывал восхищение передовых людей своего времени. Его имя стало необычайно популярным в странах Европы, ему подражали во всем, и даже его широкополая шляпа, какие носят и сейчас в странах Латинской Америки, украшала головы людей начала XIX века: «...надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар...»

Борьба женщин за равноправие и возможность образования прежде всего отразилась в костюме. При слове «курсистка» сразу возникает облик женщины в мужской прямой блузе, простой юбке и шляпе-канотье (тоже мужской).

КОСТЮМ И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

В конце XVIII века технический прогресс в текстильной промышленности привел к выпуску на рынок большого количества тончайших хлопчатобумажных тканей: кисеи, муслина, тарлатана и др. Светлая кисея становится модной тканью, без нее не обходится ни один гардероб молоденькой девицы, ее распространение настолько обширно, что уже сами барышни по названию ткани получают прозвище «кисейных».

60-е и 70-е годы XX века, отмеченные печатью космической эры, вдохновили моду на целую систему «простейших одежд». А новые ткани и материалы в 1972 году подтолкнули модельеров на создание курток, которые потомство, несомненно, расценит как дань ракетному веку: простеганные, как аналоги скафандров, из блестящей ткани, тугие, на поролоне, они изобилуют застежками-«молниями» (даже на локтях) и сверкают металлом «фурнитурных конструкций». Мы не замечаем одежду потому, что она часть нас самих, но именно поэтому она больше всего нас характеризует,

именно поэтому в ней отражается каждое событие, участником или современником которого мы сами являемся.

Технический прогресс ускоряет бег моды, и каждый небольшой отрезок времени рисуется нам одетым в свой костюм. Если до XIX века мы отсчитываем периоды смены мод по векам, то сейчас такие периоды измеряются годами и месяцами.

ИСТОЧНИКИ ВОССОЗДАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Работа над историческим костюмом огромна по диапазону, так как включает костюм сословий, чиновников, костюмы военных и духовенства, служащих и мастерового люда. И сложна эта работа потому, что время действия далеко от нас, его приходится воссоздавать, пользуясь «мертвым» материалом. Дело «оживления» целиком лежит на художнике, режиссере и актере.

Это большой и сложный творческий процесс, требующий глубокого изучения любого косвенно или прямо относящегося к данному событию или персонажу материала. Нужно, очевидно, исчерпать все источники по данному разделу или теме, чтобы, как это делает археолог, восстановить по остаткам развалин облик всего здания. Очень убедителен приводимый ниже отрывок из воспоминаний режиссера Эйзенштейна о работе над фильмом «Александр Невский».

«...А как ходили в XII веке? Как произносили, как кушали, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора и даже несколько более молодой Кенигсбергской летописи? Как "расправиться" с костюмами, невольно диктующими "иконописный" жест новгородского письма? Где прощупать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми? Смотришь со стен башен на тот же пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки: два позеленевших носатых сапога, извлеченных с топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение... Пытаешься вшагаться в их походку по деревянной мостовой, покрывавшей улицы Господина Великого Новгорода, или по слою дробленых звериных костей, чем была утрамбована Вечевая площадь»*.

ИКОНОГРАФИЯ

Наиболее близкий театру материал, с которого надо начинать работу по историческому костюму,— портрет, гравюра, рисунок. В портрете, помимо эпохи, выраженной модным костюмом, всегда имеются черты индивидуальности, психологизма, бытовые подробности. Чем будничней портрет, тем лучше: парадные всегда суше, условнее, скрытнее. Модные картинки — материал всегда опасный. Для пользования ими нужна подготовка к изучению подлинного материала. Модная картинка условна,

* С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956, с. 398.

она лишена индивидуальности, она утрирована в угоду «модной линии». Часто модные картинки остаются нереализованными, ибо не всегда модное предложение приемлемо и удовлетворительно. Пользование ими тогда плодотворно, когда есть уже знание эпохи, быта, подлинного иллюстративного материала. Картинка — это только тема, намек, схема, по которой художник лепит костюм — образ.

Работа над историческим костюмом требует особой тщательности и длительности, пока костюм не станет органичным для актера. Народный артист СССР Николай Черкасов — замечательный мастер перевоплощения, исполнитель таких ролей, как Дон Кихот, профессор Полежаев, естествоиспытатель Паганель, — пишет о своей кропотливой работе над обликом Александра Невского: «...Первые пробы оказались малоудачными. Внешний облик Александра Невского, его грим долго мне не давался. Наконец он был найден и определен и, надо сказать, при ближайшей помощи С. М. Эйзенштейна. Он удивлял своим вниманием к второстепенным, казалось бы, мелочам, которые при съемках крупным планом приобретали большое значение. Он достал в Эрмитаже подлинное вооружение XII века и внимательно следил за изготовлением моих доспехов; при ответственных же съемках он всегда навещал меня в костюмерной. Помнится, как, окруженный портными и костюмерами, он свыше часа прилаживал на мне какую-то деталь костюма, так что у меня стали подкашиваться ноги, тогда как он весело, с шутками, настойчиво продолжал добиваться наибольшей выразительности моего одеяния...»*.

Все, о чем рассказано выше, является подготовительной работой перед практическим осуществлением костюма.

Каковы же средства воплощения эскиза в костюм? На этом пути также встречаются большие трудности, а порой и неудачи. Правильно решенный во всех отношениях эскиз составляет половину работы над костюмом; только умелое претворение эскиза в жизнь обеспечит настоящее «рождение» костюма для сцены.

ВЫБОР ТКАНИ ДЛЯ КОСТЮМА

В каждой исторической эпохе создаются ткани, отвечающие декоративным идеям стиля, вкуса своего времени, национальным особенностям страны, уровню технологии производства.

Цветы сливы и лотоса на шелках Китая, цветы граната на итальянском бархате эпохи Возрождения, пышные большие пионы на шелке XVII века и нежные розы репсов XVIII века — у каждого свой цвет, свой рисунок, своя фактура ткани. Средние века — эпоха сукна, XVI век — бархата и парчи, XVII — атласа и репса, тонкой шерсти, камки. Начало XIX века знаменуется гладкими белыми прозрачными тканями (кисея). Начало XX века — шифоном, крепдешинном. Наше время дало совершенно новые ткани: синтетические, прорезиненные материалы, твиды, креп, дубли на поролоне, трикотаж.

* Н. Черкасов. Записки советского актера. М.: Искусство, 1953, стр. 125.

Ткань можно рассматривать как летопись истории культуры, технических достижений эпохи. Ее пластические свойства (мягкость, упругость, гибкость или жесткость) обеспечивают ту или иную форму костюма. И конечно, первой заботой при передаче эскиза в работу должен быть правильный подбор современного заменителя исторической ткани.

В 1940 году автору довелось принять участие в работе над костюмами к спектаклю «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Актеры должны были драпироваться в античные плащи. И неопытному молодому художнику поручили надзор за их выполнением в мастерских. Не разобравшись в тонкостях назначения плаща и пренебрегая историческими справками, художник заказал плащи из мелоскина. Разразился скандал. Плащи оказались неподъемными настолько, что, минуя сцену, отправились прямо на склад.

О тканях и их «взаимоотношениях» с формой костюма в каждый конкретный исторический период будет рассказано в соответствующих главах.

ОБРАЗ КОСТЮМА

Завершение создания костюма-образа остается за актером: как он его обыграет, как вживется в него, как сумеет носить. В работе над спектаклем «Клоп» И. В. Ильинский взял инициативу «одевания образа» на себя. «...Незадолго до премьеры Маяковский сказал Кукрыниксам, что костюма мне делать не надо.

— Пойдите вместе с ним в Москвошвей и наденьте на него первый попавшийся костюм. Выйдет что надо.

Кукрыниксы радостно согласились. Я, имея уже опыт по "одеванию образов", сомневался. Но спорить с автором и художниками было трудно. Я пошел с Кукрыниксами в Москвошвей.

Я надевал десятки костюмов. Все было не то. Получался не Присыпкин, а то бухгалтер, то дантист, то скучный молодой человек.

— Вот видите,— сказал я художникам,— "костюм от Москвошвея" — *это поэтический образ Маяковского*.

Мы рассказали об этом Мейерхольду и Маяковскому. Мейерхольд поверил, а Маяковский не поверил и пошел с нами в Москвошвей и убедился, что его "поэтический образ" не нашел натуралистического воплощения.

Пришлось мне и Кукрыниксам рыскать по театральным костюмерным и примерять самые разнообразные по модам старые пиджаки. Наконец нашелся один в талию, с несколько расходящимися полами и вшитыми чуть буфами рукавами. Этот пиджак и оказался тем пиджаком "от Москвошвея", который удовлетворил всех нас, включая и зрителей)*.

Так актер столкнулся с несоответствием характера роли ее внешней «упаковке» — костюму. Последний в данном случае был первым этапом знакомства зрителя

* И. Ильинский. Сам о себе, с. 228.

с Присыпкиным и первым осязаемым элементом зерна роли для самого Ильинского. И это «осязание» состоялось не сразу. В реальной жизни такая ситуация повторяется гораздо чаще. «Костюм от Москвошвея» предназначался абстрактному человеку. В результате некоему NN в нем оказалось неудобно, неуютно, не по себе. Костюм не стал его «кожей», не совпал с ним; другой вариант — преобразил его в лучшую (!) или худшую сторону.

АТТРИБУТЫ, АКСЕССУАРЫ

Иногда метко найденная деталь костюма, какой-либо предмет, имеющий отношение к нему, является «узлом» всей характеристики персонажа. У Паниковского («Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова), опустившегося мелкого жулика, остались от «раньшего времени» белые крахмальные манжеты. Неважно, что они «самостоятельны», так как рубашки нет; важно, что теперь такой детали костюма никто не носит, и он, Паниковский, этим подчеркивает свое аристократическое происхождение и презрение ко всем окружающим «новым людям».

Такую же социальную характеристику через совсем незначительный штрих в костюме приводит Лев Толстой в романе «Анна Каренина». «Мы в деревне стараемся,— говорит Левин,— привести свои руки в такое положение, чтобы удобнее было ими работать, для этого обстригаем ногти, засучиваем иногда рукава. А тут люди нарочно отпускают ногти, насколько они могут держаться, и прицепляют в виде запонок блюдечки, чтобы уж ничего нельзя было работать руками».

Нет и не может быть деталей, которые не имеют отношения к характеру человека.

Они говорят о занятиях, возрасте, вкусах; несут в себе характеристику времени: меняются формы чемоданов, портфелей, сумок, брошек, булавок, значков и т. д.

Времена Ильфа и Петрова знаменовались папками, завязывающимися тесемками от ботинок, и портфелями с «громыхающими замками». Ныне папки бывают кожаные, на «молниях», пластиковые, прозрачные... Портфели «гармошкой» с одним замком, с накладными карманами, портфель-папка с откидывающейся передней стенкой... Нельзя даже представить себе, сколько интересных, самых неожиданных штрихов, жестов обращения с костюмом можно подметить каждый день рядом с собой, в самой простой будничной жизни. Недаром писатели и художники не расстаются с записными книжками, куда вносятся «необыкновенные» наблюдения каждого дня. Вспомните записные книжки Чехова, Ильфа и Петрова, вспомните необычно острые зарисовки (путевые заметки) художников Богаткина, Горяева, Пименова, Верейского, Кокорина, Чуйкова. В таких набросках всегда очень ярко и остро дается характер изображаемого, передается самое типичное.

ЦВЕТ В КОСТЮМЕ

Последний штрих в характеристике костюма — это цвет. О цвете уже говорилось как о средстве живописного решения, организации спектакля-картины. В то же время

с цветом у людей всегда связываются определенные представления, цвет ассоциируется с настроением и самочувствием. Отношение к цвету характеризует темперамент, вкус. Цвет в народной одежде означает проявление национальных традиций, возрастных, может иметь значение символа.

Даже в понятиях людей присутствуют цветовые характеристики. Мы говорим: «черный день», «черное коварство», «голубая роль», «розовые очки», «радужные мечты».

Цвет прежде всего воздействует на зрителя со сцены. Тот или иной оттенок вызывает сразу же определенные ощущения и ассоциации. Яркий цвет сейчас же обратит на себя внимание, отвлечет от других персонажей, станет зрительным центром.

В ремарках к первому акту «Трех сестер» Чехов скупно отмечает: «Ольга в синем форменном платье... Маша в черном... Ирина в белом...» При появлении Натальи Ивановны ремарка вас настораживает: «...она в розовом платье с зеленым поясом». А почему так подробно: платье и пояс? И через несколько реплик ответ: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» Через цветовые сочетания и одну сказанную фразу Чехов очень деликатно, но беспощадно сказал о пошлости и дурном вкусе Натальи Ивановны. Сразу же, с первого появления актрис на сцене, цветом платья Чехов определяет их возраст, занятия, характер. Если декорационное решение спектакля осуществляется одним художником, то замысел костюма может быть осуществлен только в содружестве художника и актера. Очень часто актер дополняет основной эскиз или уже выполненный костюм теми штрихами, которые подсказывает ему решение роли, или, наоборот, исходя из каких-либо находок в костюме, подсмотренных в жизни, он обогащает содержание роли, дополняя образ персонажа. Нет ни одного актера, который бы не стремился внести жизненно правдивые дополнения к своему костюму.

Работа над театральным костюмом не терпит поверхностного, формального отношения. Создание костюма — это сложное и трудное искусство, и, как всякое искусство, оно требует определенных навыков, знаний, мастерства, фантазии и вкуса. Подлинная работа над костюмом включает и знание эпохи, и доскональное знакомство с историей, материальной культурой, особенностями быта. Для этого привлекается литературный и исторический иллюстративный материал. Никогда нельзя ограничиваться скухими историческими таблицами костюмов, они являются только эталоном исторической правды формы и покроя. Но если вспомнить все, что говорилось о роли и значении костюма, то станет, несомненно, ясно, что главным условием правильного его решения является полное проникновение во внутренний мир персонажа. Разнообразные знания, изучение текста пьесы, ее эпохи — только таким трудным путем можно достичь совершенства в этом искусстве.

Значит, еще раз — костюм неотделим от среды, от наполнения его сущностью человеческого характера: они оба — человек и костюм — единое, неразрывное целое, и органическое их слияние и есть образ костюма, художественное же воплощение этого образа есть искусство театрального костюма.

Античный костюм

*...Знаменье лучше всех —
за отечество храбро сражаться...
«Илиада», XII—243*

ГРАЖДАНСКОЕ МУЖЕСТВО народа Эллады воспитывалось в трудной и сложной борьбе за существование. Гористая страна, с почвой каменистой и голой, взрастившей лозу и оливу, с жестоким, долгую часть года безоблачным небом и зимой, полной грозных ливней и бурь, была сурова к своим сыновьям. В борьбе за землю и скупой ее урожай, за пастбища для скота общности людей группируются в полисы — районы, постоянно враждующие между собой. Скучность и малость земли гонит «голодное брюхо» к морю.

Освоение своей земли, освоение морской глади и земель дальних проходит в поисках метода и научной основы в решении тех или иных технических задач, в закладывании основ навигации, математики и астрономии, аграрной науки, ремесел и искусства. В свою очередь беспрерывные войны заставляют искать средства укрепления мужества, воли и физической выносливости гражданина Эллады — и греки создают научную систему физического воспитания и культуры тела.

Культура здорового тела способствует развитию ваяния — греки «режут из дерева, высекают в мраморе и льют из бронзы изваяния богов, похожих на людей», ищут совершенства пластики и гармонии в «прообразе прекрасном».



Глава первая

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ АНТИЧНОГО КОСТЮМА

Культура Греции, развивавшаяся в соприкосновении с более развитым Востоком, в области костюма не избежала влияния своего старшего соседа — она примеряла его тесные многоцветные одежды, рядилась, пока не нашла своего решения, только Элладе подходящего и только в ней возможного. Такова сущность и природа любого истинно национального костюма — он возможен и пригоден только в данных условиях и только у данного народа.

Эта идея создания костюма не родилась сама по себе. Она формировалась соответственно образу жизни людей, отслаивалась в лучах архитектуры, тяготела к соединению со скульптурой, прилаживалась к телу в палестре (месте для гимнастических упражнений), упрощалась в ратных подвигах.

Наконец, она получила философское подтверждение в теоретическом определении как «союз пользы, блага и эстетической ценности».

«...Ткань, скажем мы, отмеривается в соответствии с требованиями желаемой одежды. Но в соответствии с какой нормой блага измеряется ценность одежды?» (Платон)*.

Итак, античная философия сформулировала положения о норме костюма как блага, пользы и как эстетического норматива: украшение, приносящее пользу, следует по Платону, совершенное по производству, добавляет Аристотель, и точное по своему назначению, заканчивает Сократ, ибо «все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно приспособлено, и дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено»**.

Культ здорового тела и физических упражнений, законы гармонии и ритма, музыкальность и поэтичность требовали соответствующего одеяния. И оно пришло.

Уже «Илиада» полна трепетных описаний одежды, длинных хитонов и складчатых плащей, совершенного вооружения. Ремесло Эллады быстро достигает уровня искусства, становится им, воспитывая вкус и прививая любовь к прекрасному. Простая, легкодоступная глина на гончарном кругу приобретает совершенство формы,

* Цит. по кн. К. Гильберт и Г. Кун. История эстетики. М.: Иностранная литература, 1960, с. 33.

** Там же, с. 56.

и художник, прикасаясь к ее поверхности, заполняет ее гармонией орнаментов и изображений.

Ткачеством занимались все женщины Греции, ткачеством начинают заниматься и ткачи-профессионалы. Ткачеству посвящены мифы, о ткачах и тканях повествуют строфы поэм:

Что за ткачихи, Афина, покровы им эти соткали!
Чья им искусная кисть создала этих образов прелесть:
Ведь что живые стоят, что живые гуляют по ткани...*

Извлекая прекрасное из пластических свойств ткани, греки подошли к последнему этапу поисков идеальной одежды и... научились мастерству управления тканью по законам красоты — *драпировке*.

И хоть мы и называем греческие одеяния костюмом, в истинном положении вещей это наименование неправомерно. В сущности, это *принцип обращения с куском ткани*, и, будучи принципом, он вечен, он не мертвая память, не архаизм и не сомнительной достоверности форма.

Драпировка оживляет мертвую ткань, придавая эстетическую ценность фигуре. Складки, в свою очередь аккомпанируя движению тела, свисают с рук, окутывая округлости и плавно обволакивая статичное тело... Застывшие в мгновении покоя, они начинают двигаться вместе с телом, выявляя движение в большом или малом напряжении его.

Основной принцип греческого костюма — это свобода и непринужденность, которые составляют основу любой примитивной одежды, но при участии законов прекрасного приводят к результату наиболее совершенному.

Греков удовлетворяло изменение размеров и пропорций тех прямоугольных кусков, собранных или сложенных вдвое, которые с поразительным искусством прилаживались на теле поясом или аграфами, фиксирующими точки падения и скрепления.

Таким образом, в своем искусстве располагать ткани греки добились эффекта изменения пластического движения ткани вместе с движением человека, нашли возможность придать мертвой ткани экспрессию и одухотворить ее. Вот почему создание античного костюма на сцене требует согласованных, гармоничных действий режиссера, актера, балетмейстера и художника.

Слово и действие выражается в зрелищном аспекте движением актера, рисунком складок, костюмом.

Справедливость этого утверждения была продемонстрирована на сцене зала им. Чайковского гастролировавшим в Москве Афинским драматическим театром в спектакле «Антигона». Не говоря о пластичности актрисы Папананасиу, зрителей поко-

* Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей. М.: Академия, 1934, с. 33.

рил хор, монолитность движений которого была так выразительна, линейная пластика костюмов так совершенна, что (да простят мне эти слова) силы передачи эмоций хватило бы даже при условии полного незнания зрителем текста.

В представлении трагедии Эсхила «Персы» (рис. 8,9), которую привозил на гастроли в Москву Пирейский театр (Греция), хор персов был снабжен плащами. Организованный в строго ритмическом плане, хор произносил на одном дыхании в один голос слова, как и полагается хору греческой трагедии. Действия же, которые раскрывают смысл этих слов, переживаний, были разделены персонально: у каждого в отдельности или у разных групп хора они различны. Подчиняясь ритму слова и ритму стиха, все двигались в, казалось бы, разных направлениях, заканчивая движение энергичным жестом отчаяния и страдания.

Плащи, прикрепленные к запястью у одних, намотанные вокруг локтя у других, ниспадающие с плеч у третьих, размахом полотен, движением меняющихся складок вторили жестам. Застывая в мгновении, эхом откликались они на слетевшие с губ стенания, вопли, вырвавшиеся из груди, стекали с рук трагическим движением ткани.

Именно так и использовали греческие мастера скульптуры расположение складок.

На фризе, хранящемся в залах Эрмитажа, изображена трагедия Ниобеи: в смертных муках трепещут ниобиды. Страдания духа и тела продолжены в складках одежды... (рис. 10). Они, изгибаясь в предсмертном томлении, окутывают упругие тела и раздутые ветром, молча вопиют о пощаде, влекомые тяжелым трупом, каскадом никнут к земле...

Собственно говоря, форма костюма зависит целиком от эстетических навыков, чувства гармонии, меры — всего, что определяет художественный вкус того, кто украшает себя тканью, драпируясь ею. Поэтому мера элегантности зависит целиком от импровизатора ее формы, от того чувства ткани, которое воспитано в нем.

«Уму непостижимо, как могли древние греки и римляне так гармонично и красиво и в то же время так естественно, правдиво, характерно делать эти божественные драпировки»*.



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

* С. Чуйков. Итальянский дневник М.: Советский художник, 1966, с. 67—68.

Глава вторая

ОСНОВЫ ПОСТРОЕНИЯ АНТИЧНОГО КОСТЮМА

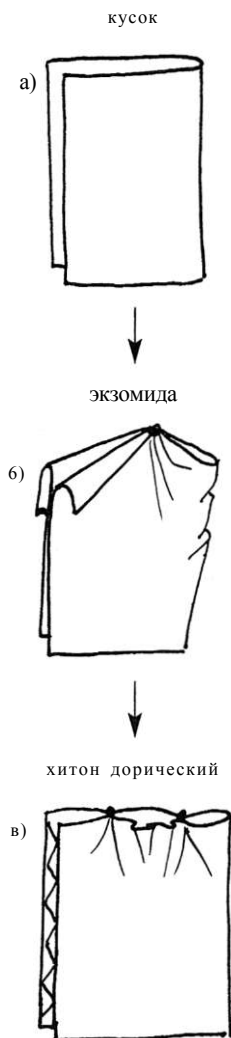


Рис. 11 а, б, в

История оставила нам три свидетельства античного костюма — это *скульптура*, осязаемая форма в идеальном воплощении. Ибо складки одежды, приниженные к телам скульптур, воспроизводятся в камне, а в действительности так укладывается только мокрая ткань, прилипая к телу; *вазовая живопись* — где цель изображения не столько достоверность расположения складок в костюме, сколько линейная их красота; *скульптура Танягры* — свидетель беспристрастный, в котором видна разница между документальным изображением и идеалом искусства.

Все три «документа» нуждались в расшифровке, которую в конце XIX века взял на себя профессор Национальной школы изящных искусств в Париже Леон Эзей.

Археолог и преподаватель истории искусства древнего мира, изучивший досконально скульптуру и вазовую живопись, он решается на воспроизведение костюма. «Уроки костюма, которые давал Эзей, явились наиболее плодотворным и наглядным средством изучения античности и привлекли внимание всего Парижа. К нему приходили за уроками для постановок "Царя Эдипа" и "Антигоны". Некоторые сеансы были поистине триумфальны. Легкое прикосновение пальцев, поправляющих складки и завязывающих пояс, мгновение — и античная фигура оживала»*.

Система его курса и точка зрения на античный костюм с включением схемы образования драпировок, размеров способа закрепления полотнищ ткани и были изложены им в фундаментальном труде «История античного костюма» и изданы уже после его смерти в 1922 году в Париже.

Основой в построении формы античного костюма можно считать прямоугольное полотнище ткани, а система его скалывания, обертывания, сгибания и укладывания есть

* Heuzey L. Histoire du Costume antique. Paris, 1922.

хитон с отворотом

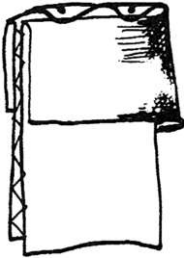


Рис. 11г

хитон ионический

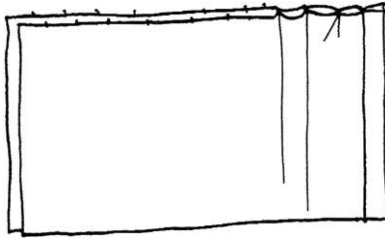


Рис. 11д

пеплос



Рис. 11е

схема образования гимантия



Рис. 11ж

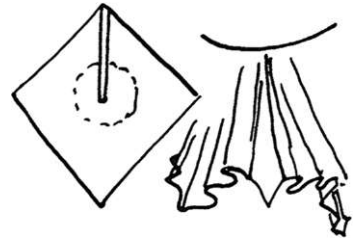
«ложный» отворот
пеплоса, хитона

Рис. 11з

то, что мы называем в нашем современном понимании разнообразием форм (рис. 11 а — и). В действительности это разнообразие способов манипулирования с одним и тем же куском ткани, что подтверждается даже и самими названиями одежды, ибо в переводе они могут обозначать *способ обращения с тканью* в том или ином случае.

Реализация форм античного костюма целиком зависит только от умения сочетать пластические свойства ткани с расположением ее на теле, с умением в необходимом месте закрепить или освободить ткань.

Костюм различается по способу наложения полотнища на тело: свободно наброшенное или обвитое полотнище и полотнища скрепленные.

хламида

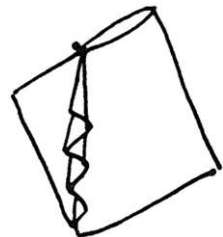


Рис. 11и



Рис. 12а



Рис. 12б



Рис. 13

К первым относится плащ-гиматий, ко вторым плащ — хламида и хлайна и все другие наименования одежды.

Поэтому любой свободно наброшенный плащ мы можем определить как гиматий, независимо от его размера (рис. 12 а, б, 13, 14, 15).

Мы не знаем, скрепляли ли в действительности складки в статическом положении, имитируя свободный покой, но на сцене и на экране массивные складки плащей, когда нужно, крепятся на плече, прикрепляются к запястью или поясу (см. рисунки костюма Пирейского театра: «Персы» — 6, 9, 12, «Антигона» — 13). Во всяком случае разные способы одевания гиматия, которые вы видите на изображениях, свидетельствуют о связи движений и поз человека с его деятельностью и стремлением эту деятельность подчеркнуть манерой закрывания тела. Поэтому, во всяком случае на сцене, прямоугольные плащи могут вырезаться из косой ткани так, чтобы линия утка соответствовала диагонали прямоугольника плаща.

Такое положение ткани даст возможность образования каскадных складок. Углы плащей можно скруглять — тогда они укладываются на плечах круглым каскадом. Поскольку мы сразу же сказали о выборе формы куска ткани для плаща, скажем к слову и о фактуре ткани, дабы вторично не возвращаться к этому вопросу. Независимо от назначения (женское или мужское одеяние, нижнее или верхнее, зимнее или летнее и т. д.) ткань должна обладать пластическими свойствами — тянуться, никнуть, образовывать складки... Арсенал современных тканей содержит подходящие для театральных костюмов фактуры, как-то: штапельное полотно, знаменитый фэй, крепы шерстяные и шелковые, трикотажное полотно, шифон, крепдешин, тарная ткань, рядно... Особенно хорошо выглядит со сцены тарная ткань. Несмотря на ее легкость, она спадает массивными складками, хорошо держит форму и направление драпировки, выглядит благородно и внушительно. Вообще ткань нужно пробовать на ощупь, дать ей свободно повиснуть и затем посмотреть, как она разлетается или «стекает» в складки. Форма складок, их объем, величина, массивность или изнеженность — суть характеристики костюма — являются компонентами образа.

Глава третья

ВИДЫ АНТИЧНОЙ ОДЕЖДЫ

Экзомис, экзомида

Итак, если начать с куска ткани, минимального по размерам, то мы получим набедренную повязку, фартук. Увеличив этот кусок сообразно росту человека, можно получить следующую форму — *экзомис*, или *экзомиду*, — покров, прикрывающий торс. Бесформенный кусок грубой ткани, кожи, шкуры, скрепленный на левом плече завязкой из нитей ткани или лап шкуры, ремнем или сколотый аграфом (это высшая эстетическая ступень) и опоясанный на талии, — вот формула экзомиды. При этом, в зависимости от размера куска и фактуры ткани, одежда будет принимать и соответствующую форму, отражать состояние и назначение.

Просто грубая ткань, натянутая на торс, без складок, законченная неровным подолом вытянутых или обтрепанных нитей основы, — одежда раба. (Пример: Эзоп. «Лиса и виноград». Театр им. Пушкина, Ленинград.) Так же сколотая ткань, но большего размера и потому собранная в простейшие складки — одеяние свободного человека, всадника, воина. Собранная и уложенная купой складок, дважды опоясанная с вытянутым напуском, который придает эстетическую значимость костюму, — экзомида с изображения скульптуры фриза Парфенона (рис. 16).



Рис. 14



Рис. 15

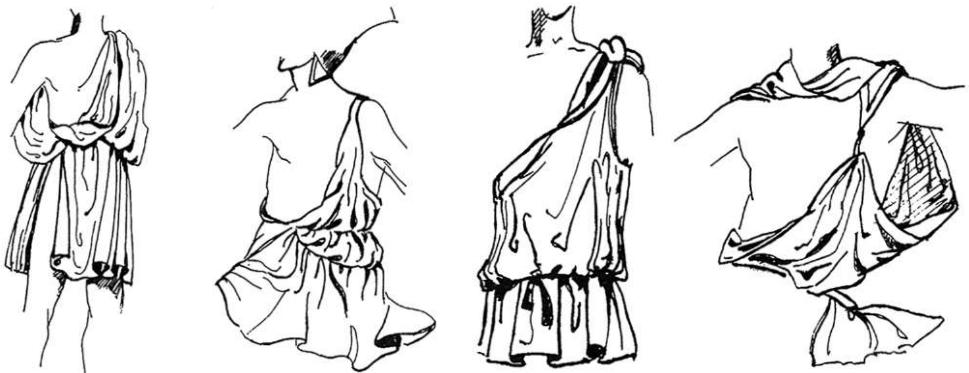


Рис. 16

Экзомида может быть прикрыта плащом в соответствии со значением костюма: у раба — тот же кусок кожи, ткани, шкуры.

Норма складок определяется только искусными руками. Мы не смогли бы определить точно количество ткани — ведь люди разные не только по росту и объему, но разные и по отношению к прекрасному. Разный тип фигуры — и разное количество складок для получения одинакового количества прекрасного. В каждом отдельном случае и норма складок не канонизирована — она творится каждый день в каждом частном случае. Вот почему можно предположить, что определенно положенные складки вызывали желание закрепить их, чтобы сохранить очарование их линий.

«...Передать способ, сотню способов, какими такая одежда сочетается с телом, распределить складки платья и плаща на плече и груди, заставить их спадать на ноги, сделать напуск поясом, придать складкам определенное направление — вот что представляет огромные трудности! Малейшее движение конечностей или самого тела изменяет и направление складок. Но ваятели Греции радостно за них берутся, чувствуя, что они на пороге творческого открытия...»*.

Если мы вначале разделили греческую одежду по способу закрепления ее на теле, то теперь следует раздвинуть узкие границы и ввести еще одну, очень приблизительную классификацию (более привычную для современного понимания, чем в истинном значении) — деление на одежду нижнюю и верхнюю, что, еще раз повторяю, весьма относительно. Ведь гиматий надевается и на голое тело, и на хитон. Последний скорее будет второй одеждой и никак не нижней, ибо мы в этом значении употребляем понятие белья.

Хитон

Итак, следующим видом костюма назовем *хитон* — прямоугольный кусок ткани, сложенный пополам, так что линия сгиба ткани пройдет вдоль левого бока туловища. На рис. 11 этот способ ясно виден. Хитон может быть открытым и закрытым. В последнем случае он сшивается сбоку. Если отогнуть верхний край хитона параллельно плечам, хитон примет более сложную форму и, будучи опоясанным, представит классическое одеяние женщин эпохи Гомера. Ткань такого хитона может быть украшена орнаментом в разных количествах, тем более что складок такая одежда не образует.

В таких одеждах на вазовой живописи изображаются служанки, участницы процессий (рис. 17). В такой одежде выступал хор греческого театра в 1938 году в Эпидавре. Но стоит прибавить количество ткани в ширину, как излишек ее образует складки, и хитон приобретает характер драпированной одежды, которая может быть короткой (спартанцы обоего пола, воины, юноши) и длинной (у женщин, мужей и старцев), с отворотом и опоясанной по талии, по бедрам и крест-накрест на груди. Последняя форма опоясывания, образуя подобие рукавов, являет пример *ионического*

* Андрэ Боннар. Греческая цивилизация, т. 2 М.: Иностранная литература, 1962, с. 53.

хитона (рис. 18, 9а,б,в). Подобный хитон представлен в скульптуре «Возничего из Дельф» и в скульптуре Эрмитажа «Эриния» (рис. 21), в барельефе того же музея «Гибель Ниобид» (см. рис. 10) и т. д. Надо заметить, что наш Эрмитаж необыкновенно богат «одетой» античной скульптурой, но, к сожалению, она не часто репродуцируется (рис. 22).

Хитон плиссированный обязательно имел орнаментальную кайму по подолу (рис. 20, 23). Отворот хитона мог создаваться самостоятельной тканью — отдельным куском и драпироваться на плечах, спускаясь каскадными складками вдоль груди (см. рис. 24).

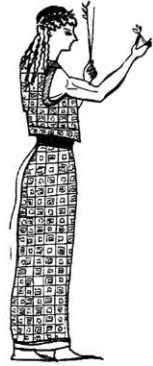


Рис. 17

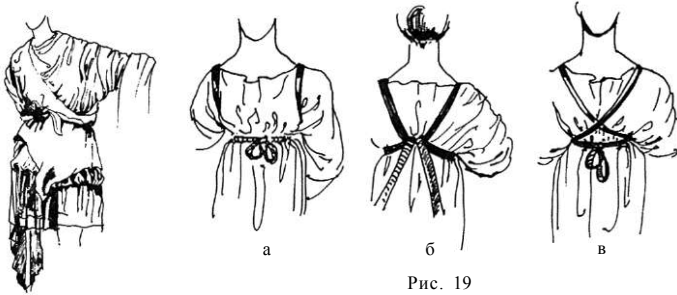


Рис. 18

Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24а

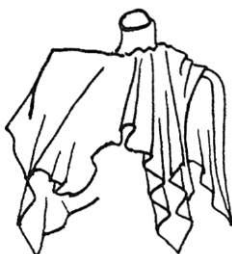


Рис. 24б



Рис. 24в



Рис. 24г



Рис. 24д



Рис. 24е

Такая «накидка» могла состоять из двух полотнищ, и различные способы скалывания обеспечивали разнообразную конфигурацию складок, а сколотые на плечах края ткани образовывали ложный рукав. Хитоны, как дорический — простейший, так и ионический — сложный, скалывали из двух полотнищ, закрепляя их крючками на плечах и вдоль рук. Известно, что женщины иногда надевали два хитона, тогда последний (верхний) был значительно короче.

Современная сцена и экран накопили уже немалый опыт воссоздания хитонов, но в каждом случае художник для выявления эстетической подлинности прибегает к кажущемуся ему наиболее правильным решению. И несмотря на то что Леон Эзей оставил схемы, зарисовки и фотографии, которыми иллюстрированы все мировые издания истории костюмов, в каждом частном случае, как я уже говорила, ищется свое, наиболее оптимальное решение.

Отменно были сделаны хитоны для хора в «Антигоне» Пирейского театра. Скроенные (это не оговорка) из тарной ткани, плотные и гибкие, они имитировали греческую одежду способом, доступным для выявления хореографического единства рисунка движения хора. Рукава в действительности были пришиты к прямоугольнику верхней части хитона. Последний под поясом на талии был отрезным. Но все это, артистически исполненное, не вызывало чувства подделки, наоборот. С умом сконструированные, хитоны великолепно укладывались монументальными складками на плечах, ниспадали к земле, округло обрисовывали коленопреклоненные фигуры, вторя малейшему движению единого тела группы хора.

В современной практике формирования хитонов употребляется способ сборки ткани на плечах и по линии рук

или плиссировка. Последний способ себя оправдывает, особенно если он выполняется не на прямом куске, а выкроенном по окружности (в просторечье «четверть солнца», «полусолнце»).

Пеплос

Если прямоугольный кусок ткани по ширине (объему) и высоте значительно превышает размеры человеческой фигуры и при образовании покрова верхний край ткани будет отогнут до талии или до колена, скототый на плечах кусок получит наименование *пеплоса*.

Пеплос — одеяние с отворотом, спускающимся на грудь и спину, прикрывающим плечи (рис. 25, 26), в отличие от хитона с отворотом, при ношении которого плечи открываются. Последнее обстоятельство свидетельствует о единстве всех видоизменений одного куска ткани.

Как и у всех полотнищеобразных одежд, у пеплоса левый бок закрыт и открыт правый, кроме того случая, когда пеплос складывается из двух отдельных кусков. Запас ткани по ширине таков, что пеплос набирается могучими вертикальными складками, а отворот спускается от линии прикрепления на плече каскадом складок. Два или один напуска на талии или под грудью и на бедрах усложняют горизонтальной линией движения вертикалей, создавая сильное статичное впечатление. Недаром пеплос — официальная одежда Афины, могучей дочери царя Олимпа Зевса.

Пеплос может быть открытым и опоясанным, открытым с двух сторон — при хитоне снизу. Художник при оформлении главным образом руководствуется реализацией образа через форму костюма — отсюда он вправе регулировать массы складок и ткани по своему разумению. Так как пеплос соединяет в себе и функции верхней одежды — женщины Афин его надевали поверх хитона, — то вернемся в довершение обзора к плащам как одежде, завершающей костюм.

Гиматий

Итак, *гиматий*, или *гиматион*, — большой кусок ткани — плащ, в который укутывались, обвивая его вокруг тела



Рис. 24 ж



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27

различными способами (см. рис. 11, 12, 14, 15 и 27). И если мы условимся называть гиматием любого размера кусок ткани, свободно обвитый или свободно свисающий с корпуса, это избавит нас от слепого следования классическим образцам и иконографии и даст художнику свободу в воспроизведении античного костюма.

Гиматий укрывал с головой, являясь одновременно одеялом и нередко единственной одеждой, хотя в обиходе на тело надевался хитон. Гиматий по длине мог быть до колен, до щиколотки, даже свисать до земли.

Гиматий у царей, архонтов (судей) и старейшин мог быть расшит узором, повторяющим фигурные изображения и элементы классического орнамента. Узорный гиматий предназначался для торжеств и находился на торсе в спокойном состоянии. Гиматий драпированный был лишен украшений, исключая кайму, ибо рисунок терялся в складках.

Женщины также кутались в гиматий, который мог быть более шарфообразным, чем плащи мужчин.

Хламида

Хламидой называется легкий плащ — кусок прямоугольной ткани, закрепленный узлом, застежкой, пряжкой — фибулой на правом плече или под подбородком. При правильном положении на теле он образует красивые каскадные складки. Края могут быть украшены орнаментом или полосой, а в углы вшиты грузики для поддержания линии складок. Хламиду надевали на обнаженное тело юноши спартиады (спартанцы), направляясь в палестру. Ею прикрывались воины и путники в походах (рис. 28). В идеальном случае белая, она в действительности имела естественные цвета шерсти и льна, из которых изготовлялась, хотя в древней Элладе уже умели окрашивать ткани.



Рис. 28

В театре цвет находится в руках художника, который скован им только в случае традиционной символики. Пурпур — царский цвет, черный и голубой — траур. В некоторых областях Греции цвет траура был белый.

Хлена

Плащ *хлена* — плотная грубая ткань, упоминается в текстах как плащ зимний, одеяло, в которое кутались от холода. Так

же называется обильно драпированный плащ. Плащ-хлена по размеру меньше гиматия, на одну треть отогнутый, застегивается на одном плече, проходя под левой рукой. В такую хлену задрапированы коры Парфенона, которые представляют собой образец разнообразия в однообразном способе управления тканью. «Собрание этих статуй в музее на Акрополе,— пишет Боннар,— похоже на группу манекенов, приготовленных к показу со свободным и вольным выбором платьев, предназначенных для этого показа. Но выбрал их не случай, а художник. В типе Кору для него главное — изучение не анатомии, но сложной драпировки. Складки одежды бесконечно разнообразные в зависимости от материи, стиля туалета, той части тела, которую эта одежда прикрывает. Ее назначение состоит в том, чтобы угадать форму тела и вместе с тем прикрыть его..»* (рис. 29 а-г).

Плащи набрасывались на голову и мужчинами и особенно женщинами. Последние использовали как покрывала отворот пеплоса, спускавшийся на спину.

Что касается украшения головы, то по иконографии известны два рода шляп — соломенная с круглыми полями, одеваемая мужчинами и женщинами, и круглая войлочная шапочка, носимая на затылке мужчинами,— пилеус.

Чаще всего женщины и мужчины изображены с непокрытыми головами, с разнообразием красиво расположенных кудрей. На вазовой живописи изображены головные повязки и главным образом украшенные прически. В спектаклях греческих театров, которые гастролировали в нашей стране, и хор и персонажи всегда выступали с покрытой головой, и головные повязки, наколотые по прихоти художника, оставляли впечатление полной гармонии с драпировкой костюма. Сандалии и прически приводятся в иллюстрациях и в комментариях не нуждаются, тем более что мужские прически очень близки к тому, что последнее время украшает головы и лица мужчин Европы; то же самое относится и к женским волосам. Усложненные прически и убранство головы украшениями в трагедиях греческой классики неуместны, и если в созданных фильмах и спектаклях присутствуют, то



Рис. 29а



Рис. 29б



Рис. 29в



Рис. 29г

* Андрэ Боннар. Греческая цивилизация, т. 2, с. 53.

только как укор вкусу художника и урон общему ключу представления. Зато в комедиях Аристофана, где образная сторона персонажа гротескна, такая форма украшений правомерна.

Мы не можем догадаться об истинной форме и применении того или иного вида прически. Но в греческой скульптуре, как правило, украшений нет, тогда как вазовая живопись изобилует примерами. Высокий вкус художников Эллады, очевидно, имел повод сохранять целомудренность в украшениях и обращаться за прекрасным к другому источнику — к разнообразию расположения групп волос в прическе.

В сценической трактовке костюмов мы наблюдаем и появление рукавов в хитонах — узких и длинных (Креонт в «Антигоне» в театре Эпидавра одет в длинный хитон с рукавами). Такая «неточность» не несет беды. Если в трактовке образа актеру нужно прикрыть руки — их оголение мешает какой-либо внутренней убежденности, рукава не будут заметны даже искусственному зрителю — вернее, он их примет как должное.

В костюмах спектаклей современных театров мы видим широкие пояса, поддерживающие тяжелую форму складок одежды.

Каждый спектакль, если он решен художником, понимающим и знающим античное искусство, всегда приносит что-либо новое в трактовку формы, и если это подлинное искусство, то оно может быть принято как школа античного театрального костюма. Ибо, еще раз повторим, античный костюм — это умение извлекать из его складок качества эстетические. Такая возможность безгранична, как безграничны фантазия и воображение, соприкоснувшиеся с искусством.

Тога

Национальной одеждой граждан Римской империи считалась *тога* — ткань эллипсоидной формы, складывающаяся вдвое и сложными манипуляциями окутывающая фигуру. Сложность ее одевания заставила прибегать к предварительным операциям укладывания ее на манекене.

Потеряв связь с движениями тела, лишившись своей первостепенной роли украшения его, *тога* получила значение самостоятельного драпированного куска ткани, безотносительного к форме тела, под нею скрытого. Собственно, этим и определился масштаб ткани, значительно превышающий человеческие пропорции греческого гиматия. Эстетика формы тоги как одеяния, или, проще говоря, ее красота, закрепилась в жестком регламенте правил укладывания складок, требующих постоянства линий драпировки и их неподвижности. Знаменательно, что в римском праве существовал закон, устанавливающий штраф «за нарушение складок тоги». Тога превратилась в официальную одежду, ношение которой вменялось в обязанность. Уже сам этот факт говорит о той малой терпимости, которую надменные римляне проявляли в отношении одежд... Тертуллиан в своем трактате

о Паллиуме проявляет страстность в отношении греческой одежды, выступает против тоги, которая своей театральной красотой не могла искупить неудобство употребления.

Тога надевалась поверх туники. Последняя превратилась в домашнюю одежду *коллобий* — рубаху или, вернее, платье с коротким или длинным рукавом, квадратным или круглым вырезом горловины. Имея просторную форму, она часто опоясывалась и уже ничем не напоминала греческий хитон. Два вертикальных клавуса (полосы) спускались по всей длине полотнища. Особое богатство декоративного убранства приобрели туники в период христианизации Рима с I по VII век н. э. (см. издание «Коптские ткани». Л., «Аврора», 1968).

На театре еще никому не пришлось воспроизвести тогу в ее полномасштабном масштабе. Даже в спектакле МХАТа «Юлий Цезарь». Готовясь к постановке этой пьесы, В. И. Немирович-Данченко ездил в Рим и, изучив результаты археологических и исторических изысканий, восстановил внешнюю и бытовую обстановку действия с огромной тщательностью и большой точностью. Однако римскую тогу подменили греческим гиматием, сопроводив его римской атрибуцией — красными полосами (тога сенаторов), клавусами и пурпурным цветом (тога триумфаторов).

Свидетельства литературные не упоминают об этой исторической неточности, наоборот.

«Художественной победой надо считать исполнение г. Качаловым роли Цезаря... Он тонко задумал и талантливо создал пластическую фигуру... его прекрасный голос звучал мощно и гордо. Дыхание античного Рима поистине витало над этим человеком в пурпурной тоге...»*.

Практически тога изображается плащом с закругленными краями, который образует красивые величественные складки, но размеры которого, приближаясь к гиматиону (относительно роста исполнителя), дают возможность двигаться, не вступая в противоборство с грандиозностью объема.

Женские одежды римлян также сходны с греческими, кроме тех случаев, когда они надевались в несколько слоев. Делали их из тонких и дорогих цветных тканей.

Сложные и громоздкие прически, вызвавшие ношение париков при обилии дорогих украшений — колец, диадем, браслетов, серег, ожерелий, — создавали облик римлянки — изнеженной, богатой, порой безвкусной. Что до одеяния слуг, рабов, ремесленников, то оно ничем не отличалось от греческого, разве что в период императорский, когда в римскую одежду стали проникать восточные и варварские элементы: штаны, куртки, восточные шапки.

* Московский Художественный театр, т. 2. М.: изд. «Рампа», 1898—1900.

Глава четвертая

КОСТЮМ В АНТИЧНЫХ ТРАГЕДИИ И КОМЕДИИ

Античная трагедия и комедия не сходят со сцены и экрана. И опыт, накопленный за многие годы, является лучшей школой искусства костюма. Позволю себе остановиться на некоторых из них. «Антигона», черно-белый фильм, Греция. Фильм снят на натуре с естественным антуражем суровой природы гористой местности с ее вечным, незыблемым ландшафтом. Хор — в исполнении женщин-крестьянок — всегда во все времена с измученными заботой и трудом лицами и руками. Только они выступают из темных складок плащей и покрывал, окутывающих их скорбные фигуры — олицетворение вечности человеческих страданий. Антигона аскетична в своем из грубой мешковины хитоне, обтекающем ее непоколебимую фигуру скорбными вертикалями складок. Картина костюмирована со строгим приближением к формам вечным в своей обобщенности и по мере возможности не имеющим конкретного адресата.

В таком же качестве была решена и «Антигона» Ануйя в драматическом театре им. Станиславского. Черное платье без времени и возраста маленькой Антигоны прикрывает ее хрупкое тельце и скрытую в этой скорбной оболочке огромную любовь. Современный автор, современное прочтение, стремление дать внешний образ «притушенным», что усиливает идею внутреннего вечного горения, всепобеждающей уверенности в своем долге и его исполнении.

Другую трактовку мы имеем в декорации фильма «Спартак» — цветном, широкоэкранном, где экран представляет собой живописные ожившие полотна батальных сражений, изображений светской жизни Рима и его государственных учреждений. В массовых сценах актеры одеты в белоснежные длинные туники с рукавами и наброшенными на левое плечо шарфообразными *паллумами* — плащами, имитирующими тогу. Даже в условиях современного кинематографа, способного на невозможное, изобразить тогу или носить ее, пусть фальшивую, изрезанную и сшитую, не представляется возможным. И плащи, окантованные красной пурпурной полосой (признак сенаторского звания), с левого плеча спускаются овалом к правому колену, обвивая его и возвращаясь через спину в исходное положение на плече. Сколотый и укрепленный, он не мешает резким движениям, азарту спора, в который погружены сенаторы.

Трудно отойти от скульптурного эталона — он единственный свидетель времени и слишком совершенен, а поэтому недосыгаем. Но художник, отойдя от образца, может всегда найти свое решение, не нарушая образного строя действительности.

Так вершится искусство театрального преобразования — слепое следование истоку невозможно и ненужно. Подобно тому, как обычное платье, будь оно сделано самым прекрасным образом, всегда теряется со сцены, его прообраз, исполненный,

может быть, и хуже с точки зрения технологии «изнанки» и из ткани, негодной для быта, будет смотреться со сцены с большей достоверностью и убедительностью, ибо законы сценического изображения имеют свою силу и диктуют свои правила. Поэтому знание истории только облегчает и помогает творческой самостоятельности художника по костюму, освобождая его от этнографических обязательств по отношению к истории... Она им воссоздается через его, художника, собственное видение, и, если это видение вошло в спектакль и его режиссерскую трактовку, оно убедит зрителя и доставит ему эстетическое наслаждение.

Средние века



*Прежних сыновей своих, перед тем как посылать, испытывала она, пришивая им рукава к коже и мясу; они не могли стерпеть и кричали. И так же поступила с Синфиотли, а он и не шелохнулся...**

«Волсунга-сага», X в.

«СРЕДНЕВЕКОВЬЕ» развилось из совершенно примитивного состояния. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию и начало во всем с самого начала. Единственно, что средневековье взяло от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утерявших всю свою прежнюю цивилизацию городов**.

Медленно развивающиеся земледелие и скотоводство диктуют развитие материальных и духовных потребностей общества, ограничивая их кругом замкнутых родовых интересов и грубых навыков общения. Родовые и межродовые распри, суровые условия жизни, жестокая борьба за жизненное пространство и власть над ним, сопровождающие становление европейского феодализма, определили потребности в создании крепостных центров и положили начало в строительстве крепостной и замковой архитектуры. Крепостной, оборонительный характер, каждую минуту могущий обернуться агрессией, определял весь жизненный уклад, бытовой антураж которого находился в прямой от него зависимости.

* Хрестоматия по западноевропейской литературе. М.: Учпедгиз, 1936, стр. 73.

** К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 7, стр. 360.

Натуральное хозяйство подчинялось насущным нуждам, исходило из минимума, имеющегося под рукой, и из потребностей, которые этот минимум мог удовлетворить.

С технической стороны область костюма была ограничена примитивностью прядения, ткачества и традициями быта. А образ жизни общества не вызывал еще потребности в совершенстве одежды, арсенал ее был весьма скуден и укладывался в четыре наименования: рубаха, штаны, плащ и покрывало. Цвет, украшения и материал характеризовали общность, группу людей, клан, род: 1) как единый хозяйственный организм, располагающий одинаковым сырьем, красителями и способом производства, и 2) как единый духовный организм, объединенный единомыслием и духовным укладом (обычай, этика, мораль). Эти признаки, практически определившие декоративный строй одежды и украшений, впоследствии закреплялись как национальные (орнамент, вышивка, разрисовка, аппликация, цвет и т. д.).

Глава первая

КОСТЮМ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (IX—XII века)

*«Сказал из Тронеге Гаген:
Какой-нибудь значок нашейте
на одежду».*

«Песнь о Нибелунгах»



т периода великого переселения народов европейцам остались меховые и кожаные плащи, кожаные и костяные элементы защитной одежды (панцири), примитивная обувь и обмотки для штанов.

С таинственного и призрачно далекого Востока как драгоценность и малодоступная роскошь изредка приходили легендарные ткани и благовония.

В обилии создаваемые народами бронзовые и костяные обереги и украшения, накладные и навесные, орнаментальные обрамления которых выполнялись в зверином



Рис. 30а



Рис. 30б

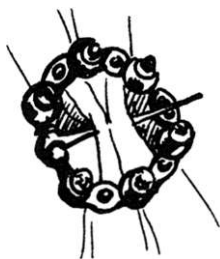


Рис. 30в



Рис. 30г

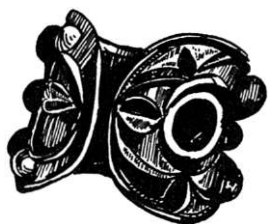


Рис. 30д



Рис. 30е



Рис. 30ж

стиле*, составляли арсенал культурных завоеваний ремесла (рис. 30 а-ж). Все это и легло в основу романского стиля костюма. Это длинные и короткие туники, надеваемые одна на одну; плащи — от шкур до сшитых кусков ткани, скотых, связанных, прошнурованных, с отделкой и без; штаны — короткие, до колен и длинные, прикрепленные обмотками к икрам и заправленные в кожаные чулки или обувь — *постолы*. Одежда мужчин и женщин была однородной, различаясь по длине и украшениям. Бедра у тех и других охватывал пояс с прикрепленными к нему оружием, оберегами, гребнями и кошельками (с появлением денег). Колты — височные подвески, венцы, крепящие волосы, шейные гривны, браслеты — защита запястья, серьги, амулеты, щитки из металла на груди, пряжки на поясах и на плащах украшали и заполняли плоскости одежды. В соединении с грубой фактурой ткани, мехом плащей, капюшонами и длинными волосами они производили суровое впечатление и несли в сочетании определенный эстетический эффект.

Простота формы одежды характерна для всех классов средневекового общества (рис. 31, 32). Писатель IX века Эгинхарт оставил нам описание одежды Карла Великого: «Рубаха, штаны, чулки с обмотками, туфли, меч на перевязи; зимой — нагрудник из шкуры выдры, закрывающий горло и грудь, плащ». В торжественных выходах на плечи надевалась *мантия*. В русском языке существует три определения накидного полотнища: плащ, набрасываемый на

* Звериный стиль — изображение животных или отдельных частей их тела, подвергнутое орнаментальной стилизации. Звериный стиль характерен для искусства скифов, кельтов, восточных и западных славян.



Рис. 31



Рис. 32



Рис. 33

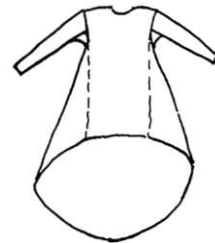


Рис. 33а

плечи, застегивающийся или скрепленный, изготовлялся из разных фактур; *корзно* — драгоценный, подкройный плащ с застежкой на правом плече (рис. 33); *мантия* — торжественная ткань, на подкладке, обширная по размеру (царская — длинная с треном), богато украшенная. Мантии подбивались черными соборами с белыми пятнышками, мехом горноста, куницы (рис. 33а). Знатные люди носили зимние плащи с подкладкой из мелких шкурок дешевого меха (рис. 34, 34а). Большую роль играли декоративные украшения — вышивки, накладки из металла, служившие регалиями, оберегами, геральдическими признаками.

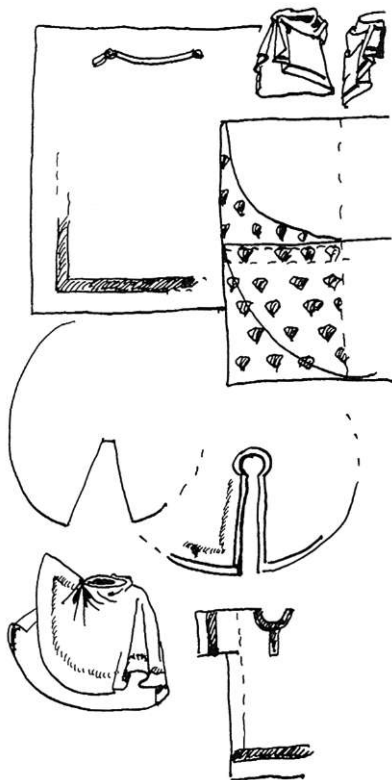


Рис. 34



Рис. 34а

Умение определить сущность стилового единства в тех или иных атрибутах оформления исторического спектакля через фактурные признаки вещей является одним из современных методов раскрытия образа драматургии. Поэтому воздействие на зрителя через осязаемую фактуру стало правомерным для современного искусства декорации театра и кино. Физическая сила как главенствующий признак жизнеспособности людей раннего Средневековья проявляется в одежде и ею поддерживается. Вот почему спектакли, адресованные к временам романского Средневековья, акцентируют его выражение в оформлении фактур, ассоциирующих с понятием примата грубой силы. Иллюстрацией к вышесказанному могут служить черно-белый фильм «Король Лир» Козинцева и цветной фильм «Красная мантия» (Дания — Швеция), повествующий о времени, описанном в величавых сагах Скандинавии.

Жестокий первозданный ландшафт одухотворяет развернутое на его фоне действие. Быт прост и примитивен и существует как производное рук человека, с трудом освоившего простейшие блага — крышу, очаг, огонь, нары для сна, топчан для еды.

«...Предметы быта, одежда, утварь, кольчуги воинов и их простые мечи — все эти немые участники... обрели значение и смысл, потому что они возвращены в свою



Рис. 35а



Рис. 35б



Рис. 35в



Рис. 35г

стихию, в прошлое, живущее на экране, в своем особом, несколько замедленном и величавом ритме...»*.

Грубая шерсть плащей и туник сурова, как скалы пейзажа, и только молодость лиц, цвет волос и белизна улыбок отделяют живое от мертвой материи. Тепло вязаных шалей, обрамивших скорбные лица матерей,— единственное «тепло», которое осязает зритель, ибо чувства женщин скованы правилами чести и долга. Скупой антураж превращается в участника действия, создает монолит образа средневековья и тесно, органично связанных с эпохой людей в их суровом единении с природой, чьими детьми они остаются.

Кожа, дерево и медь, господствующие в оформлении спектакля «Король Лир» (Англия), выявили в союзе грубой фактуры, в первозданности ее сочетаний идею эпохи, идею столкновения неприкрытых человеческих страстей. Совершенство исполнения кожаных одежд только усиливало ассоциацию их органического естественного происхождения, а фон из грубо сколоченных досок массивного стола или трона Лира, блеска меди в примитивных формах кружек или грубой плоскости неуклюжего щита, молчаливо и выразительно включавшиеся в текст Шекспира, создавали декорацию, точную по адресу эпохи и активную по передаче ее настроения.

Костюм — это восприятие человеком окружающей действительности в форме материальной и пригодной для существования в определенных условиях (рис. 35 а-д). Вот

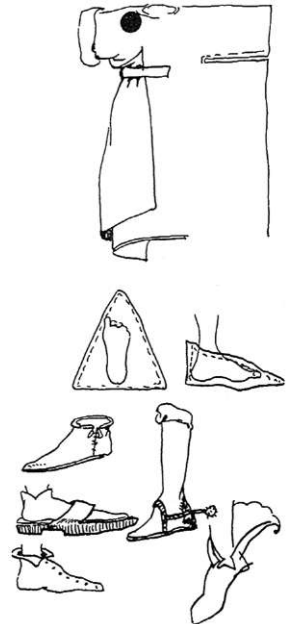


Рис. 35д

* Т. Хлопянкина. Красная мантия // Искусство кино, 1969, № 1.

почему если основное условие целесообразности, предъявляемое к формированию костюма, на разных этапах истории материальной культуры совпадает и имеет в образовании формы малейшие точки соприкосновения, то мы наблюдаем повторы и возвращение к одним и тем же видам форм одежды и фактур, ее образующих.

Идея целесообразности, уже более полувека диктующая нормы современного костюма, совпала с идеей целесообразности в костюме отдаленной ступени человеческой культуры. Доказательством тому служит распространение в современной моде средневековых форм костюма (естественно, приемлемых для времени), и наоборот, в искусстве театральном и кино костюмы, одолженные у современной моды, укладываются в схему костюмов Средневековья, чем достигается, очевидно, желаемое постановщиком ассоциативное, образное совпадение в проявлении вечных человеческих чувств.

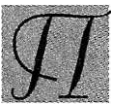
Примеры: вязаные, как современный свитер, кольчуги — «Генрих IV» в БДТ; современный свитер и накидка — «Гамлет» худ. Боровского (Театр на Таганке). Грубая фактура трикотажа с объемным валиком воротника — как средневековый ворот капюшона — работают на одну идею — связь времен.

Глава вторая

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ КОСТЮМ XIII—XV веков

*В тени ль, на солнце ль сбрасывать фату
Вы перестали, донна,
Едва ли распознали, как влюбленно
Я созерцаю вашу красоту.*

Фр. Петрарка



Период господства церкви над всей духовной деятельностью человека определил сложность эпохи Средневековья, социальные границы ее общества и эстетическое кредо.

Человеческое тело, а женское особенно, было недостойным изображения, а тем более любования.

Античный постулат гармонии физической и духовной красоты рассыпался обломками языческих храмов, сгорел в пожарищах варварских завоеваний, погиб в недрах монастырских скрипториев*. Одежда погребла под каскадом ткани греховное тело, закутала, запаковала его земную красоту, заменив ее надолго химерой искусства тщеславия и богатства, выраженного руками портных и искусников декора в форме костюма. Крестовые походы, начавшиеся в 1095 году и окончившиеся в 1270-м,

* Скрипторий — помещение, где переписывали рукописи.

приблизили высококультурный Восток к малообразованной Европе (рис. 36). Отделение ремесла от земледелия преобразует средневековый мир, а знакомство с Востоком, его обычаями и товарами, развитие торговых связей открывают новый период в истории культуры Европы.

«В 1192 году султан Саладин преподнес и послал графу Генриху де Шампань великолепную тунику и тюрбан. "Знаете ли вы,— писал ему граф,— что ваши платья и тюрбаны далеко не так ненавистны здесь. Конечно, я буду носить ваши подарки. Император Бодуэн I уже подал пример и при въезде в Иерусалим (1100) был одет в тканый золотой бурнус".

Франкские женщины, обосновавшиеся на востоке, не замедлили последовать этим примерам и восприняли барберийские моды. Они носили длинные платья с расширенными рукавами из муслина (расшитый шелк золотом из Мосула), из газа и крепа местной выработки индийской работы. Также платки китайские»*.

Унификация, продиктованная бедностью и примитивностью производства, восполняется погоней за объемом и размером, как первое быстрое и доступное проявление наглядного «обогащения» войск крестоносцев. Эта гиперболизация объема носит восточный характер и вместе с тканями снабжает средневековую Европу новой системой одежды и новым пониманием «прекрасного» в области костюма.

Очень хорошо и наглядно это выражено в современной английской ленте «Лев зимой». Королева в одной из заключительных сцен одета в красный бурнус — попросту прямоугольный мешок, ширина которого определена размахом рук актрисы, а длина — ее ростом. Дыра для головы, два отверстия для кистей рук. Драгоценная ткань — и сколько нюансов линий, деталей, сколько абстрактных намеков прекрасной одежды, так отвечающей и истории, и современному духу роли, исполненной с блеском актрисой Кэтрин Хепберн.

Войска крестоносцев надели поверх кольчужных доспехов прямое полотнище ткани, спасавшее от палящих лучей солнца, подсмотрели у своих восточных врагов эмблематику и орнаментику, перенесли ее на свои щиты, а затем и на



Рис. 36

* Franjous Boucher. Histoire du Costume. Flammarion, 1965. France.



Рис. 37

одежду и тем самым утвердили начало геральдики. Рыцарские турниры и вся сопровождавшая их экипировка — латы, штандарты и гербы, блию, попоны лошадей — в своем пестроцветии и асимметрии рисунков породили костюмы, так и называвшиеся — «гербовыми». «Прекрасная дама», которой посвящали турнир, надевала платье, повторяющее цвета и изображения герба (XII—XIV вв.). Оно могло быть из двух разноцветных половин (например, красной и синей) с рисунком на одной из них (рис. 37).

Ношение лат в свою очередь обузило мужской костюм, он плотно прижался к телу, предохраняя его от давления металла. Средневековый ремесленник становится профессиональным портным, овладевшим тайной кроя, вытачек и искусственного создания формы (рис. 38, 39 и далее 44).

Рост городов, торговли и промышленности выдвинули в противовес замковой аристократии городскую буржуазию — патрициат, который прежде всего занялся утверждением своих привилегий через костюм. «...Ни одна женщина, ни одна девушка, не имеющие дворянского звания, не имеют права делать больше пары платьев в год. Дворянки имеют право на четыре платья в год...» — говорится в указах XIII века. А в 1294 году выходит эдикт Филиппа Красивого о роскоши, который запрещал носить мех горноста, золотые пояса и шелк женщинам недворянского происхождения.



Рис. 38

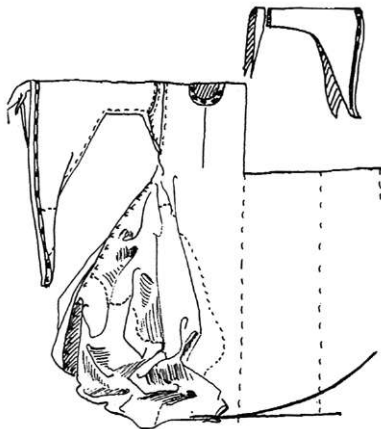


Рис. 39



Разжигаемая имущественными и церковными ограничениями, поддерживаемая накоплением богатств господствующих классов, ростом ремесла, торговли и притоком товаров с Востока, рождалась фантастика средневековой моды.

...С ней сорок три девицы пошли на Рейн:
На них
Блеском яркой ткани нарядов дорогих
Аравии изделье...

Из шелка Ниневии был пояс тот спряден,
Камнями дорогими был весь унизан он.

«Песнь о Нибелунгах»

Туника

Основой женского костюма в средние века была *туника* (рубаша) — от ровной и длинной самого примитивного вида (форма их сохранилась до наших дней в рубашках славянских народов) до свободной, с широким рукавом (долматик), которая надевается сверху более узких и длинных одежд. Эта форма характерна для Византии и всего средневекового строя европейского костюма до XII века, включая Россию вплоть до реформ Петра I.

Верхняя туника опоясывалась на талии и на бедрах и могла быть, в зависимости от социальной принадлежности, украшена по горловине и концам рукавов вышивкой и металлическими накладками.

Пояс на бедрах был необходим для прилегания костюма. К нему крепились также ножны для кинжалов (которые носились и женщинами) и кошельки.

По законам христианской религии девушки прикрывали головы частично, а волосы женщин скрывались полностью системой покрывал и повязок, закрывающих шею, плечи и голову одновременно (см. рис. 34, 36 и 42).

Котарди — платье принцесс

С XIII века появляется одежда, которая аналогична мужскому блию (полотнище, перегнутое пополам, с отверстием для головы на месте сгиба), вначале свободное, затем скрепленное на боках, а впоследствии и сшитое. Оно преобразует тунику в платье, названия которому нет в русском языке (как и многим одеждам иностранного происхождения, не носимым в России), и поэтому мы будем именовать его нижнее платье — *кот* (см. рис. 38), что подтверждает название «сюркот» — надетое на кот. Кот-туника, или платье, стягивалась шнуровкой на боках (см. рис. 39), спине и груди, пока не догадались сформировать вытачки и тем перейти к форме платья, которое в русской терминологии получило название *платье принцесс*, в терминологии Франции — *котарди*. За скульптурной формой платья последовали и рукава, которые



Рис. 40

слегка пришивались, ибо секреты кроя проймы были еще не открыты. Рукава «легко отпарывались, и молодые девушки носили в своих сумках иголки с нитками, когда играли в игру «с отпоротыми рукавами». Это объясняет обычай рыцарей во время турниров водружать на свой щит или шлем рукав, преподнесенный дамой»*.

Уже в XIII веке платья были так обужены, что пришлось по примеру восточных одежд пришивать воздушные петли и застегивать на пуговицы перед и рукава платьев (или, как было сказано выше, шнуровать). В свою очередь это привело к идее разделения платья на 2 части — лиф и юбку, что открыло новые возможности (XIV век) в искусстве индивидуализации костюма и обогатило фантазию украшения костюма выбором застежек, пуговиц, формой выреза горловины, а юбки — складками и сборками.

Роб

В XIV веке, в период, именуемый готикой, знатная женщина была одета в платье — *роб* с узким лифом, талия которого кончалась сразу под грудью. Из-под пояса ниспадала широкая юбка, длиной своей значительно превышавшая рост и кончавшаяся сзади большим шлейфом (рис. 40). Рукава могли быть как узкими, так и широкими. В первом случае они кончались раструбом, прикрывающим большой палец руки, во втором — украшались мехом, аппликацией из сукна, подшивались парчой или тканью другого цвета. Если платье было суконным, оно могло иметь рукава, изрезанные особой формой рисунка (рис. 41).



Рис. 41

«Множество вырезных работ делают при дворе и в городах на мужских капюшонах и платьях, украшают их вышивкой, мехом и золотом на тысячу разных ладов и каждый день по-новому» (Хроника Хардинга). Рукава и длина платья становятся признаком сословного превосходства. Платья из дорогих заморских тканей дают своим владельцам ощущение «распространения в пространстве», выявляя психологию личности, утверждающей себя через грандиозность своего искусственного масштаба. Развитие куртуазной поэзии, отразившей интерес к женской красоте

* Francous Boucher. Histoire du Costume.

и поклонение ей, неминуемо сказалось и на скульптурной форме женского костюма и уловках, ее совершенствующих.

Кто ДАМУ знал, все для того понятно:
Ведь целый свет еще не знал милей
Красавицы приветливой и статной.

Бернар де Вентадори. XII в.

И статная красавица, стараясь, чтобы упругая ткань ее платья отметила плавную округлость бедра, приподнимая кончиком пальцев перед юбки, пойдет плавной походкой, мягко покачивая бедрами. Ткань лифа потуже схватит грудь, талия затянется плотным поясом, и шея сверкнет близкой тела в вырезах на спине и груди.

В XV веке к платью роб можно было надеть чепец — *эннин*, напоминающий сахарную голову, который к тому же еще и покрывался длинным прозрачным покрывалом, ниспадающим на шлейф платья.

Эннин, прикрывая прическу, оставлял открытым большой лоб, величина которого искусственно создавалась сбритыми с его верхушки волосами. Чепцы достигали таких размеров, что дали повод очевидцу написать: «...рядом с дамами, одетыми в эннин, мы чувствовали себя жалкими кустиками в дубовом лесу».

Разнообразие чепцов было фантастичным, а масштабы удивительными. Их делали из полотна и прозрачной шелковой ткани, огромных размеров и скромной формы, из жесткой и мягкой ткани на каркасе, задрапированном искусно и сложно. Жены мастеровых и служанки закрывали головы покрывалами, которые они ловко набрасывали, располагая их самым живописным образом.

Сюркот

Королевское платье дополнялось *сюркотом* (рис. 42) — верхним платьем без рукавов, отделанным шкурками горностая (королевским мехом). Сюркот — одежда, обязательная в торжественных случаях (на выходах, турнирах); она свободно ниспадала с плеч и плавно прилегала к торсу. Сюркот мог быть и со свободными рукавами, свисавшими как два плаща с обоих плеч. В конце XIV века сюркот будет



Рис. 42



Рис. 43

означать верхнюю мужскую одежду, надетую на узкое платье *котарди* (рис. 43). Будучи одеждой привилегированных лиц, сюркот делался из дорогих тканей — тонкого сукна, парчи, шелка, бархата (рис. 44, 45).

Плащи

Поверх сюркота надевались плащи — прямоугольные и подкройные, застегивавшиеся на плече или скалывавшиеся на груди пряжкой, скреплявшиеся шнуровкой или надевавшиеся через голову. Они подбивались мехом и разноцветной тканью, обшивались каймой, мехом и драгоценностями. На плащах могли быть нашиты гербы, эмблемы, куски другой ткани. (Со сцены такой плащ выглядит очень эффектно. Особенно интересны плащи, сделанные в одном цвете, но из разных фактур ткани. Например, черный бархатный плащ и атласная аппликация черного цвета или красное сукно и аппликация из красного сатина.)

Гупелянд

Гупелянд — плащ-накидка до колен или до пят, надеваемый через голову, с вышитым или гладким стоячим воротником (см. рис. 56). Выкроенный «солнцем» и надетый через голову, при поднятых руках он создавал иллюзию широких



Рис. 44

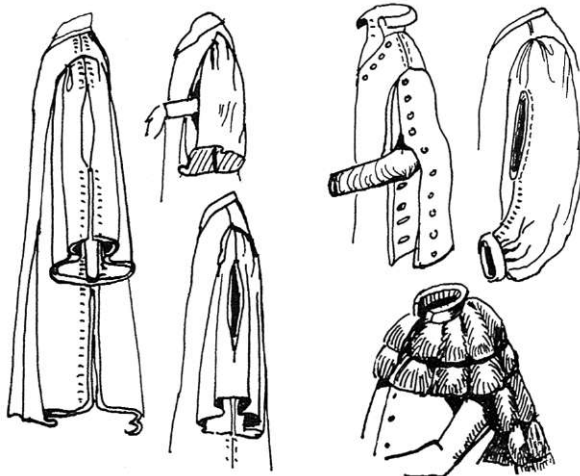


Рис. 45

рукавов. Его плоскость могла быть и с разрезами от плеча, к которым пришивались округлые полотнища ткани, как свободные крылья, прикрывающие руки. Вообще форма рукавов могла быть самой фантастичной — от изрезанных зубцами широких, как крылья, до массивных мешкообразных с вертикальными прорезами для рук по середине массива ткани. Гупелянд подбивался шкурками мелких животных, подшивался дорогой цветной подкладкой, покрывался бархатом, парчой и сукном. Его носили свободным и опоясанным, нередко с застроченными складками на груди и спине.

Сюркот исчезает с появлением гунелянда, который в свою очередь закончит свое существование в XVI веке.

Женские костюмы необычайной длины требовали умения двигаться в них, держаться. Так выработался жест придерживать в кулаке правой руки часть подола верхнего платья спереди. Длинный шлейф заставлял торс отклоняться назад, причем живот выступал вперед. Руки, сложенные на животе, подхватывали и придерживали верхнюю длинную юбку, под которую подвязывали мягкие подушечки. Вместе со сложными головными повязками, тюрбанами, чепцами эти костюмы впечатляющи и неповторимы и, конечно, представляют кладезь для художников сцены и кино.

Мужчины намного превзошли женщин в фантазии и разнообразии туалетов. Тугие штаны-чулки из сукна, холста или льна, вырезанные и выкроенные по ноге и крепленные по талии к исподнему нагруднику или особому поясу, плотно обтягивали ноги и бедро (рис. 46). Они часто составлялись из половин разных цветов. Так, одна нога могла быть одета в полосатую штанину, например красную и зеленую, а другая — быть целиком желтой.

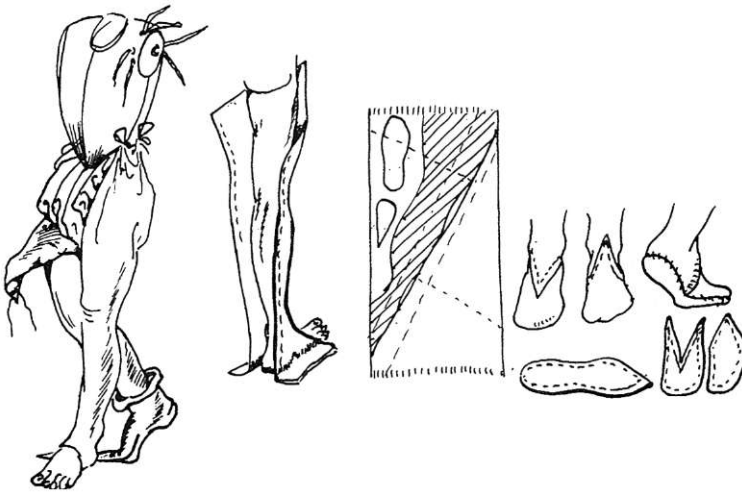


Рис. 46

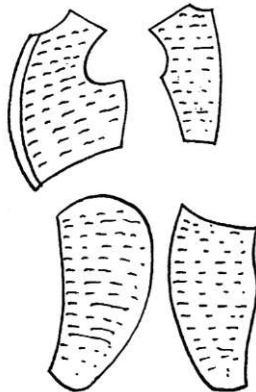


Рис. 47



Рис. 48

«Красная половина джентльмена внушает мысль, что он наполовину поджарен или что он вместе с платьем был опален огнем св. Антония»*.

В пьесе Филда «Женщина — это флюгер» один из действующих лиц восклицает: «Конечно, мои ноги отличаются одна от другой: ведь одна обошлась мне на 20 фунтов дороже».

Скульптурность форм мужских одеяний знаменует все средневековье и начало эпохи Возрождения.

Пурпуэн

Пурпуэн (гамбуаз, или гамбизон) — простеганная с тряпками и льняными очесами куртка (в нашей театральной терминологии — дублет, колет, камзол) с искусственно выпуклой грудью, узкой талией и узкими рукавами. Пурпуэн, плотно обтягивающий стан, выгибал грудь и расширял плечи своего владельца, делал талию его по-девичьи тонкой (рис. 47).

По мере обуживания пурпуэн укорачивался, и этот процесс, как всегда в любой моде,двигающийся поступательно, привел к тому, что штаны-чулки, достигнув предельной длины до середины бедра, оказались открытыми. Это вызвало в свою очередь появление «мини» — коротких верхних одежд (в русском языке им нет наименования) — журнал, хукэ, жакет, впрочем, не будет греха поименовать их всех короткими гупеляндами. Они выполняли роль верхней одежды у пажей и герольдов и несли функцию эмблематическую (рис. 48).

Штаны-чулки также подверглись процессу обуживания и в процессе их «пригонки» разделились на 2 отдельные штанины, которые оставались спереди открытыми (см. рис. 46 и 49). К ним добавили кусок ткани, который прикрывал это отверстие, откидываясь и прикрепляясь к штанам тесемками и булавками. Во французском языке он получил название брагетт, в русском — гульфик (нем.— термин удержался до нашего времени, обозначая переднюю планку разреза брюк). В XV веке гульфик оставался довольно видным, если даже не главным украшением мужского костюма. С появлением шарообразных штанов гульфик исчезнет, чтобы возродиться в более совершенной форме — откидного клапана («понт» — мост) штанов-кюлот (XVII в.).

* Shats on Costume. London, 1892.

Целая феерия самых разнообразных шляп и беретов, с закинутыми на плечо концами разноцветных тканей, дополняли костюм.

Одеяния крестьян и ремесленников были примитивны и просты — рубахи, штаны из полотнища ткани, штаны-чулки, куртки с рукавами и без них, капюшоны и шейные нагрудники — «колет». Мягкие кожаные и войлочные башмаки, деревянные и соломенные «калоши».

Бродячие певцы-менестрели, бродячие музыканты, акробаты изображаются в сюркот с разной длины рукавами, с пестроцветной раскраской одежды, с бубенчиками, нашитыми на ее края (рис. 50).

Отличались своим внешним видом студенты (ваганты): «Физики шагают по улицам Парижа в своих блестящих одеждах и докторских колпаках, тогда как хирурги разгуливают в коротких платьях». В XIII веке университеты добиваются у Рима права на собственное одеяние, а с 1315 года Парижский университет предписывал своим учителям ношение простой круглой мантии с разрезом для рук (рис. 51).

Слуги, близкие к хозяевам, носили одежды с барского плеча, но с изъятими украшениями. Слуги, сопровождавшие господ на охоте, в путешествиях и официальных представительствах, в украшении одежд имели цвета и распределение их на костюме в соответствии с рисунком герба их господина.

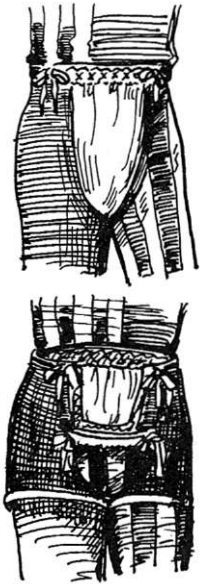


Рис. 49



Рис. 50



Рис. 51

Все названные выше одежды, гладкие или с четко нанесенным на ткань рисунком, яркие в цвете, представляют неоценимый источник вдохновения в создании костюмов в спектаклях-сказках и исторических пьесах (рис. 52). В современном театре процесс создания средневековых костюмов значительно облегчается благодаря тому, что в распоряжении костюмеров имеется целый ряд фактур, при соответствующей обработке которых может получиться особый эффект. Так, женские «большие» платья можно делать из ткани, сдублированной с тонкой поролоновой пленкой, которая и сохранит эластичность, и одновременно придаст массивность и монументальность форме. Объемные ткани, например сдублированный капрон, со сцены также могут создать представление о драгоценной массивной и плотной фактуре. Но и простая ткань, толстая бязь, даже фланель, положенные на подкладку, при хорошем крое и хорошей обработке формы из зрительного зала будут смотреться тонким сукном или парчой. Не нужно

Рис. 52

только употреблять фактуры, пластические свойства которых противоречат технологии образования формы. Для конструкции колпаков-эннин лучше всего подходят эластичная проволока, бамбук, эластичный электропровод, которые легко воспроизводят грандиозные размеры и фантастическую форму.

Решение декорации и костюмов спектакля не подвластны рецептуре — таковы законы искусства. Поэтому в конце главы я хочу привести пример из театральной практики. В спектакле-сказке женские костюмы на эскизе были изображены «опирающимися» на жесткий обруч подола. Стремясь создать костюм, полностью соответствующий эскизу, исполнители вшили в подол платья металлический обруч, который гремел при малейшем движении, стучал о предметы и стены, мешал двигаться актрисе (не говоря о том, что при небольшой ширине платья он не давал возможности сесть). Тогда костюмер нашел средства, реализующие его идею, в арсенале приемов создания форм костюма начала XIX века, это был «руло» — ватный валик, благополучно пришитый к подолу платья. Оно «бежало» впереди ног актрисы, ложилось на пол правильным кругом, сгибалось и послушно двигалось — вообще было тем, чем хотел его сделать художник.



Возрождение



ЕСЛИ вы задумали ставить Шекспира или исторические драмы Шиллера и Гюго, то вам придется обратиться к многочисленным памятникам костюмного искусства эпохи Возрождения, длительной по времени (XIV—XVI вв.) и разнообразной по толкованию костюма. Особой сложности задачу поставит перед вами Шекспир, ибо природа его драматургии такова, что она дает возможность адресовать действия пьес в различные периоды истории. «Короля Лира» играют в костюмах и декорациях XII, XIII и XVI веков. «Гамлет» у каждого режиссера и художника получает свою трактовку. Шекспира играют и в условном оформлении, используя только отдельные характерные детали костюмов данной исторической эпохи. Но только при доскональном изучении и понимании истории к художнику приходит умение и право свободно и вольно обращаться с костюмом.

Глава первая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КОСТЮМА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста.

Леонардо да Винчи



тот период в истории культуры знаменателен тем, что человек, открыв один раз самую великую книгу,

какая вообще существует на земле,— книгу природы, так увлекся ею, что уже никогда больше не пожелал ее закрыть.

Интерес к человеку в эпоху Возрождения определил новый идеал красоты и, естественно, новую ее оболочку — костюм, над созданием которого трудятся не только портные, но и многие художники века.

Деятельному, энергичному человеку тесно и неудобно в средневековых одеждах, он не стесняется своего тела, он гордится и любит его. Он силен и могуч, этот человек, он любит поесть и попить, он любит быструю ходьбу и бешеную скачку лошадей, он не прочь поспорить и при случае пустить в ход кулаки, а если нужно, то и кинжал. Он — человек со всеми присущими ему страстями и качествами. А костюм не сразу, но постепенно приравнивается к его характеру.

Верхняя одежда, а затем и нижняя становится широкой, удобной; на платье появляются разрезы, дающие свободу движения, разрезы, в которые выглядывают буфы ткани. Плечи расширяются, торс делается массивным, ноги обуваются в широкий просторный кожаный башмак.

Если юноша сохраняет изящество, то мужчина подавляет своей массивностью и великолепием обширного наряда. Может быть, в силу неумеренной деятельности и энергии внешности мужчин уделялось больше внимания, чем внешности женщин, да и по религиозным соображениям женщины в этот период отличаются скромностью наряда — если не по цене его, то по простоте формы. Тем не менее возник определенный идеал (эстетический) женской красоты. Он был изложен Аньолой Фиренцуолой в начале XVI столетия: «...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... Белок глаза пусть синевато блестит... Черные глаза нравятся многим, но лучше всего нежный темно-коричневый цвет: он придает взгляду веселье и мягкость, в движении



Рис. 53

же чувственную прелесть. Сам глаз должен быть большим и овальным. Он не должен сидеть глубоко в глазной впадине, что придает ему излишне дикое выражение. Губы пусть не будут излишне тонкими, но не излишне толстыми; легкая припухлость нижней губы в сравнении с верхней увеличивает их прелесть... Самая красивая шея овальная, стройная, белая и без пятен... Плечи должны быть широкими... (рис. 53). Первое условие красивых груди есть их ширина. 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... Предплечья должны быть белыми, мускулистыми, но они должны быть похожи не на члены Геркулеса, а Паллады...»

В зависимости от принадлежности к той или иной социальной группе мужской костюм мог быть более или менее сложным и шился из тканей, стоимость которых соответствовала имущественному положению. «Как часто ее величество (Елизавета I) вместе со своим достопочтенным советом устанавливала ограничения в одежде для разных сословий и как скоро гордыня наших сердец вновь переплывала этот пролив»*.

Ричард Онслоу, лондонский летописец, описывает в 1565 году свой разговор с двумя городскими портными, недоумевающими, имеют ли они право шить «широкие штаны без складок, подбитые по верх хлопчатобумажной подкладкой еще подкладкой из полотна, так чтобы последняя прилегала прямо к ногам»**.

Основой мужского костюма служили *жакет-пурпуэн* и *штаны*, причем штанины можно было надевать и порознь и обе вместе. Они пристегивались к плотно сидящему на теле пурпуэну (см. Средние века).

В XIV и XV веках рукава пристегивались булавками, привязывались лентами и шнурами (подобный способ крепления рукавов просуществовал в женском костюме до XVIII столетия) или, пришитые у плеча, оставались свободными под мышками.

* Стефан Госсон. Школа злоупотреблений. В кн.: Shats on Costume. Перевод О. Алешиной.

** Там же.

Великолепное разнообразие форм рукавов, их креплений, связывания и скальвания, помимо живописи, представлено в фильмах режиссера Дзефирелли — «Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой».

Пурпуэн (или, как у нас в театрах чаще называют, колет, что, к сожалению, неверно) плотно облегал грудь, тесно прижимался к талии и от нее расходился короткой или длинной баской. Застежка могла быть потайной спереди или даже сзади. Делался он из узорной ткани, из гладкой и с прорезьями, с орнаментальной накладной тесьмой, металлическими украшениями, кружевами, складками, шнурами... Надевался на рубашку, которая виднелась в просвете между штанами и курткой, под мышками, у плеча и во всех местах, где швы заменялись завязками.

Рубашка могла имитироваться вставными или накладными кусками ткани, изображавшими буфы.

Костюмы буквально разбирались на части (рис. 54). Это особенно следует помнить при решении костюмов слуг (тем более что «жизнь» их в пьесах об этом времени полна неожиданных ситуаций, быстрой беготни, переодеваний и т. п.). Легко и просто сочинить пурпуэн с привязанными рукавами и штаны, привязанные к курткам, и т. д. и т. п. Сделанные из дешевой ткани (хлопчатобумажное сукно) разных цветов, они несложны для изготовления, исторически правильны и могут быть обыграны актерами согласно намеченному ими рисунку роли.

Куртка и штаны делались разного цвета, так же, как разного цвета могли быть обе штанины вместе с длинными завязками и торчащей в просветы рубахой. Зрелище живописное и впечатляющее! Маленькая круглая войлочная шапочка, капюшон, мягкие войлочные, кожаные или деревянные башмаки дополняли этот костюм.

Так одевались крестьяне, мастера, слуги. Ткань — грубый холст, грубая шерсть. Но этот же костюм из дорогой ткани, с курткой, вырезанной на груди, с рубахой из тонкого полотна, с вышивкой, дополненный плащом, мог быть костюмом щеголя.

Особое внимание уделялось рубашке (рис. 55). Сделанная из тонкой ткани, она была с квадратным, овальным, круглым и обязательно сильно собранным вырезом. Место



Рис. 54



Рис. 55

сборок прикрывалось накладкой, то есть куском богато расшитой ткани (золотом, черным шелком). Дорогие рубашки делались из шелка или тонкого полотна и украшались не только вышивками, но и драгоценностями и металлическими накладками. Низ рукава собирался в сборки, поверх которых накладывался манжет.



*Тапперт-плащ, гупелянд** (рис. 56) — верхняя одежда с рукавами, с полами, находящими одна на другую или сделанными встык, на подкладке или без нее. В придворном платье тапперт обычно делался без рукавов.

У пожилых людей тапперт был с широкими и длинными (больше длины руки) рукавами, отделанными мехом или другой тканью. Ученые, главы города, писатели, врачи, придворная знать и магистратура — все на официальных приемах появлялись обязательно в таппертах, одежде, приличествующей возрасту и положению.

Плащ без рукавов делался на двух шнурах, позволявших регулировать его длину. Правая рука обычно придерживала шнур, прикрепленный на обоих плечах пряжками к плащу. У бедняка плащ — просто рубище, кусок ткани, тогда как у богатого он из драгоценной ткани на подкладке, длинный — у воинов и мужей и короткий, едва прикрывающий бедра — у юношей (XIV— XVI вв.). Плащ, как довершение одежды, обязательное у дворянства, был предметом тщательного внимания:



Рис. 56

Жена, вот этот плащ полсотни фунтов стоит,
 Но я продам его за тридцать, коль увижу
 В таких плащах весь Лондон, и меня увидит Лондон.
*Бен Джонсон «Дьявол — это осел»***

Плащ обматывали вокруг левой руки, дабы превратить его в щит во время дуэлей и стычек с употреблением холодного оружия. Длина плаща более всего колебалась в зависимости от стиля одежды и моды. Вот запись от 7 октября 1666 года:

«Пешком ходил в Уайтхолл, чтобы попросить отца поменять мой длинный черный плащ на короткий (длинные

*В разных изданиях книг по костюму у разных европейских народов одни и те же одежды получали разные наименования.

** Shats on Costume. Перевод О. Алешиной.

плащи теперь совсем не носят), но отец ушел в церковь и плаща я не достал»*.

На плаще иногда изображали фамильный герб (XIII—XV вв.) В середине XVI века плащ, сделанный из той же ткани и с отделкой, повторяющей весь костюм, у дворян станет обязательным дополнением костюма. Прямоугольные плащи уже с конца XIII века сменяются выкройными: по полукругу, овалу, раскошенные, в середине XVI века они приобрели сложный крой пелерины на вытачках и могли быть сшиты из отдельных долек, мелких или крупных (рис. 57). Для дороги плащи были суконные; нарядные плащи делались из бархата, шелка и атласа.



Рис. 57

На сцене плащ никогда не должен болтаться легкой тряпкой: это часть костюма едва ли не самая важная, и ей уделяется внимание наравне с пурпуэн или штанами. Поэтому плащ нужно делать на подкладке, цвет которой строго согласован со всем костюмом.

В XIV—XV веках, как мы уже говорили в предыдущей главе, штаны составляли одно целое с чулками — штаны-чулки.

Выкраивались они из сукна и утюгом оттягивались по форме ноги. На штаны-чулки надевали маленькие, плотно пригнанные трусы, благодаря чему штаны на бедрах натягивались.

Трусы могли надеваться и внутрь, тогда к ним крепились штаны-чулки шнуровкой, которая удержалась в системе крепления штанов по XVII век включительно.

В XV—XVI веках появились шарообразные штаны, довольно часто менявшие свою форму и объем, — от маленьких, почти прилегающих к ноге до больших полусфер, доходивших почти до колена. Последние делались из двух половин, крепившихся на одном поясе. Такие же штаны могли быть одеты и с узкими панталонами, доходящими до колена и заправленными в чулки.

Короткие штаны называли «верхними чулками» — о де шосс (франц.). Их украшали буфами, разрезами, вышивкой. Разрезы делались в разнообразных направлениях, превращая штаны в сооружение из лент и увеличивая их объем. По-английски такие штаны именовались «транк-хоуз», что значит сундук, дорожный чемодан или штаны-сундук. Штаны

* Shats on Costume. Перевод О. Алешиной.

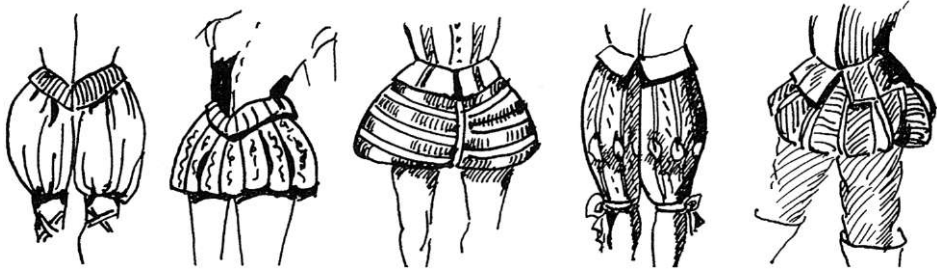


Рис. 58

называли «напыщенными», и их объем увеличивался за счет подкладок и подбивок из тряпок, пакли, очесов и даже отрубей (рис. 58).

Анекдот XVI века повествует о молодом человеке, «который в пылу оживленной беседы с несколькими дамами зацепил своими штанами за гвоздь и оттуда посыпались отруби, а штаны внезапно опали, к ужасу их владельца и радости дам»*. Штаны увеличивались в объеме, пока был мал объем пурпуэна и короткий плащ. Эта короткая одежда вызвала новое изобретение чулок, о чем свидетельствуют многочисленные записи историков: «Сэр Томас Грешэм принес в дар Эдуарду VI пару длинных испанских шелковых чулок». До конца XVI века башмаки, сапоги и туфли были мягкими, кожаными или суконными и без каблука, лишь в конце века появляется небольшой каблук. В туфлях немаловажную роль играли украшения: шнуровки, розетки и самый вырез туфли. Несмотря на то что носовые платки уже существовали, их не употребляли по назначению, они были украшением, свидетельством совершенства рукодельницы и с гордостью носились ею в руках. Кошельки и очки уже были известны и носились в сумке на поясах и в карманах.

Ткани. Основными тканями Средневековья и Возрождения были лен, грубые и тонкие шерстяные ткани, сукно, парча, бархат гладкий и рытый (с рельефным рисунком), камка, атлас, муар, шелковая кисея и тонкое полотно. Парча, сукно и бархат выделялись в Италии, а шелка привозили из Китая, Индии и с Ближнего Востока. Самые крупные рисунки, украшавшие ткани XV века, так называемая семилопастная роза с гранатовым рисунком (рис. 59), шли только

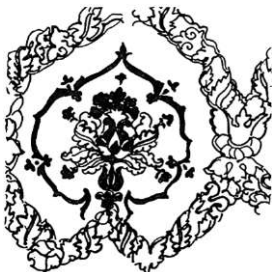


Рис. 59

* Shats on Costume. Перевод О. Алешиной.

на драгоценные одеяния, а более мелкие, ювелирные — на платья знатных горожанок. В театре эти ткани заменяются бархатом, вельветом, гобеленом, ворсовыми и драпировочными тканями, кашемиром, репсом.

Глава вторая

ИТАЛИЯ

*Где в небесах тот край, где та Идея,
По образу которых создала
Природа прелесть этого чела,
Затмившего все чуда Эмпирея?*

Фр. Петрарка



поха Возрождения в Италии в искусстве костюма начинается с середины XIV века, в то время как в других странах она падает только на период XVI столетия.

Женские одеяния в Италии как в XIV, так и в XV веках отличались простотой формы, чистой линией и силуэта (рис. 60). Мягкая женственность определилась простыми линиями платья. Рубашка чуть видна в скромном вырезе лифа или корсажа. Грудь стянута холстом, ее линии сглажены. Корсаж затянут одним шнуром или кожаным ремешком. Талия начинается чуть ниже линии груди, здесь же крепится юбка, заложная в крупную сборку или складку. Рукав в XIV—XVI веках — самостоятельная часть костюма, пристегивающаяся к корсажу.



Рис. 60

Основное украшение платья — рукава (рис. 61 а-в). Художники всю свою фантазию употребляют на отделку. Если рукав



Рис. 61а



Рис. 61б



Рис. 61в



Рис. 62а



Рис. 62б



Рис. 62в

без разрезов, то сделан из самой дорогой материи — парчи с бархатным и затканым рисунком («аксамит»). Целиком платья из такой ткани имели право носить только дочери дожа Венеции, а также принцессы и герцогини. Если же рукав был с разрезами, то обязательно на локте и плечах. А затем фантазия в прихотливых рисунках разбрасывает разрезы и буфы в самом разнообразном направлении. Скрепляются буфы жемчужными, золотыми, металлическими застёжками, шелковыми шнурами и лентами. Сверху могло быть надето платье типа плаща (гупелянд) без рукавов, свободными полотнищами падающее на спину и перед или с наглухо закрытыми боками. Такое верхнее одеяние делалось из драгоценных тканей с рисунком.

В Венеции, городе купцов и предпринимателей, городе, славившемся своими и привозными дорогими тканями, женщины одевались особенно богато.

Одним из главных признаков женской красоты считались волосы, заботам о которых женщины посвящали много времени (рис. 62 а-в). В Венеции на крыше каждого дома имелась маленькая беседка, открытая сверху, где женщина, защищенная от нескромных взглядов, могла сидеть с распущенными волосами, смоченными специальной краской, продетыми в шляпу с полями и без дна, и ждать, когда под знойным солнцем волосы приобретут знаменитый золотой оттенок.

Девушки могли ходить с волосами, распущенными по плечам, а женщины, изящно скручивая волосы с нитями жемчуга, прикрывали их сетками, чепчиками и легкими шарфами (на манер восточных тюрбанов), убирая волосы с затылка и лба, так как длинная шея и высокий лоб считались признаками красоты. Для этого сбрасывали волосы со лба, а иногда и брови, вырез платья на спине обнажал шею, делая ее более длинной. Пожилые женщины обязательно прикрывали головы платком, чепцом или накидкой. На поясе висел веер из страусовых перьев, кинжал (что входило в обязательный туалет дамы, выходящей из дома). На ногах мягкие кожаные туфли. В непогоду сверху надевался подбитый мехом плащ. В другое время — легкий.

В XVI веке знатные женщины употребляли драгоценные украшения: цепочки и цепи с массивными, вделанными в ювелирные оправы камнями, жемчужные подвески.

Одежда служанок и простонародья состояла из рубашки (т. е. нижнего белья), корсажа и двух-трех юбок, из которых верхнюю подтыкали за пояс. Кошелек привязывали к поясу на длинном шнуре (под верхней юбкой). Если длина платьев у патрицианок превышала рост, то платья служанок не покрывали и щиколотки.

Мужская одежда итальянцев, как, кстати, и женская, различалась по областям и городам. В разделенной на княжества и имеющей свободные города Италии, естественно, господствовало и различие в одежде. И несмотря на высокий художественный вкус всего народа в целом, его отдельные общности грешили пестротой и асимметрией костюмов, пышным убранством верхних одежд, грандиозностью шляп (у мужчин) и любовью к восточным тюрбанам у женщин.

Однако дань грандиозным нарядам отдавалась только в случаях чрезвычайно важных, тогда как в обыденной жизни знатные люди всех возрастов тяжести нарядов предпочитали гармоничную пестроту цвета, совершенство и богатство причесок и ослепительную белизну украшенных рубашек.

Вторжение высоких идеалов искусства в область костюма оставило за Италией на три столетия Возрождения безоговорочный приоритет (рис. 63 а-д). В XVI веке значение собственно итальянского костюма значительно поколеблется, как и политическое и экономическое состояние страны. И испанское влияние, особенно в Венеции и Флоренции, сглаженное



Рис. 63а



Рис. 63б



Рис. 63в



Рис. 63г



Рис. 63д

все же итальянским вкусом, возымеет свое действие. Жесткие корсеты, массивные юбки, разрезанные в Италии уже в XIII веке на манер распашных восточных одежд, изображены на женских портретах Бронзино. От итальянской моды останутся жемчуга, кружева и узорные ткани. Мужской костюм в Италии, наоборот, примет общеевропейские очертания и более всего будет тяготеть к испанскому короткому костюму с дынеобразными штанами до колен, камзолами с басками и короткими плащами.

Глава третья

ФРАНЦИЯ

...Человеческое любопытство слишком побуждает людей гоняться за предметами редкими и нелегко достижимыми...

Иоахим дю Белле



Франция к началу XVI века импортировала из Италии предметы роскоши, как и все страны Европы, находилась под влиянием артистичности итальянской манеры костюма, но очень быстро, получив солидную экономическую базу в Лионе и других областях, поставивших ткани, обрела самостоятельность, перешедшую затем в независимость и уже к концу XVI века в диктатуру. Соединив итальянскую широту в любви к декорации с благосклонным взглядом в сторону Испании, Франция в костюмах приобрела своеобразное отличие от других стран, выразившееся в первую очередь в идее подвижности. «Именно во времена Ренессанса,— пишет историк костюма Франсуа Бушэ,— было уточнено это призвание к восприятию и к преобразованию, осязаемое уже со Средних веков, призвание, которое станет предметом особого внимания к искусству французского костюма...»



Рис. 64

Изящество женского костюма, ставшее национальной чертой народа, сказалось и в придворном костюме, и в народном. Уже известные формы приобрели отточенную грацию, а интерес к отработке деталей костюма получил свойства высокого

профессионализма. Узкий, как панцирь, лиф; рукав у плеча образует буф, а затем становится узким; квадратный вырез горловины закрыт сеткой, и тонкая шея закована в футляр воротника, оканчивающегося маленькой фрезой (рис. 64).

Платья вельмож обильно украшались жемчугом и накладками из вышитой тесьмы с металлическими украшениями. Прямая несгибающаяся юбка из толстой простеганной ткани или парчи могла быть глухой, но чаще имела спереди разрез, в который была видна нижняя юбка из другой, как правило, более драгоценной ткани. Часто обе юбки отделялись вышивкой или нашивками из другой ткани. Ожерелья, жемчуг, драгоценные медальоны и кресты украшали шею. Пальцы рук унизывались тяжелыми перстнями, и все это довершалось поясом, отделанным драгоценностями. Конец его свисал и также заканчивался ювелирным украшением. Спереди у пояса привешивались четки, зеркальца, веер, несессер.

Женщины кутались в плащ с откидывающимся назад капюшоном (шторкой) из черного бархата, вышитого и отделанного полосками красного и белого бархата. Под него надевался белый или золотой капюшон с отделкой белым рюшем. Ношение капюшонов вызвало появление шпилек для прикалывания головного убора. Дамы носили также пелеринки и мантии, сделанные из дорогих тканей; их закалывали у шеи пряжками, брошками и завязывали тесьмой со свешивающимися кистями.

В последней четверти XVI столетия как следствие испанской моды появилась верхняя одежда *марлотт*. Это прямое платье с короткими рукавами, надевающееся на платье-роб и ниспадавшее с плеча колоколообразной формой. Марлотт являлся парадной одеждой, делался из негнущихся тканей и украшался металлическими накладками, тесьмой, вышивкой (рис. 65). В таком туалете изображена Катерина Медичи, мать Карла IX. В XV и XVI веках была известна более мягкая форма — *догалли* — приталенная верхняя одежда с широкими, отороченными мехом рукавами из гладкой или с крупным узором ткани.

Женщины не могли показываться на люди с непокрытыми волосами. Высокие токи и плоские чепцы украшали головки с высоко прибранными волосами (рис. 66). Головы вдов закрывал специальной формы чепец, заканчивающийся



Рис. 65



Рис. 66



Рис. 67

вуалью. Девушки пользовались свободой и блистали красотой волос и причесок. Появление жестких чепцов и стоячих воротников (в нашем театральном обиходе их называют «стюарт») увеличило многообразие деталей костюма.

В середине XVI века испанские формы костюма значительно повлияли на линию корсажа, фрезу — воротник, довольно сильно увеличившийся в размере, и особенно это сказалось в жестких формах юбок. При Карле IX вошел в моду округлый валик, надеваемый на талию и приподнимающий юбку, так называемые французские фижмы, для которых делались фижменные стулья. При этом увеличился объем и так уж большого окорокообразного рукава. А жесткий корсаж на китовом усе с железом, сковывающий грудную клетку, вызвал у Монтеня справедливое замечание: «Чтобы сделать фигуру подлинно испанской, на какой только ад не готовы женщины» (рис. 67).

В конце века француженки натягивали платья на фижмы в виде колеса или барабана. Такие формы юбок, как это можно проследить на всем протяжении истории костюма, появлялись во времена особенной распущенности нравов, так как отменно маскировали все грустные последствия.

Мужчины в начале века имели в гардеробе немногочисленные формы одежды. Пурпуэн с большим вырезом на груди и украшенной драгоценностями рубашкой, заполняющей вырез (рис. 68). Высокие шелковые или шерстяные



Рис. 68



Рис. 69



Рис. 70

чулки и широкие туфли — «медвежья лапа». Короткие штаны «о де шосс» разрешили проблемы отделения их от чулок, и украшение штанов становится особой областью портновского искусства (рис. 69). Верхняя одежда представляла собой разновидности гупелянда, который стал меньше, скромнее в размерах и получил название *шамарр* — открытый спереди, подбитый мехом с большими рукавами, свободно висевшими вдоль пол (рис. 70). Можно именовать такой плащ таппертом, дабы не умножать иностранных терминов. Более простой вид тапперта — без пояса, с разрезами по бокам — именовался во французском языке «казак», это название вошло и в русскую терминологию. Пурпуэн и шарообразные штаны с разрезами дополняли мужской наряд (рис. 71).

Далее смена форм пойдет быстрее, причем силуэт мужского костюма будет тяготеть к женскому, откуда появятся обтянутые, глухие, до колен штаны с широкими бедрами, маленькие токи на голове, валики на плечах пурпуэн, а фреза, броши и серьги в ушах дополняют арсенал женственных атрибутов (рис. 72).

Необходимой принадлежностью костюма были шнуры и ленты с металлическими наконечниками, которые связывали и скрепляли отдельные части костюма, так как уже в XV веке церковь ополчилась против разрезов на kostюме, называя их «дверями в ад». Но от этого их количество только увеличилось.



Рис. 71



Рис. 72



Рис. 73

К концу века производство тонких шелковых чулок дало возможность обтянуть целиком всю ногу (см. рис. 69—71). «Женственность» мужского облика довершилась созданием туфель, где носок был целиком закрыт огромной кружевной розеткой.

Обувь у мужчин, как и у женщин, была сделана из мягкой кожи или бархата, с округлым носком (к середине века его стали делать квадратным). Расшивалась она так же, как и одежда, украшалась розетками. Высокие башмаки были за щиколотку и крепились кожаными ремнями.

В костюмах ремесленников и крестьян идея стиля сохраняла принципиальные габариты одежды, но деятельность, нужда и нищета, грубые ткани упрощали их вид, стирали сходство с одеждой аристократии, которое на самом деле существовало (рис. 73).

Глава четвертая

ГЕРМАНИЯ

*Готов поклясться, что вояки эти
Всех лютее на белом свете.
Одежда и та у них выглядит дико:
Вся искромсана, изрезана лихо,
Ляжки у одних совсем неприкрыты,
Зато у других штаны так сшиты,
Что мешками до пят свисают,
Уж не знаю, как в них ландскнехты шагают.*

Ганс Сакс

Раздробленная Германия, страна вольных ганзейских городов, где оседало немало богатств, страна средневековых традиций, цехового мастерства, страна, через которую шла обширная торговля русскими мехами, славившаяся своими ярмарками, собиравшая со всей Европы текстильные товары, создала своеобразный облик бюргера-горожанина, достоинство и богатство которого в первую очередь представлялось им самим.

Массивные тяжеловесные плащи-тапперты, подбитые мехом; собранные в намертво закрепленные складки, длинные, громоздкие, стелющиеся по земле платья с многослойной и



Рис. 74

многоцветной отделкой; лихо заломленные береты огромных размеров у молодых и массивные шляпы у пожилых (рис. 74). Сукно, отделанное бархатом, мехом, парчой и вышивкой, соединение разных фактур и цветов — таковы вкусы Германии начала XVI века.

На немецкую моду оказали влияние и костюмы ландскнехтов — солдат наемной армии. Легенда повествует о том, как, выиграв сражение в 1477 году у войск герцога Бургундского, солдаты-победители оказались в одежде настолько разорванной, что потребовалась немедленная ее починка. Принявшись за нее, солдаты в качестве заплат использовали полоски и кусочки от знамен бургундцев. Эти заплаты, появившиеся на костюмах в самых неожиданных местах, привели в восторг самих ландскнехтов; их бравый вид в пестрых лохмотьях послужил поводом для новой вспышки моды на асимметричное пестроцветие в костюме и ленточные формы (рис. 75).

Костюмы ландскнехтов покрывались разрезами самой причудливой формы и размеров; они асимметрично располагались по всей поверхности штанов, колетов, рукавов, на шляпе и башмаках. Штанины, рукава и даже сам колет могли состоять из разных по цвету половин, так что костюм получал почти что фантастическую форму.



Рис. 75



Рис. 76

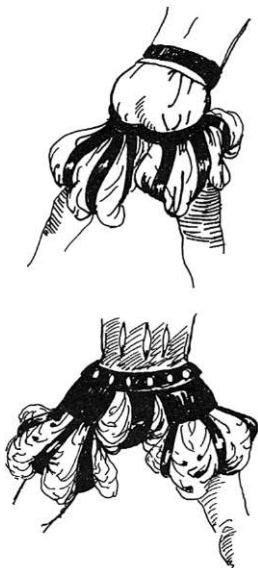


Рис. 77

Фантастичность костюма ландскнехтов делает их очень выгодными в спектаклях. Тем более что солдат наемной гвардии могла пригласить любая страна. Выполнить такой костюм при наличии поролонa (чтобы сделать плотный каркас колету) не представляется трудным и дорогим. А затем дело за немногим: можно нашить ленты, а можно нашить и ткань, собранную так, что она будет имитировать разрезы в любом направлении. Костюмам ландскнехтов подражали во всех странах, поэтому модников, в которых во всех комедийных спектаклях не бывает недостатка, легко нарядить в соответствующее платье.

Так как ношение больших беретов потребовало надевания маленького чепчика внутрь (чтобы берет не сваливался с головы), то часто волосы коротко стриглись, но общепринятой была стрижка «колба» с челкой. Береты носили самые разнообразные: маленькие и большие, с полями, опущенными и загнутыми вверх. Они делались из войлока и бархата, шились и из сукна и украшались, особенно у ландскнехтов, ладанками, амулетами и прочими сувенирами, отличающими суеверных вояк. Отголоском этого служит и по сей день обычай итальянских студентов украшать свои шляпы любимыми предметами, способными уместиться на них.

Костюмы ландскнехтов, возникнув в Германии, как мода распространились по всей Европе. Ленточный костюм особенно пришелся по вкусу купцам и морякам Венеции, которые употребляли штаны огромной ширины и размеров. Они могли собираться из несшитых полотнищ тонкой ткани, которые поддерживались ленточным каркасом. Это был своеобразный способ контрабандного ввоза ткани или сохранения и транспортировки ее в условиях сомнительной безопасности дорог того времени. Излишняя часть этой материи могла затем завязываться бантом на талии или просто быть изъятой. Это забавное изобретение на долгий период вошло в моду, хотя духовенство и магистратура выступали за запрещение таких штанов. Кроме того, стоимость их доходила до огромных размеров (рис. 76).

В картине Тинторетто «Во дворце дождей в Венеции» есть изображение воина, костюм которого отличает кожаный каркас, придерживающий огромную ткань штанов (рис. 77).

Подобные детали очень хорошо иметь в виду для правильного исполнения костюмов в спектаклях Шекспира «Отелло», «Венецианский купец», а также в любой пьесе XVI века.

Женщины одевались в массивные и тяжеловесные одежды из сукна, дорогой парчи и бархата.

В первые два десятилетия XVI века в фасонах платья еще был заметен дух Италии. Это были корсажи с высокой талией, большим квадратным декольте и сильно собранной юбкой, чаще всего из плотной ткани, с заложенными и закрепленными складками. По подолу как украшение нашивался кусок ткани в цвет корсажа или контрастный с ним по фактуре, рисунку и цвету. Знатные горожанки носили тяжелые, закрепленные в складки платья, отделанные по рукавам и подолу мехом. Талия стягивалась широким, с ювелирным убранством поясом. На шее покоились массивные золотые цепи, медальоны на шнурах. На пальцах рук сверкали драгоценные кольца.

В период Реформации, сопровождавшейся церковными запретами в области костюма, богатство материи не изменилось, но декольте стали закрывать тончайшей рубашкой, собранной у горла. Характерным для вкуса немецких женщин является нагромождение массивных отделок в виде вышивок, поперечных полос ткани на юбках, наличие тонких плиссированных передников в уличных костюмах, коротких и длинных плащей, подбитых мехом, всевозможных чепцов и беретов, украшенных страусовыми перьями, многообразии фактур в отделке не только самого костюма, но даже и рукавов. Удивительная любовь к изображениям костюмов с самыми мелкими подробностями характеризует художника Луку Кранаха, да и большинство немецких живописцев, оставивших нам превосходную галерею женских портретов (рис. 78).

На улице женщины появлялись в плиссированных накидках с застежками на боку, укутывающих фигуру колоколом, и в огромных чепцах, скрывающих не только волосы, но и часть лица (рис. 79).



Рис. 78

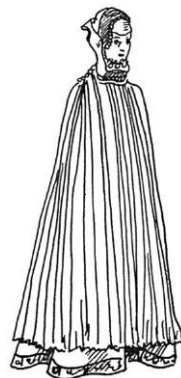


Рис. 79

Глава пятая

ИСПАНИЯ

...Куда вся роскошь подевалась,
 Которая наш восхищенный пленяла глаз?
 Где дивный блеск турниров, схваток,
 Где, где веселье удалое встреч боевых?
 Век, им дарованный, был краток...

Хорхе Манрике

Одна из самых интересных страниц истории костюма Возрождения — это испанская мода. Мода удивительно цельная в своей социальной характеристике, в своей принадлежности к классу самого реакционного дворянства, она явила миру идеальное лицо монархической спеси, аристократической неприступности и привилегий. Поддерживая престиж испанского королевского двора, мода была его детищем. Средством внешнего выражения аристократической нетерпимости и надменности этикета явился придворный испанский костюм. Так возникла мысль о негнущихся спинах придворных, о надменно и гордо поднятых головах, о платьях, скованных неподвижными воротниками. Так создавалась бронированная форма испанского костюма, поддержанная металлическими каркасными конструкциями и прикрытая жесткой, расшитой драгоценностями тканью, отороченная не менее жесткими металлическими кружевами (рис. 80).

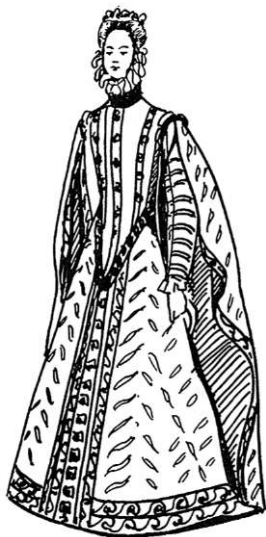


Рис. 80

Женская фигура оказалась закованной в корсет с металлическими или деревянными планшетами. Корсет имел длинный шнип — выступ, оканчивающийся острым углом, благодаря которому плоская грудь плавно и невидимо переходила в юбку. На бедра надевался кринолин — каркас из нескольких конически уменьшающихся в диаметре кругов, висящих на кожаных ремнях, что сообщало юбке неподвижность и правильную коническую форму — *вертугадэн**.

* От испанского «*вертугадо*» — ветви из которых делались жесткие арматуры на юбках (1468 г.).

Жесткий, расширенный сверху и сужающийся книзу рукав прикрывался крылышком или валиком, что также являлось изобретением Испании; он сопровождался вторым, свободно висящим почти до пола фальшивым рукавом. Голова, убранный маленькой прической (у мужчин и женщин), поднята кверху жестким стоячим воротником, заканчивающимся у подбородка рюшем. Этот маленький рюш очень скоро станет фрезой — круглым воротником, который потребует умения его носить, не давая опускать голову и склонять шею (рис. 81). Фреза делалась из тончайшего полотна, обшитого кружевом, и из металлического кружева (золотого или серебряного).



Рис. 81

Узорчатая или гладкая ткань костюма апплицировалась золотошвейными лентами и с геометрической точностью «прочерчивалась» прямолинейными узорами «золотыми» и «серебряными» нитями и жемчугом.

Волосы подбирались вверх в туго стянутый узел и прикрывались маленьким беретом (ток), отделанным драгоценностями, перьями страуса, пушком лебеда или куньим и собольим мехом. В руках перчатки и платок, зашитые кружевом.

В Испании конца XVI века сформировался идеал облика придворного: изнеженного, тонконового, с тонкой талией, маленькой головкой, длинной шеей, тонкими пальцами рук, бледным цветом лица.

Мужской костюм также приобрел черты неподвижности. Грудь пурпуэна (камзола) простегивалась тканью, конским волосом, набивалась опилками; штаны превратились в неподвижные шары и стали называться бочками; они разделялись на две части и надевались отдельно. Плотные шелковые трико обтягивали ногу. Выпуклый и неподвижный, как панцирь, пурпуэн-камзол заканчивался пришивной баской, весьма короткой и несколько расходящейся спереди, не прикрывающей маленьких шарообразных штанов.

Характерно, что линия талии, как и в женском платье, от середины спины понижается, спускаясь острым углом к середине переда.

Плащ. Изящный короткий плащ — обязательная принадлежность дворянина (идальго). Наиболее знатные особы, в том числе и члены королевских семей, в расцвет этой моды (70-е годы XVI столетия) носили плащи, едва прикрывающие локоть руки. Они подбивались цветной

подкладкой, обшивались вышитой тесьмой, мехом и драгоценностями. Шпага на перевязи или ремне завершала костюм дворянина. Недаром комедии Кальдерона называются комедиями «плаща и шпаги». В Испании в XVI веке черный цвет становится официальным для придворного костюма, и с этого времени и до наших дней в официальной одежде у мужчин будет господствовать черный цвет.

С конца XVI столетия испанская мода начинает свое победное шествие по аристократическим дворам Европы. Англия, начиная с царствования Марии Тюдор и до царствования Елизаветы, Франция со времен Екатерины Медичи до царствования Генриха IV — все они будут подвержены испанской моде.

Таким образом, кульминацией аристократической моды, где искусственность была доведена до совершенства, явились годы 1560—1578-й. Круглый воротник-фреза просуществовал в Англии, Испании и даже во Франции до конца века. Наряду с ним появилась разрезанная фреза, оставляющая место для маленькой бородки у мужчин и обнажающая небольшое пространство груди у женщин. Затем фреза встанет веером, обрамляя сзади шею и плечи.

«Дон Карлос», «Рюи Блаз», «Дон Жуан», «Овечий источник» — далеко не полный перечень пьес, в которых нужны испанские костюмы. Важно помнить принцип неподвижности формы, который лежит в основе испанского аристократического костюма. Для сцены эта неподвижность достигается дублированием тканей с холстом, с поролоном и применением тканей с торчащей фактурой — тафты, парчи. Простая тарная ткань, расписанная специальным образом (см. *И. Элияссон «Художественная обработка тканей»*), посаженная на поролон, дает больший эффект, чем подлинные ткани. Поэтому даже такую ткань, как бархат, лучше всего прописать или при помощи клея и крахмала придать ей рельефный узор. Для утяжеления ткани ее можно прошивать тесьмой, галуном и простегивать. Простеганная поверхность, расписанная рельефной пастой или расшитая искусственным жемчугом или стеклянными пуговицами, которые со сцены будут напоминать драгоценности, создаст эффект подлинных испанских костюмов. Удобно применять руло — в подол юбки вшивать тугий ватный валик.

Женские народные костюмы просты по форме, но богаты декоративным убранством.

Глава шестая

АНГЛИЯ

*Рядись, во что позволит кошелек,
Но не франти — богато, но без вычур.
Во Франци ж на этот счет средь знати
Особенно хороший глаз...*

Шекспир. «Гамлет»



Рис. 82

От Средневековья к Возрождению история костюма в Англии прошла путь, общий со всеми европейскими странами.

В XVI веке, когда во всех странах активизировалось национальное самосознание и государства обретали политическую и экономическую самостоятельность, английская аристократия и буржуазия проявили незаурядное упрямство, отстаивая право на национальное самоопределение в costume. Влияние немецкой моды ландскнехтов не помешало наряду с прямым подражанием обрести самостоятельность суждений вкуса и независимость мнений (рис. 82). (Английский характер в costume, очевидно, начинал проявлять себя с XIII века.)

Добротная и удобная одежда отличает Англию от других стран, хотя она и была подвержена влиянию моды Франции и Испании: массивность и квадратность в пропорциях, преобладание суконных тканей, довольно резкая граница костюмов буржуа и аристократии.

Буржуа, отличавшиеся расчетливостью, бережливостью, были умеренней в одежде, в выборе цвета и фактуры тканей.

Одеяния женщин Англии мало чем отличались от общеевропейской моды, в то же время своеобразие их отражено в рисунках и полотнах великого Гольбейна и гравюрах известных и неизвестных авторов. Чепцы — турэ, украшающие головы придворных дам, являют собой пример национального изобретения (рис. 83). Особое пристрастие к форме больших, крылообразных рукавов запечатлено в портретах царствующих женщин.

В перечне гардероба Генриха XVIII находим запись: «Три пары женских рукавов из пурпурного атласа, одна пара рукавов из полотна, отделанных золотыми полосами от плеча до кисти,



Рис. 83



Рис. 84

простеганных черным шелком и расшитых цветами между полосами и у кисти, одна пара рукавов из пурпурного с золотом <дама> с золотым аксельбантом на каждом рукаве...»*.

Грандиозность рукавов как в мужском, так и женском наряде составила приоритет английской моды. Рукава же определили общую массивность и квадратность в костюме первой половины XVI века (рис. 84).

Характерной чертой как мужского, так и женского костюма были брыджи (фреза), разнообразные по размеру и форме, но всегда соответствующие таким же манжетам.

Надо сказать, что англичане особенно изощрялись в изобретательстве фасонов фрезы. Вместо одного ряда ткани, набранного складками, фреза делалась из набора ткани в три-четыре этажа, а также могла быть исполнена из кружева. В 1564 году некий предприниматель, голландец по происхождению, начинает крахмалить брыджи, а для обработки личных воротничков и манжет королеве Елизавете выписывают из Фландрии мастерицу.

В конце XVI в. появляются отложные воротники, сначала небольшие (см. портреты Шекспира), а затем, в XVII веке, большие и распластанные по плечам.

Мужской костюм состоял из пурпузна-камзола, сделанного, как правило, из богатого материала, вышитого и украшенного прорезями, из которых выступала контрастного цвета подкладка. Штаны были широкие, подбивавшиеся до фантастических размеров в начале царствования Елизаветы; в дальнейшем они стали принадлежностью стариков, купцов и ремесленников. «Середина тела кажется раздутой, как воздушный шар, и напыщенность брыжжей достигает крайнего предела» (Хаунинг. «Рыцарские времена», 1575 г.).

Короткие буфчатые штаны составляли обычный наряд период царствования Елизаветы. Длинные чулки плотно прилегали к ноге. В городе носили туфли, при верховой езде — сапоги (без каблуков).

В дальнейшем короткие буфчатые штаны дополнялись узкими до колен штанами, на которые надевались суконные или нитяные чулки, закрепленные под коленом сложными подвязками. Шляпы и колпаки были особым предметом внимания и отличались большим разнообразием — здесь особо проявлялся индивидуальный вкус владельца. Шпаги, рапиры, трости, надушенные и вышитые перчатки, драгоценные украшения, включая серьги и ожерелья,— все это дополняло костюм английских франтов. Поверхность одежды украшалась вышивкой, аппликациями, комбинацией нашитых шнуров, галунов, прорезов, драпированных буфов и т. д.

Пожилые люди носили длинные свободные кафтаны.

В семидесятых годах в Англии, а затем и во Франции появляется *вертугадэн*, или *фартингал* (англ.),— искусственная конструкция, плоским колесом опоясывающая талию (рис. 85). Технически это достигалось надеванием стеганого валика под юбку и собранной из ткани платья фрезой, располагающейся на талии. К такой юбке полагался лиф с узким корсетом и удлиненным шнипом и с высоким воротником, спускающимся вдоль корсажа. Рукава при этом сильно буфонировались. Такую форму костюма

* Shats on Costume.— London

даже современники не могли назвать красивой; в театре же она может пригодиться там, где режиссеру и художнику нужно дать гротескный или иронический образ.

Елизавета Английская и ее придворные дамы на приемах появлялись в таких платьях, снабженных еще по английской моде огромными стоячими кружевными воротниками, что, несомненно, было прямым вызовом соперничавшей с надменной Англией испанской аристократии. Плоскости такой формы юбки давали возможность декорировать ее без ограничения.

Так на «большом наряде» «королевы-девственницы» была вышита географическая карта всех английских владений с изображением флоры и фауны.

Развитие деловой активности, морские завоевания и организация торговых колониальных компаний способствовали многообразию тканей и экзотике в английском костюме. В частности, употребление хлопка воспринималось современниками только так. Экспедиция в Москву (1554 г.) принесла аристократии и буржуа драгоценные меха, экспедиция в Левант (1581 г.) — восточные шелка и, наконец, Морская экспедиция 1591 года, достигнув Индии, вывезла оттуда шелк и хлопок.

Костюмы английского Возрождения — это костюмы пьес Шекспира. «Виндзорские проказницы» — классическая в этом отношении пьеса.

Давайте попробуем проследить процесс работы над костюмами «Виндзорских проказниц». Это не «придворный» спектакль с костюмами аристократии. Английские буржуа разыгрывают перед вами комедию «добродетели». Их мир прочен и добротен, они сами в меру бережливы, домовиты и хозяйственны. Мужчины не одеваются в шелк и бархат, а предпочитают прочное сукно и тонкую шерсть. Их платье не изобилует разрезами и украшениями, а прически и шляпы не следуют строго моде. Вы знаете, что носили в Англии во времена Шекспира: плотные дублеты (камзолы), короткие и полудлинные широкие штаны, кожаные чулки и мягкие туфли, накидки и плащи.

Сэр Генри Форд и мистер Пэдж не франты, но и не игнорируют моду. Им подойдет одежда попросторнее и подобротнее: сукно, и не очень яркое, скромный воротник, навверное, стоячий с отложными концами. Волосы «колбой» или просто ежиком.



Рис. 85

Внимательно присмотритесь (чтобы костюмы «ожили», подберите ткани разной фактуры), никогда не делайте спектакля «из одного куска». (Фланель, байка, бязь, дешевая шерсть, вельвет, диагональ, по-разному окрашенные и после шитья прописанные, могут создать разнообразие в восприятии поверхности.)

За последнее время появились объемные фактуры среди хлопчатобумажных тканей — жатые ситцы и сатины; они, прописанные цветом и посаженные на подкладку, создадут со сцены иллюзию необычной ткани.

Помните, что настоящие ткани часто проигрывают на сцене рядом с дешевыми, но хорошо обработанными. Фактура может подсказать и характер обработки — прорисовать, простегать имеющуюся ткань, протрафаретить ли ее или просто расшить тесьмой.

Нужно помнить также, что все мужские одежды типа пурпуэн, плотно прилегающие к телу, всегда не только простегивались, но и сажались на двойную и тройную подкладку, что давало возможность превратить поверхность их в гладкую округлую и немнущуюся форму (что и требуется в идеале).

Хотя и в конце века на пурпуэне (камзоле) крылышки были обязательны, они отличались по форме: округлые, плоские, с прорезями, гладкие, двойные и т.д. Вот уж возможность разнообразия! А теперь проложите (в несколько рядов) тесьму на пурпуэн вдоль бортов, на баске и на крылышках. Можно то же самое сделать вдоль всего пурпуэна или поперек, и по диагонали. Помните, что в самой простой отделке есть всегда множество вариантов, которые, как и сейчас, были в распоряжении у портных XVI века, да и всех времен вообще. Не шили же они всем одинаковые одежды? Отнюдь нет. Так же, как и вы сейчас, они были ограничены модой и фасоном и вынуждены были ломать голову над возможностью отличить колет-камзол мистера Пэджа от камзола мистера Форда.

Таки театральный художник должен работать в поисках разнообразия в цвете, отделке и фактуре костюма. Если же вы художник, основательно изучивший материал костюма (я считаю, что изучать можно, только прорисовывая каждую деталь и форму), то и к вам придет время, когда вы сможете сами фантазировать на тему исторического костюма, осовременивая его своеобразной фактурой, имитацией рисунка ткани и т. д. (рис. 86).



Рис. 86

Часто костюмы упрощают в цвете, отделке и фактуре, не всегда при этом сохраняя чистоту силуэта, точно адресующего костюм ко времени действия пьесы. Комедийные костюмы могут строиться на контрасте: на худом и высоком — не в меру просторный костюм, а на толстом — узкий. На актере маленького роста короткий колет и короткие шарообразные штаны всегда несут в себе комедийный элемент своим несоответствием и утрировкой. Надо помнить, что несоответствие должно быть идеально выполнено, в противном случае актер будет плохо одет или, что еще хуже, «наряжен».

Попробуйте поищите форму воротника: можно два сразу на одном пурпуэне, можно стойку, можно и распахнутый, гладкий и обшитый, из полотна или из шелка.

Пуговицы: гладкие, цветные, круглые и шарообразные, металлические, деревянные, обшитые тесьмой и сделанные из тонкой проволоки с цветной эмалью.

Штаны: короткие, шарообразные, сделанные из двух частей, на одном поясе; они могут быть из лент разной ширины, с невидимой и видимой подкладкой, простеганные узором полосой и елочкой, собранные буфами (как шторы маркизы), одни или со вторыми, узкими штанами из этой же ткани (рис. 87).

Рукава: гладкие, прошитые тесьмой, стеганные узором, с прорезьями, с буфами, продольно прошитые, прошитые поперек, с цветной тесьмой и с вышивкой (рис. 88).

Кожаный или суконный чулок, схваченный подвязкой выше колена или под коленом. Мягкие туфли или мягкие сапоги.

А шляпы? Нашим героям (шляпы) попроще: войлочные, шелковые или суконные, с высокой тульей и широкими полями, прямыми, загнутыми, с лентой на тулье, шнуром, розеткой, с тульей, похожей на сливу или дыню. Да можно ли все перечислить?

Когда у вас готов арсенал рисунков деталей, творите костюмы. Не бойтесь «сочинить» тогда от себя, творите только так, как вы бы представили себе человека, одетого в костюм XVI века, вдруг пришедшего к вам в гости!

Итак, мы наградили мистера Пэджа и мистера Форда деталями костюма и отделкой. Принимайтесь за Фальстафа.

Этот персонаж если даже и одет в лохмотья, то в лохмотья придворного платья. Поэтому обратитесь к рисункам Гольбейна и других художников, работавших при дворе



Рис. 87



Рис. 88



Рис. 89



Генриха XVIII и Елизаветы. Шелк и бархат, парча и сукно, длинные чулки-трико, плоская шапочка, берет, а может быть, ухарский ток с эгретом и пером. Обязательно плащ-тапперт без рукавов или с короткими буфами, неизменный пояс на месте прикрепления баски.

Кто знает, как вы увидите Фальстафа, но он обязательно должен отличаться от других мужчин пьесы.

И наконец, юный франт Слендер, он-то понимает толк в costume. Он даже может украсить себя ниткой жемчуга, и не одной! Наденет немислимых цветов пурпуэн, и воротник у него может быть особенный, как испанская фреза, большая и жесткая, и умопомрачительные банты на туфлях, на токе или шляпе (рис. 89). Короткий испанский плащ и много вышивки, разрезов, буфов — и все это, как у всех щеголей всех эпох, отличается чрезмерной модностью (например, штаны-шары жесткие и геометрически правильные). В наше время для того, чтобы их сделать, нужно к обыкновенным, плотно сидящим на теле трусам пришить два полушария, оболочка которых подбита поролоном, сверху покрыть их чехлом, который в свою очередь, уже можно покрыть лентами из ткани костюма. И конечно, в разрезы штанов продеты шпага или кинжал, ключ или кошелек на перевязи. И все это может варьироваться как угодно. Ведь даже ленты штанов можно отделать тысячью способов: разрисовать, отрафаретить, нашить тесьму, наколоть металлические украшения (бляшки, гвоздики), украсить бантами из лент, оканчивающихся наконечниками из металла... Франты времен Шекспира носили дамские драгоценности: ожерелья, серьги, броши (кстати, это же наблюдается и в 1969—1973 годах).

Так каждый костюм, если и кажется простым на первый взгляд, исключаям всякое разнообразие, на самом деле таит в своей форме множество элементарных способов индивидуализации.

Одним из условий успеха костюма является умение актера его носить, непринужденно держаться. В свою очередь форма костюма обязывает и диктует положение тела, наклон корпуса, поворот головы. Женский костюм Возрождения так построен, что женщина в нем должна держаться прямо (об этом «позаботится» полотняный корсет в начале

века и железный в середине), держать руки вдоль тела почти прямыми в испанском костюме и согнутыми в локте — в других. Фреза и стоячий воротник заставят высоко поднять голову, а плавная медленная походка появится как следствие длины платья, его тяжести и желания красиво поднести костюм. Помните, что для формы этих костюмов характерна высокая, но плоская линия груди.

Для сценической геометризации силуэтов лучше брать ткани жесткие и торчащие: репс, хлопчатобумажное сукно, вельвет, кресбон, обивочные ткани, кашемир, тарную ткань при соответствующей обработке, атлас, капрон, бархат. Очень плохи для театральных костюмов креп-сатин и ткани с сыпучей фактурой (см. *И. Эляссон* «Роспись тканей»).

IV

XVII век



*Затем к тщеславию пошел я и обнаружил:
Окружено оно портных несметным войском,
Толпой торговцев бархатом и шелком.
Здесь, как на рынке, все профессии сошлись.
Чтоб тело наше вырядить роскошно...*

Бомон и Флетчер.
«Четыре пьесы в одной»

СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК был встречен грохотом мушкетов и аркебуз, звоном сабель и топотом конницы, стоном крестьян над вытоптаннами пашнями, скрипом дипломатических перьев, шумом дворцовых ассамблей тщеславных монархов. Он был освящен пламенем освободительной войны Нидерландов и буржуазной революции в Англии, династическими и религиозными войнами всех европейских стран.

Это был век, когда Россия, «в Европу прорубив окно», сменила тяжелые и неповоротливые боярские одеяния на европейское платье. Нехотя, сопротивляясь и упорствуя, бояре сбрасывали бороды, стригли волосы, обрезали полы у тяжелых шуб и натягивали на плотные спины суконные и бархатные кафтаны.

Это был век вершины реалистической живописи Веласкеса, Франса Гальса, Вермеера и Рембрандта. Век великих льстецов и великих дипломатов, классической драматургии Расина и Корнеля и великого «осмеятеля» Мольера. Век удивительной роскоши и удивительной нищеты, где

...по рангу всем даны различные оковы,
Кому из золота, кому из чугуна...

М. Ренье. «Придворная жизнь»

Это был век абсолютизма и расцвета дворянской культуры, век искусства, отмеченного печатью торжественности и высокопарности.

«Возбуждать удивление — задача поэта на земле; кто не может поразить, пусть станет конюхом!» Этот век выдвинул тип нового художника — придворного виртуоза, призванного создавать средствами своего искусства прежде всего ослепительное зрелище. Портреты придворных как бы концентрируют признаки своего века — все в них носит подчеркнуто нарочитый характер: и великолепный костюм, и величественный жест, и торжественная поза, и театральный фон. «Человек как бы утопает в знаках отличия и атрибутах, он стремится импонировать зрителю всем, чем только возможно, — тяжелым париком, гордой осанкой, властным взором, дорогими узорными тканями, эффектно и небрежно запахнутым плащом, драгоценными кольцами, серьгами, ожерельем...»*. Это не просто человек, это вельможа; его поза, его костюм говорят о его великолепии, о том, как дорого стоит этот господин! Вся бурная и сложная жизнь народов Европы отразилась в costume, создала свои определенные типажи.

Центральной персоной этого времени становится солдат. Ему посвящены гравюры, передающие во всем великолепии бравую выправку и лихой взгляд. Солдаты хочут с портретов Франса Гальса, кокетливо или самодовольно располагаются в картинах Брувера Терборха, Теннисра.

Класс буржуа, богатые ремесленники, многочисленная челядь также приобщаются к моде настолько, что вынуждают дворянство просить защиты. «Стоит возникнуть какой-либо новой моде, как появляется клеймящий закон, которым ее величество вместе со своим достопочтенным советом устанавливают ограничения в одежде для разных сословий...» — писал Стаббс, современник Елизаветы Английской, в специальном сочинении «Анатомия злоупотреблений».

Стали появляться модные изображения и модные листки, где указывались названия цвета и ткани, из которых надлежало шить костюмы. В середине века вышло

* В. Лазарев. Портрет в искусстве XVII века. М.—Л.: Искусство, 1937, с. 17—18.



Рис. 90



Рис. 91



Рис. 92

первое модное издание «Меркур талант»*. С его появлением мода могла путешествовать из страны в страну. С середины века диктат моды перешел к Франции и остался там по сей день.

С точки зрения театрального художника XVII век — неопенимая историческая «гардеробная», где костюм сам является указателем.

Глава первая

КОСТЮМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII века

В начале века повсеместно господствовала испанская мода (рис. 90, 91, 92). Ее громоздкие и неподвижные формы в женском костюме сохранились в массиве лифа и корсаже со шнипом, в брыжах, с которыми в Голландии не расставались на протяжении пятидесяти лет, в господстве черного цвета и тяжелых тканей. Высокие кружевные стоячие воротники, существовавшие одновременно с фрезой, усиливали впечатление надменности и импозантности. В придворном мужском костюме также соблюдался закон элегантности сочетания черного цвета с белым; сохранялась испанская форма пурпуэна с простеганной грудью и крылышками на плечах, с короткими плащами и широкими, вначале шарообразными и жесткими, а потом мягкими, заходящими за колени штанами. Обязательны были белые манжеты и кружевные воротники фрезой, стойкой или с торчащими углами. Чулки и туфли с каблуками довершали этот костюм (рис. 93).



Рис. 93

* Талант — ленты (фр.), которыми в середине века особенно щедро украшали свои костюмы модники, прозванные за это галантными. Отсюда и название «галантный» — модный. Это слово теперь имеет несколько иное значение.

Хронологические изменения в формах костюма особенно важно знать в театре при работе над историческим спектаклем. И не потому, что необходимо придерживаться точных границ моды или точного адреса костюма.

Действие комедии Лопе де Бега «Звезда Севильи», например, относится к XIII веку. Напечатана она в 1625—1634 годах. Знаменитый драматург изобразил столицу Андалузии, руководствуясь своими личными впечатлениями от пребывания в ней в 1600—1604 годах. Поэтому можно решить спектакль, как это было сделано в Малом театре в 1890 году в костюмах XIII века, можно костюмировать его и модой конца XVI — начала XVII века. Все зависит от того, в каком ключе решается спектакль, как его мыслят режиссер и художник.

Костюмы первой половины XVII века в силу указанных выше исторических причин приобрели подвижную и гибкую форму, и в них, конечно, удобно и выгодно играть стремительные и жизнерадостные комедии Лопе де Бега. Но внутри каждого спектакля могут быть «смещения» костюма по времени. Старшее поколение всегда придерживается моды своей молодости, тогда как молодежь одета по последней моде. Когда много действующих лиц, то может случиться и так, что персонажи одеты в костюмы начала и конца века. Конечно, это относится только к периодам длительной протяженности моды — от средневековья до XVIII века. В XIX веке, когда смена моды пошла быстрее, такое вольное обращение уже делается недопустимым. Основное же в выборе характера костюма и его хронологической точности (в определенных допустимых рамках) основывается на том облике, той характеристике, которую создает та или иная мода и которую режиссер и художник хотят воспроизвести для более глубокого решения сценических образов.

Комедии Лопе де Бега могут исполняться в костюмах XVI и XVII веков, но несомненно, что старшее поколение в них, конечно, будет одето по форме испанской моды конца XVI столетия. Комедии Лопе де Бега включают определенный и обширный круг персонажей. Главными действующими лицами выступают благородные отцы, ревнители патриархальных семейных заветов (они-то и одеты в строгих правилах XVI века, несколько старомодно, но удобно). Братья — блюстители чести своих сестер и предприимчивые кавалеры (участники почти неизменных сцен ночных свиданий с длинным черным плащом — ле капа). Они одеты по самой последней моде. Влюбленные в них девицы — здесь фантазии художника предоставляется большое поле деятельности, лишь бы костюм был сделан со вкусом и не мешал двигаться героине; слуги — хитрецы и простаки (в костюме с плеча господина), служанки, наперстницы своих хозяек (здесь можно обратиться к народному крестьянскому и городскому костюму) и много других персонажей, начиная от лодочников, погонщиков мулов и титулованных идалго.

Персонаж — это характер, и так же, как и сейчас, в те далекие времена каждый обладал какими-то ему одному свойственными чертами характера, которые могут получить выражение в костюме. Например, хитрому и умному Тристану — слуге



Рис. 94

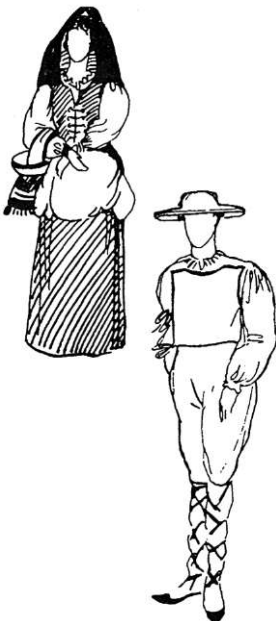


Рис. 95

дворянина Теодоро («Собака на сене») не до туалета: он вечно спешит, занят устройством дел своего господина. Разрезы его пурпуэна превращены в карманы, и самые неожиданные предметы вынимаются им из тайников костюма. В театре всегда можно обыграть форму, покрой и детали. Для этого нужно только очень хорошо знать и понимать костюм. В то же время совсем не обязательно придерживаться в решении костюмов всех персонажей только испанской моды. Молодые люди в Испании были одеты так же, как и их сверстники во всех странах Европы: большие войлочные шляпы набекрень с лихо заломленными полями. Стеганный дублет (пурпуэн) и кожаный колет были так же обязательны, как пиджак в наше время. Сапоги с ботфортами и плащ (рис. 94).

Народные же костюмы типичны только для своей страны. Но зато их формы не подвергаются изменениям с такой быстротой, как костюмы города, и в поисках соответствующего материала можно обратиться к иллюстрациям более позднего времени (рис. 95).

С 1618 года, с начала Тридцатилетней войны, открывается новая романтическая страница в истории костюма.

«Дон Хиль Зеленые штаны» Тирсо де Молина, «Марион Делорм» В. Гюго, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, театрализация романа А. Дюма «Три мушкетера» — вот пьесы, идущие в костюмах первой половины XVII века. «Три мушкетера» уже много лет не сходят со сцены, и обаятельный образ д'Артаньяна сделал звание мушкетеров синонимом мужества и отваги, а их костюмы — символами этих качеств.

Как же выглядели герои этих пьес? Что придавало их виду такую безудержную отвагу?

Войны этого периода не отличались сильной маневренностью и стремительностью: техника военного оснащения была примитивной. Однако наличие огнестрельного, может быть, еще и несовершенного оружия, подвижная конница и господство рукопашного боя с холодным оружием должны были в первую очередь откорректировать одежду воина. Как мы уже говорили, солдатское одеяние становится простым (рис. 96) хотя бы потому, что его формы суть одежды простолюдинов, одежды мастеровых и крестьян, чьи руки,

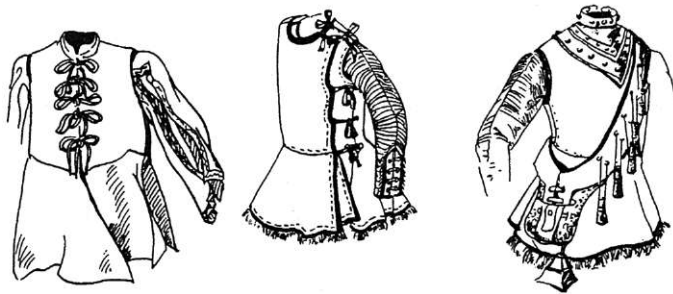


Рис. 96

Рис. 96а

ноги и корпус двигаются не в танце, а в тяжелой работе. Так, в одежду пришла кожаная безрукавка-колет (рис. 96а), казакин, а потом камзол — удобная просторная одежда, не сковывающая движения, и штаны, не отягощенные простежкой и объемными прокладками, буфами и лентами, штаны, которые входят в голенище сапога, плотно обхватывая ногу. Вместо токов и беретов на голове — крестьянская широкополая войлочная шляпа, на ногах — высокие, на толстой подошве ботфорты (рис. 96б). Весь костюм шит из плотной суконной ткани. Он строг и прост. Однако дворянство, соблюдая прежде всего свои привилегии, свой классовый престиж, соответственно адресуясь к солдатской моде, вносит в нее свои поправки (дорогие ткани, украшения и детали). От подражания Людовику XIII, вступившему на престол четырех лет, появились детские пропорции костюма. Поэтому у всех курток, камзолов, колетов талия подбирается к подмышкам, что сразу придает мужчинам вид взрослых детей (рис. 96в). Рассыпающиеся по плечам локоны дополняют это впечатление и довольно быстро изгоняют стоячие воротники и фрезу. Большой полотняный воротник лег на мужские плечи, но его белизна, как самое лучшее украшение, не удовлетворила дворянство, и воротники стали обшивать или делать целиком кружевными.

Кружева!.. Мода на это дорогое и действительно очень красивое рукоделие была в XVII веке повальной. Дорогоговизна кружев только распаляла дворян в соперничестве за количество их. Известен анекдотический факт, когда английский король Карл II обратился в парламент с просьбой разрешить ему покупку нового кружевного воротника для

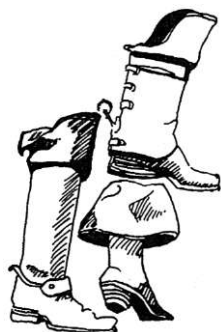


Рис. 96б



Рис. 96в

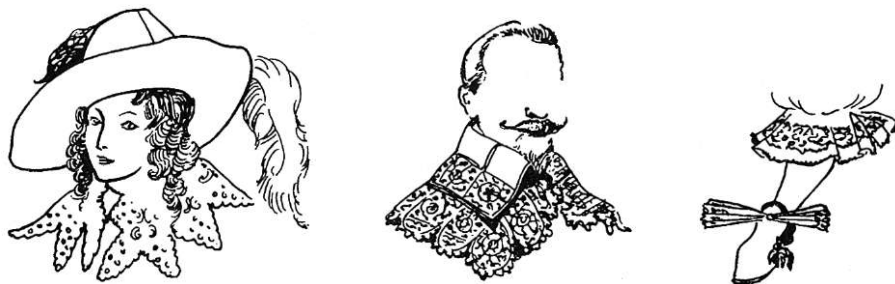


Рис. 97

придворного торжества. Посоветовавшись, парламент отверг его просьбу, предложив почистить старый.

Кружевами покрывались лихо заломленные набекрень офицерские шляпы и раструбы ботфортов из грубой кожи. Они украшали края перчаток, отвороты панталон и подвязки; в общем, кружева в продолжении двух веков были неотъемлемым украшением мужчин в большей степени, чем женщин (рис. 97). В армейской практике существовали даже «кружевные перемирия», во время которых воины приводили в порядок свою одежду, сушили кружевные воротники и манжеты на прикладах мушкетов и завивали пришедшую в беспорядок шевелюру.



Рис. 98a

В это время соперничество придворных между собой особенно сказалось в costume. Имена многих из них удержались в истории только благодаря тому, что они нашли какой-либо новый способ ношения плаща или шляпы. Мы говорили уже о моде в причёске, заставившей всех мужчин отпустить длинные волосы. Некий Кадэнэт прославился благодаря пришедшей ему идее заплетать с правой стороны головы, ближе к лицу, локон в косичку с пышным бантом на конце (рис. 98a). Эта мода была подхвачена не только офицерами армии, но и женщинами (см. причёску на картине Терборха «Утро молодой женщины» (рис. 986).



Рис. 986

Куртка или камзол с пришивной баской, плотно прилежавшие к груди и застегивавшиеся на навесные петли, могли быть из сукна, бархата и даже из атласа и золотого муара (в придворном costume). У камзола была на спине застежка. Она могла застегиваться частично, что создавало особые удобства при движении. Широкие рукава раскрывались на

внутренней стороне руки и сужались книзу. В разрезах рукава виднелась рубашка, перевязанная в локте лентой. Рукав заканчивался полотняным манжетом с раструбом, обшитым кружевом. Отложной воротник также отделялся кружевами. Он завязывался около шеи двумя шнурами, на концах которых была кисточка или кружевная розетка в виде груши. Последняя часто украшала парадные костюмы из черного атласа, сукна и бархата. Полы и борта нередко отделявали тесьмой, галуном, вышитыми полосами и лентами с металлическими наконечниками на концах. В таком виде их легко продевать в петли и отверстия, что делалось и в XVI веке. Эта деталь оставалась на всех лентах до середины XVII века. Часто такими лентами прикрепляли камзол к штанам, и тогда на талии появлялись банты (рис. 99а). Такие же ленты пришивались и к поясу штанов, служа им поддержкой. Модники не завязывали эти ленты, и они спускались из-под пурпуэна в качестве украшения.

На пурпуэн надевался колет без рукавов из некрашеной кожи и со шнуровкой спереди или на боку.

Колет — это специфически военная одежда, и поэтому она обязательна на актерах в сценах боя, например в «Сирано де Бержераке», но совершенно исключена в сценах светских бесед или балов.

Шпага вставлялась в перевязь, перекинутую через левое плечо, и находилась справа за спиной поверх камзола.

Офицеры поверх колета повязывали длинные широкие шарфы из тафты, цвета которых соответствовали любимым цветам их дам. Шарф из тафты нередко отделялся кружевами, что составляло главное украшение костюма.

Штаны доходили до ботфорта сапога, отделялись кружевом, лентами и бантами. Раструбы ботфортвов также могли быть украшены кружевами и бантами. Большая пряжка на сапоге поддерживала шпору.

Особое внимание мужчина уделял плащу — его цвету, подкладке и манере носить. Пока в моде были (в начале века) короткие испанские плащи, некто Баланьи учредил новую моду: он спустил плащ с правого плеча, вместо того чтобы надевать его на оба, как это было принято (см. рис. 99а). В начале века можно было плащи драпировать, обертывая их вокруг тела в самом живописном беспорядке. К 30-м годам



Рис. 99а



Рис. 99б

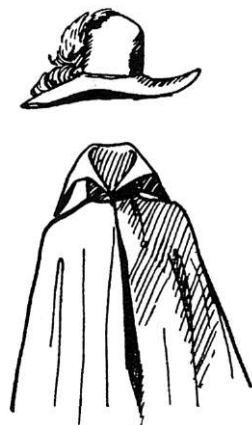


Рис. 100

XVII века в моду вошел более длинный солдатский плащ, выкроенный «полусолнцем», со стоячим воротником, застегивающимся у горла на пуговицу. В воротник вставляли куски тонкой кожи, поэтому концы его задорно торчали (рис. 100).

Плотный плащ, укрепленный на фигуре, на сцене живет и движется вместе с актером, подчеркивает его движения, красиво развеваясь при быстрых поворотах. Поэтому репетировать надо обязательно в плаще, чтобы научиться им владеть и управлять им в движении. Плащи с рукавами, расшитые шнурами (*брандебурь*), и венгерки, отороченные мехом, создавали большое разнообразие костюма (см. рис. 996).

Это обстоятельство хочется подчеркнуть, тем более что в массовых сценах «Мушкетеров», где особенно много на сцене мужчин, разнообразие может быть достигнуто не только цветом костюма, вариациями его простежки и декоративной отделки (шнуры, ленты, галуны), бантов и шарфов, но разницей в надевании плащей, разнообразием верхней одежды, покрою штанов. Мушкетеры (личная гвардия королей Людовика XIII и Людовика XIV) в знак отличия носили поверх всего казак — накидку из двух половин, не сшитых по бокам, цвета которой подбирались в масть лошадам, серым и черным (рис. 101). Мушкетеры так и назывались: серые и черные. Сверху мог быть надет плащ-брандебур со шнурами, плащ без рукавов с отложным воротником, о котором упоминалось выше.



Рис. 101

Дополняла костюм широкополая войлочная шляпа, украшенная страусовыми перьями, лентами, идущими вокруг тульи, и кружевом. Шляпы носили, заломив поля или сдвинув набок. Снимать их в помещении нужно было только в присутствии короля.

С 1633 года, после эдикта о роскоши, изданного кардиналом Ришелье, костюмы уменьшаются в объеме, камзолы делаются уже, штаны больше прилегают к ноге, придворные штаны для ношения их с туфлями принимают форму обтяжных и получают название *кюлот*. В этот период снимают излишние кружева с воротников, заменяя их чистым полотном, ткани и расцветки становятся скромнее, а костюмы изящнее. Но ненадолго!

Слуги одевались по той же моде, несколько отставая от нее, и значительно скромнее (рис. 102). Дворяне, умирая, оставляли по завещанию свою одежду слугам, которым, однако, не положено было ее носить. Поэтому они кое-как перешивали ее и донашивали в более скромном виде.

Под пером очевидца возникает живописное описание Парижа XVII века: «...Франция вся полна несообразностей и диспропорций, каковые, слагаясь в некое согласное несогласие, поддерживают ее существование. Обычаи причудливые, страсти свирепые, перевороты непрестанные, гражданские войны непрерывные, смуты беспорядочные, крайности неумеренные, путаница и сумятица, разноречивой и бестолочью — словом, все, что должно было ее разрушить, но на самом деле каким-то чудом ее поддерживает! Дамы всячески стараются быть бледными, и все выглядят так, будто у них перемежающаяся лихорадка. Чтобы казаться красивее, они усвоили обычай лепить на лице какие-то пластыри и наклейки. Волосы они обсыпают клоунским порошком, от которого кажутся седыми... Перейдем к одежде. Дамы носят вокруг талии особого рода бочарные обручи, наподобие беседок, именуемые вертугаденами... Но довольно о женщинах. У мужчин спина открыта сверху донизу длинным разрезом, точь-в-точь как у линей, которых разрезают вдоль спины. Манжеты у них длиннее рукавов, и их заворачивают кверху, так что рубашка оказывается поверх камзола. У них в обычае всегда ходить в сапогах со шпорами, у иного даже лошади нет и никогда в жизни он верхом не ездил, а все-таки непрестанно разгуливает в наряде всадника...

Но, по-моему, им следовало бы называться попугаями, ибо большинство носит плащи и чулки ярко-красного цвета (так, что их всех поголовно можно принять за кардиналов), зато остальная часть одежды пестрит большим числом красок, чем палитра художника. Перья у них длиною с волчий хвост, а на голове носят они подставную голову с поддельными волосами, именуемую париком.

Диаметр ширины и глубины моих штанов не мог бы измерить Эвклид. Два цельных куска тафты пошло на изготовление для меня пары перевязей, концы которых болтаются до колена, ударяя меня по ногам... Тот, кто выдумал



Рис. 102

здешние воротнички, обладал большим хитроумием, чем изобретатель игольного ушка. Эти воротнички построены в дорическом стиле, снабжены контрофорсами и окружены равелином, аккуратно пригнаны, туги и выровнены по уровню, но приходится мириться с тем, что носишь голову в фаянсовом тазу и что шея совершенно неподвижна, точно сделана из гипса... Чтобы надеть мою обувь, не приходится сильно утомляться и притоптывать ногами, ибо с обеих сторон у них разверзаются такие прорехи, что я почти вынужден волочить по земле свои башмаки. Вместо завязок у них какие-то помпончики или, вернее сказать, целые кочаны капусты, от которых ступни у меня становятся мохнатыми, как у мохноногих голубей. Это одновременно и туфли, и деревянные башмачки, ибо на подошве под пяткой у них нечто вроде скамеечки, дающей мне право претендовать на титул «высочества»... Шляпу я ношу, способную дать прохладу даже в Марокко...

Кавалеры весь день и всю ночь проводят в променадах, и из-за каждой пролетевшей мухи возникают вызовы на дуэль. Хуже того, они еще и в секунданты приглашают совершенно незнакомых людей, а кто не пойдет, того славят трусом. А поэтому я сильно побаиваюсь, как бы мне в один прекрасный день не пришлось вступить в поединок из-за чести и умереть из-за чепухи. Обычные церемонии и приветствия между приятелями столь сложны, что для того, чтобы постигнуть искусство реверанса, необходимо поступить в танцевальную школу и научиться всем прыжкам, ибо здесь выпясывают целый балет, прежде чем приступить к разговору. Впрочем, здесь вообще ничего не видишь, кроме игр, пиров и балов; и так среди балетов и банкетов здесь все время кутят без просыпа или, как говорят французы, благодушествуют... Дворянство здесь блещет великолепием, а народ здесь серенький...» (Марио Джамбатиста. «Париж и парижские нравы»).

Не часто режиссерам и художникам выпадает удача знакомства с такими интересными и яркими текстами, острота и емкость характеристик в которых выходит из рамки драматургического материала. В подобных строках всегда бьется пульс времени, одухотворяющий безмолвные иллюстрации.

Изменения в женском костюме в XVII столетии прошли вместе с перипетиями века сложный и насыщенный путь. И поэтому художнику театра представляется возможность дать одновременно две разные моды, что очень часто бывает и в жизни. Возникает возможность дать более острую характеристику «старого и нового». Например, в спектаклях «Три мушкетера» и «Сирано де Бержерак» основных женских персонажей не так уж много, но, когда дело доходит до решения массовых сцен с участием гостей, приходится заменять отсутствие речевого материала разнообразием костюмов, тем более что художнику не возбраняется отход от даты написания спектакля или даты его действия на более ранний «костюмный период».

Итак, женский костюм первой половины XVII века. Как уже отмечалось, начало века в костюме, особенно придворном, знаменовалось господством испанской моды

(рис. 103). Костюмы были внушительны по размерам, богаты по количеству кружев на стоячих воротниках и фрезе, на манжетах и корсаже. Корсаж, сильно затянутый в талии и с планшеткой спереди, придавал женской груди изгиб лебединой шеи. А металл и проклеенный холст корсажа делали ее неподвижной. Блестящий тяжелый атлас, парча и муар покрывали юбки платья. Темные ткани верхнего платья контрастировали с зелеными и красными нижними юбками, выглядывавшими из-под подогнутых верхних. Богатые горожанки, которые могли прогуливаться по улицам (тогда как знатные дамы пешком не передвигались), подбирали верхнюю юбку, образуя фижмы. Лиф и рукава, как и мужские жилеты, простегивались определенным узором на поверхности ткани (см. рис. 103).

Очень тонко и со вкусом выполнен костюм Изабеллы Брандт (автопортрет Рубенса с женой), с открытым простеганным жакетом, светлым корсажем и тяжелой юбкой. Несомненно, ее костюм был создан не без участия живописца Рубенса, чей вкус и манеры были образцом изысканности своего времени.

Рукава в этот период могли быть не только сравнительно узкими, но и широкими, простеганными, разрезанными и нередко украшенными валиками и крылышками наподобие мужских. Кончался рукав обязательно манжетом в форме фрезы из тонкого полотна или кружева или полотняными и кружевными крагами, тесно обхватывающими запястье от кисти руки вверх.

Тонкость талии и стройность стана подчеркивались огромным воротником-фрезой, украшавшим женский костюм.

Фреза складывается из лент, тонкого полотна, батиста, кружев. Концы их скрепляются; свернутая и закрепленная таким образом ткань надевается на шею или манжет. Приводим рисунок, который показывает устройство простого приспособления для складывания фрезы (рис. 104). В наше время фрезу можно делать из тонких, но упругих синтетических тканей — капрона, силона или из хорошо прокрахмаленного батиста и тонкого мадаполама.

Девушки и служанки носили отложные воротники или высокие кружевные стойки. Женщины подбирали волосы в маленькие чепчики из тончайшего полотна и восточного



Рис. 103

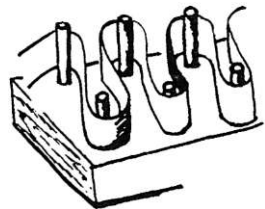


Рис. 104



Рис. 105



Рис. 106

легкого шелка. Это не мешало поверх чепчика надевать шляпу с высокой тульей и широкими полями. Дополняли костюм перчатки с узорно расшитыми крагами. В это время в моду стали входить ювелирные подвески, серьги, кольца. Женщины, как и мужчины, кутались в плащи — короткие, как пелерины, или длинные, надевавшиеся вместе с капюшоном. К поясу под юбку прикреплялся кошелек, сверху — веер из перьев, который в середине века заменился восточным, складным. В 30-х годах начали делать часы «луковицы» (рис. 105). Будучи несовершенными в прямом назначении, они стали предметом ювелирного искусства. Осыпанные драгоценностями, украшенные эмалью или инкрустациями, подвешенные на плоских широких цепочках, часы были модным украшением корсажа дам, а франты умудрялись подвешивать к кафтанам по несколько часов. К поясу привешивались и маленькие несессеры — футляры с миниатюрными приборами для туалета, мушечницы. Под корсаж на шею на шнурке вешались блохоловки — наполненные медом флаконы, через маленькие отверстия которых попадали блохи, в изобилии водившиеся в сложных юбках костюмов.

На ноги дамы надевали туфли без каблуков, снабженные обширными бантами и розетками. Руки прятали в муфты из меха или вышитой ткани (рис. 106,107), употребляли надушенные носовые платки и в большом количестве косметику (притирания, пудру, помаду, румяна и мушки). Мушки начали наклеивать еще в XVI веке, но в XVII и XVIII веках ношение их стало обязательным. Это были кусочки черного пластыря, которые приклеивали на щеку около рта или рядом с глазом. С 1600 до 1800 года во Франции мушки вырезали из черной тафты в виде полумесяца, короны, звезды и т. д., называли их по-разному, в зависимости от места прикрепления. Так, на верхней губе помещалась «кокетка», на носу — «королева», в углу глаза — «страстная». Размещение мушек рассматривалось как искусство которому надо обучиться. Каждая дама носила при себе маленькую коробочку из серебра, слоновой кости или черепахи, снабженную зеркальцем, и ничего необычного не было в том, что дама быстро прилепляла мушку или две с такой же небрежностью, как современные женщины пудрят нос.

Уже к 20-м годам XVII века в моде произошли перемены, упростившие некоторые формы костюма.

Высоко поднятая талия лифа, широкие рукава, схваченные манжетой-крагой, широкий отложной воротник и широкополая шляпа, ничем не отличавшаяся от мужской, — таков общий вид костюма (см. рис. 97, 106, 107, 108). Коротко подстриженные с боков волосы, локонами лежащие на щеках, дополняли сходство с юношей. На затылке волосы укладывались венцом (точнее, баранкой). Лиф, превращенный в дублет (может быть, жакет), расстегивающийся спереди, так же простеганный и украшенный, так же выкроенный: и форма спины, и воротник, и валики на плечах и рукаве — все напоминало отважных мушкетеров. Лихо заломленная на одно ухо фетровая шляпа с пером и большой воротник с манжетами придавали богатым женщинам новое кокетливое качество, в XX веке названное унисексом. Как и в мужском костюме, рукава на внутренней стороне имели разрезы, борта которых обрамлялись шитьем и всевозможной отделкой. Головы стали покрывать чепцами, короткими тонкими накидками, а на лицо при выходе на улицу обязательно надевалась черная полумаска. Эту манеру позаимствовали мужчины, направлявшиеся на свидания.

Для женского костюма XVII века характерно наличие нескольких юбок, отличающихся друг от друга цветом. В 30-х годах вошло в моду верхнее платье — роб* со светлой нижней юбкой, ткань которой была видна в распахнутые от талии полы. Во Франции носили довольно откровенное декольте, стыдливо прикрывая его тонкой прозрачной косынкой; пуритане в Англии и кальвинисты в Нидерландах, как приверженцы строгих нравов, носили огромные косынки и воротники, закрывающие горло, плечи и грудь**. У женщин, как и мужчин, верхней одеждой считались плащи, накидки и даже брандebuры, уже совершенно похожие на мужские. Так военное время преобразило женскую моду, придав ей мужской характер.



Рис. 107



Рис. 108

* Роб (фр.) — платье. В обиход русского языка вошло в XVII веке в транскрипции «роба», что означало платье с разрезом, под которое надевались корсаж и нижняя юбка, заполняющая спереди разрез в робе.

** Пуританская одежда по форме не отличалась от светской, но была аскетичной в области тканей и декора.

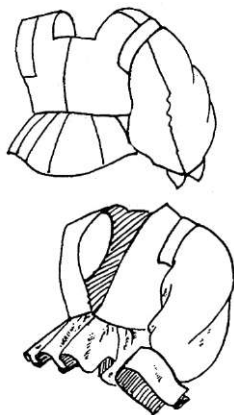


Рис. 109

Чем больше изменений в модных туалетах, тем совершеннее становится работа портных, тем больше индивидуальных находок в костюмах. Так, юбки стали по-разному присборивать, акцентируя сборки на спине. Самой разнообразной вариации стали подвергать отделку лифа. Поэтому рекомендуем внимательно просмотреть прилагаемые рисунки и указанный иллюстративный материал, а главное, прорисовать самому отдельные детали (рис. 109).

Глава вторая ПЕРИОД МОЛЬЕРА

*...От башмаков до шляпы — банты, ленты, банты, ленты...
...Распустят до пояса парики из пакли,
штаны наденут, широкие, все в складках — пузырями,
камзол кургузый, рубашку выпустят
сборками над тощим животом!*

Мольер. «Дон Жуан»



Рис. 110

На титульном листе собрания сочинений Мольера, изданного в XVII веке, изображены арлекин, персонаж комедии дель арте, и галантный кавалер в огромном парике и замысловатой одежде, украшенной бантами, лентами и кружевами. Это обилие украшений, великолепие тканей и впечатляющие размеры костюма отличают классическую моду барокко отнесенную ко времени, которое мы можем назвать периодом Мольера (рис. 110).

Персонажам Мольера, особенно комическим, необыкновенно повезло, ибо костюмы того времени при умелом с ними обращении как будто специально были созданы для комедий. Одним из курьезов моды был *ринграв*.

Мужской костюм

С 1660 года из Голландии во Францию была завезена мода на костюмы с рингравами, получившими такое название по имени Рейенграфа фон Сальма, будто бы удивившего своим туалетом Париж, за что благодарные парижане присвоили этой странной одежде имя смелого новатора.

Ринграв представляет собой широкую юбку на сборках, но чаще простеганную складками, декорированную лентами и бантами. Юбка эта прикреплялась к подкладке, которая образовывала две широкие штанины (рис. 111). Поверх богатой рубашки, убранной лентами, кружевами и имеющей два широких, собранных в плече и запястье рукава, надевалась коротенькая безрукавка или жакет с очень маленькими рукавами.

Представьте себе, как может выглядеть фигура, одетая по такой моде! Высокая с конической тульей шляпа едва сидит на голове с ниспадающими на плечи пышными кудрями парика. Короткая безрукавка прикрывает богатырскую мужскую грудь. Между безрукавкой и бедрами, на которых покоится ринграв, проглядывает сильно собранная рубашка с нашитым на нее большим количеством петель из лент и кружев (рис. 112). Широкий ринграв, заложенный в складку и также обшитый лентами, почти достигает колен, где чулки подвязаны лентами, поддерживающими в свою очередь кружевной манжет подвязки. Тонкие щиколотки погружены в вырезные туфли с тупыми носками, прикрытые пышной розеткой из кружев.

Однако многие обходились без ринграва, к узким штанам до колена прикалывая широкие воронкообразные манжеты (канон). Голландские солдаты, офицеры и богатые горожане украшали себя необычайно широкими штанами (к сапогам с раструбами), о чем свидетельствуют Терборх, Метсю, Ян Стен и другие «малые» фламандские и голландские живописцы.

Со второй половины XVII века туфли несколько изменили форму: спереди у них появился высокий язык, прикрывающий подъем, на котором крепились банты и пряжки; щеголи носили на носке еще и кружевные розетки, величине которых придавали особое значение.

Поддерживая престиж отечественного производства, Людовик XIV появлялся на приемах в костюмах, утопающих в обилии бантов, вынуждая придворных к обязательному подражанию. Шелк и бархат Лиона, кружева Алансона, Валенсьена украшали костюм придворных.

Портной короля стал оракулом моды, придворные — подражателями, а художники-граверы — пропагандистами ее. И в течение каких-нибудь тридцати лет Франция заняла место полноправной законодательницы мод, имея для этого все основания: собственное производство тканей, отделок, кружев и отличных



Рис. 111



Рис. 112



Рис. 113

мастеров, готовых на любую выдумку во славу заказчиков — сильных мира сего. Там и создавался сложный придворный костюм, богатый и причудливый, как и все искусство этого времени. «...Некогда простые и искренние наши манеры стали теперь неестественными и вычурными. Современные произведения искусства отличаются многословием, чрезмерным обилием эпитетов...» — констатирует шотландский философ XVIII века Генри Хом. Простота в costume считалась признаком дурного тона. На costume в большом количестве нашивались ленты (иногда до 500 бантов). Вместе с кружевами они составляли целое состояние. Одним из проявлений желания «особенного» явился большой многослойный парик, который, как мантия, ниспадал с головы крупными, равномерно завитыми локонами.

По мере того как к концу века парик увеличивался в объеме, воротник заменился кружевным галстуком, пеной спускающимся из-под подбородка (рис. 113).

С 1660 года бант из ленты стали прикалывать к левому плечу камзола как особое отличие дворян.

Шляпы также утратили простоту. Они приобрели конусообразную форму с высокими тульями, поля загибались кверху. В конце века, когда парик разделился прямым пробором и поднялся над лбом на высоту лица, шляпа оказалась принадлежностью, которую, являясь ко двору, следовало держать под мышкой или на руке при парадном платье.

Поверх безрукавки и ринграва надевалась широкая шитая перевязь, справа налево пересекающая туловище. Перевязь являлась предметом тщательного украшения и нередко становилась самой дорогой деталью костюма. Эпизод с перевязью Портоса, описанный в романе А. Дюма «Три мушкетера», в котором владелец перевязи, вышитой золотом только спереди, хвастал ею как полноценной, был историческим фактом, послужившим к действительно имевшей место дуэли. Перевязь спускалась ниже бедра, и шпага оставалась сзади. В конце века, когда появились длинные кафтаны с разрезами, перевязь стали носить длиной до колен, пропуская шпагу в разрезы одежды.

Любимыми цветами Людовика XIV были синий, красный и золото. Костюмы придворных усердно варьировали эти сочетания. Французы одевались пестро, предпочитая красные, синие, оливковые, розовые и другие тона костюмов, обильно перегруженных золотом шитья. Пьесы Мольера немислимы без этих

костюмов, они являются яркой сценической характеристикой, дополняющей острый юмор и сарказм гениального писателя.

На костюм надевался свободный плащ с рукавами и застежкой на пуговицах (навесных) сверху донизу. У этих плащей появились довольно широкие карманы, прорезанные горизонтально на полах. Дело в том, что XVII век был веком обширной колониальной торговли. На столах буржуа и дворянства появляются восточные плоды, пряности, кофе, чай и табак. Табак нюхают и курят, причем в последней четверти этого столетия вошло в моду курить табак из длинных трубок. Не избежали этого увлечения и женщины. Поэтому мужчины и женщины имеют табакерки и платки, без которых употребление табака затруднительно («нос в табаке»). В это время уже появляются очки, напоминающие наше пенсне, веера, которые носят и мужчины. Все эти предметы погружаются в обширные карманы верхней одежды.

Из этой верхней одежды примерно к 1680 году и сформируется кафтан, который будет основной одеждой последней четверти XVII века и первой половины XVIII века.

Кафтан (по-французски *жустокорн* — «скользящий») — одежда, которая плотно прилегает к корпусу, расширяясь на бедрах. Сантиметров на 10 ниже линии талии на боках образуются фалды (рис. 114, 115). Полы плотно сходятся встык, застегиваясь навесными пуговицами. С 1680 года рукава постепенно стали расширяться книзу, заканчиваясь большим отогнутым манжетом. Такая «большая» и цельная одежда сразу придала мужчинам торжественный и импозантный вид. Так как парик окончательно закрыл плечи и они соответственно были узкими, воротник делался очень маленьким или совсем отсутствовал, зато полы кафтана сверху донизу расшивались шнурами, петлицами, вышивкой, галунами, аппликацией — в общем, всеми доступными портным и вышивальщикам способами. Таким же узором и отделкой покрывались клапаны карманов и огромные отвороты рукавов, фалды на спине.

Под кафтан, повторяя в точности его форму, надевался камзол. В большинстве случаев кафтан и камзол делались из одной ткани, и тогда кафтан носили расстегнутым, а камзол застегнутым на все пуговицы. Они были одной длины и, надетые вместе, представляли внушительное зрелище. Как кафтан, так и камзол делали на цветной подкладке, которая очень

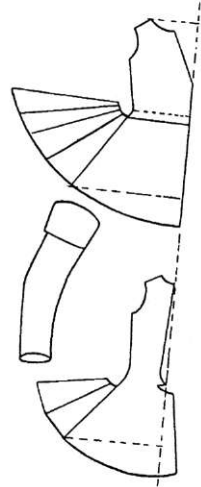


Рис. 114

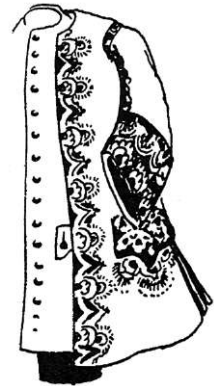


Рис. 115

точно подбиралась к цвету верха. Так, например, к темно-коричневому бархатному кафтану, отделанному рисунком с эффектом стриженного бархата, подшивалась розово-коричневая тафтовая подкладка с вытканым на ней рисунком цветов. К голубому кафтану из ткани смеси шелка с шерстью, напоминающей наш репс, подшивалась палевая подкладка. Иногда манжеты кафтана делались из ткани другого цвета в тон отделке. Необходимой частью костюма стал кружевной галстук, который закрывал шею и ложился мягкими складками на ткань камзола. На ленту, застегивающуюся вокруг шеи, пришивали два отдельных собранных куска кружева, и к ним еще пристегивался бант.

Плотный шелковый чулок обтягивал ногу, обутую в высокую закрытую туфлю с огромной пряжкой и очень высоким и широким каблуком. Штаны-кюлот надевали на бедра (а не на талию). Только тогда на кафтане образовывался красивый выгиб длинной спины, который и составлял особое достоинство линии кафтана. Штаны сильно собирались сзади и сажались на сентюр (пояс); спереди они застегивались на клапан (как матросские брюки), а к колену сужались и застегивались на одну или несколько пуговиц. Делались они из той же материи, что камзол и кафтан.

Надо заметить, что камзол мог быть выполнен из другой ткани, гладкой или пестрой, контрастной к ткани кафтана, а в летнее время — из тканей легких, белых и простых. В гардеробе Петра I хранятся камзолы и кафтаны из льна и хлопчатой бумаги, вышитые шелком, серебром и золотом, простеганные особым способом белой нитью.

Верхней одеждой оставался плащ, ткань его менялась по сезону: от двусторонней суконной, подбитой мехом зимой, до легкого бархата, шерсти и шелка летом. В большом распространении была домашняя одежда: халаты и тонкие капоты, на подкладке в жару и стеганные на вате в холод.

В XVII веке была введена форма французской королевской гвардии, а затем и форма во всех войсках других государств. В России Петр I также ввел военную форму; ранее других была введена форма Преображенского полка (зеленая с красным), бомбардиром которого являлся сам царь. Покрой формы был таким же, как у кафтанов и камзолов, только петлицы и отвороты у обшлагов делались красного цвета и шитье имело определенную форму, установленную потом как образец военной мундирной орнаментики.

Женский костюм

В последней четверти XVII века история женского костюма прошла по точно определенным двум путям: создание форм придворного платья и платья буржуазного, то есть такого, каким его приспособили буржуа к своему образу жизни и понятию красивого.

Общий силуэт и характер костюма. Маленькая изящная голова со связанным на затылке узлом волос и спускающимися от него двумя длинными локонами покоилась на длинной шее и обнаженных плечах.

Стан затягивался в искусно сделанный корсет на металлических прокладках. Тонкая до пределов возможного талия переходила в небольшую колоколообразную юбку

(рис. 116). Юбок было несколько, делались они из плотного, но не тяжелого материала. Костюмы имели точно определенное сезонное выражение: для зимы — из толстых тканей с мехом, накидками, пелериной, для весны и лета — из более легких тканей. Таков общий характер костюма (рис. 117).

Корсет отделялся нарядной тканью, украшался наслоением из бантов и лент и надевался отдельно, но так, чтобы его «чистовая» часть была открыта. Сверху надевалось платье, а под него юбка, украшенная горизонтально положенными оборками — кружевами, другой тканью. Верхнее платье (роб) в придворных туалетах оканчивалось шлейфом, задрапированным с одного бока и ниспадающим далеко назад. Шлейф мог быть также задрапирован двумя симметричными подборками и тогда делался на цветной подкладке, что усиливало и без того внушительное в цвете впечатление от костюма, сделанного из дорогой парчи, брокатели (парча с мелким бархатным узором), тафты, атласа. Такое платье называлось королевским.

К придворному туалету полагались прическа и чепец «фонтанж», названный по имени изобретательницы его м-ль Фонтанж. Это сложное сооружение из проволоки, лент и локонов одно время было обязательным при дворе, хотя и доставляло много неприятностей, так как постоянно сползало набок и грозило развалиться. С подобным убором поневоле приходилось соблюдать неподвижную величественность, хотя он как нельзя более гармонировал с громадными мужскими париками. Их носили даже дома с так называемыми неглиже — домашними утренними пеньюарами, накидками, домашними кружевными передниками. В прохладную погоду дамы набрасывали сверху накидки и плащи, а руки прятали в меховые муфты, которые с легкой руки Людовика XIV стали обязательной частью туалета и мужчин. Как-то на параде он замерз и попросил у рядом стоящей дамы муфту, а назавтра все явились ко двору с висящими на длинных шнурах меховыми муфтами.

По-иному выглядели костюмы буржуазок, такие же по силуэту, но с полным отсутствием излишеств, из более простых и однотонных тканей. В этих костюмах наблюдалось уже изящество — качество, столь необходимое для перехода к новому веку с его новыми эстетическими требованиями.



Рис. 116



Рис. 117



Рис. 118

V

XVIII век



*Небрежность мне милее, чем искусство,
Что выверяет каждую деталь.*

Геррик*

МАСТЕРАМ МОДЫ и костюма XVIII века было легко уже потому, что предыдущий век, как хороший закройщик, создал модели, «выкройками» которых будут пользоваться почти два столетия. Настало время отшлифовать формы, приладить детали, позаботиться о соблюдении чувства вкуса. Знаменательно, что именно в этом веке превосходный английский художник-живописец, гравёр и теоретик искусства Хогарт в книге «Анализ красоты» именуется главы: «О соответствии», «О простоте и ясности», «О сложности», «О величине». Он пишет: «...неуместные и несовместимые излишества всегда вызывают смех, особенно когда формы этих излишеств не отличаются изяществом, т. е. когда они однообразны по своим очертаниям. Так, например, никогда не выбирают две мушки одного размера и не помещают на одной и той же высоте. *Но если локоны чопорно спускаются попарно и на равном расстоянии, то они теряют желаемый эффект и не заслуживают, чтобы их любили.*» (Курсив мой.— Р. 3.)

Вспомните XVII век. Ведь в XVII веке идеалом высокого искусства были именно чопорность, симметрия, порядок и математическая точность.

«...Но все течет, все изменяется. Кто достиг вершины, тот идет вниз. Для французской сословной монархии спуск вниз начался, как известно, уже при жизни Людовика XIV и затем непрерывно продолжался вплоть до революции. «Король-Солнце»,

* Chats on Costume (Беседы о костюме). Перевод с англ. О. Алешиной.

говоривший «государство — это я», все-таки по-своему заботился о величии Франции. А Людовик XV, нисколько не отказывавшийся от притязаний абсолютизма, думал только о своих наслаждениях. Ни о чем не думало и огромное большинство окружавшей его аристократической челяди. Его время было временем ненасытной погони за удовольствиями, временем веселого прожигания жизни. Но, как ни грязны были подчас забавы аристократических бездельников, вкусы тогдашнего общества все-таки отличались неоспоримым изяществом, красивой утонченностью, делавшими Францию «законодательницей мод»*.

И эти изящные, утонченные вкусы нашли свое выражение в эстетических идеалах своего времени.

Глава первая

НОВЫЕ ИДЕИ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОСТЮМЕ

*Говоря откровенно, я ищу
Лишь изящество, грацию, красоту,
Мягкость, вежливость и веселость —
Словом, все то, чем дышит чувственность
Или игривость.
Все это без лишней вольности,
Все это под покровом, которого требует
Придирчивая добродетель...*

Нирон. Франция



Исчезли монументальные и грандиозные портреты — из легких золоченых рам смотрят на нас, изогнувшись в грациозных позах, утопающие в кружевах, блеске атласа и бархата розовощекие кокетливые мужчины с мягкими женственными чертами лица.

* Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М.: ОГИЗ—ГИХЛ, 1948, с. 177.



Рис. 119

Это не мыслящие мужи, а знатоки блестящих комплиментов, искристых каламбуров, поверхностных, но изящных стихов. Исчез «олимпийский» парик, маленькая головка в пудренном парике делает юношу женственным (рис. 119) и старика молодым. Их мягкие движения наполнены танцевальными ритмами, боком они опускаются на мягкие кресла с тонкими изогнутыми ножками или полулежат в кокетливых позах на канапе и кушетках.

Даже величественные троны превращаются в кресла, охраняемые легкомысленными амурами. Комнаты миниатюрны, рассчитаны на интимные беседы. Стены прикрыты ветвями прихотливо извивающегося орнамента (рис. 120). Излюбленным цветком становится роза, модными тонами — мягкие пастельные тона.

Женщины исполнены грации и элегантности. Корпус затянута в тончайший корсет, и, как стебель, выглядывает из чашечки панье маленькая ножка в ажурном чулке, открывается по щиколотку из-под легко вздымающейся юбки. Пудренные маленькие головки уравнили возраст — всем женщинам не меньше двадцати и не больше шестидесяти.



Рис. 120

Прелестный беспорядок в туалете
Вдруг создает одежды своенравье.
Батист, как бы в рассеяньи изящном
Наброшенный на плечи; кружева
Заблудшие, то там, то здесь порхая,
Порабощают алый цвет корсажа...

Волны пленительно бегут по бурной юбке,
Завязаны беспечно туфли; в этом
Такая необдуманная тонкость!*

Прозрачность цветовой палитры, грация и изящество, построенные на аллогизме формы, — вот средства, которыми оперирует искусство костюма в создании нового желаемого идеала моды.

Новые по внешнему облику персонажи наполнили пьесы мастеров любовной интриги Мариво, Бомарше, Вольтера, а талант живописцев — Хогарта в Англии, Пьетро Лонги

* Геррик. Беседы о costume.

в Италии, Ватто, Буше, Фрагонара, Лиотара и Ланкрэ во Франции — закрепил навечно эталон прекрасного в легкомысленном веке.

В этот период не было недостатка в великолепных портретистах. Д. Левицкий, один из лучших русских живописцев, оставил замечательную галерею не только женских, но и мужских портретов. Его живописный талант и мастерство в изображении костюма — неопределимая сокровищница для художника театра и актера. Ф. Рокотов, а в конце XVIII века и В. Боровиковский с необычайной поэтичностью отразили психологическое состояние личности, вплетая в характеристику детали костюма, органичные данному лицу и времени написания портрета.

В XVIII веке получает широкое развитие торговля со странами Востока, откуда поступают китайский фарфор, персидские ткани, мебель, безделушки, определившие вкус законодателей моды. Тема Китая вторгается в область костюма в виде изображения на тканях новых форм цветов и растений. Все это вместе получит название «китайщина» — шинуазери.

Аристократический идеал внешнего облика, сформировавшийся в первой четверти XVIII века, просуществовал еще шесть десятилетий. А мода, выразившая этот идеал, с необычайной быстротой облетела все страны Европы.

Родившись в среде аристократии, мода уже не принадлежала только ей. Вырос новый класс, пока еще не имевший политических свобод, но уже располагавший первенством в общественном звучании для государства. Буржуазия не допускалась к участию в государственных делах и ютилась в тесной деловой части города, в ее домах хозяйничали добродетельные женщины. Они смотрят на нас с небольших полотен Шардена, чародея простоты и обыденного. В волшебном сиянии его сдержанной цветовой палитры стирают они белье, разбирают снедь для обеда, следят за первыми каракулями своего малыша. Их туалеты скромны и изящны. Чепцы, рукава, малейшая складка переданы Шарденом с энциклопедической достоверностью и талантом великого живописца.

Буржуа становятся потребителями моды, снимая с нее придворную экстравагантность и привнося близкие их духу рационализм и сдержанность. Мода получает свою вторую жизнь, и теперь уже надолго будет утверждён термин «буржуазная мода».

В XVIII веке мода, проникнув в деревню, наложит печать века на сельский костюм, как мужской, так и женский. Эти формы, застыв, дошли до наших дней в неизменном виде, но уже как народный костюм. Многие в свою очередь придет в моду из деревни: например, шляпа, которая и получила название «молочница», шарфы-галстуки, передники и чепцы, свободные корсажи, платки (рис. 121).

Многогранность общественно-политической жизни второй половины XVIII века не замедлила сказаться и на формах искусства и, конечно, костюма.

Во Франции во второй половине XVIII века, в период быстрого прогресса науки и восторженного увлечения ею, в период роста промышленности и развития хозяйства, в переломных слоях общества постепенно складывалась уверенность в необходимости коренных изменений в общественном порядке. Философские идеи Руссо становятся знаменем



Рис. 121

века: «Человек рожден быть свободным, а между тем он всюду в оковах...», «...Всякий гражданин праздный — богатый или бедный — плут...» Свою книгу «Эмил» Руссо посвящает показу облагораживающего влияния общения с природой как главного фактора воспитания.

Идеал такого общения человека с природой, гражданских добродетелей и физической красоты искали в античности, тем более что в это время велись раскопки Геркуланума и Помпеи, представившие удивленному миру совершенные образцы искусства.

Мы не знаем точно, кто первым из портных проникся почтением к идеям Руссо, мы не знаем первого заказчика, который попросил своего портного создать костюм, отвечающий «идее свободы», приближающей его к античному идеалу, но так или иначе начало реформы костюма было положено в 70-х годах XVIII столетия. Белоснежные одежды напоминали античные туники и деревенские простые платья, отложные воротники белоснежных сорочек в небрежной вольности раскрывали шею и грудь, мягкие шарфы опоясывали талии, тонкие муслины и вуали, простые ситцы заменяли дорогие бархат и атлас.

Мода и костюм становятся тонкими стрелками барометров политической погоды и социальных столкновений, фригийским колпаком венчают как символом свободолюбия. Недаром в период революции революционных гвардейцев звали санкюлотами — бесштанниками. Они носили простые длинные штаны, тогда как кюлот — короткие штаны — были привилегией аристократии.

XVIII век ознаменовал конец аристократической моды и провозгласил новые свободные идеи в области искусства костюма, которым суждено было осуществиться только спустя полтора столетия.

Глава вторая

КОСТЮМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII века



ак как законодательство моды прочно закрепилось за Францией, то даже в тех случаях, когда новшество или изобретение принадлежало

другой стране, периоды моды принято до сегодняшнего дня делить по уже давно утвердившимся династическим хронологиям.

Еще в начале века (1708 г.) фаворитка Людовика XIV госпожа Монтэспань, чтобы скрыть беременность, надела свободное домашнее платье, колоколом ниспадавшее вниз. Эта свободная и непринужденная форма как нельзя кстати пришлась ко двору и в несколько лет стала модной и распространенной женской одеждой (контуша) (рис. 122). Контуша надевалась на корсет и юбку, в свою очередь надевавшиеся на панье — канифасовую или полотняную юбку, жестко проклеенную или поставленную на тростниковые круги, диаметр которых последовательно уменьшался к талии.

По сравнению с громоздким металлическим вертугадэном это было довольно легкое сооружение, которое при ходьбе упруго колебалось, приводя все платье в движение и открывая на ходу ногу в туфельке на высоком каблуке. Контуша на спине имела особый покррой: полотнище ткани было закреплено на плечах в глубокие складки, свободно распускаясь книзу, что придавало платью своеобразную форму и особую прелесть (складка Ватто) (рис. 123). Спереди у корсета была металлическая планшетка, которая делала плоской и жесткой грудную клетку и поднимала грудь вверх. Если корсаж и корсет представляли одно целое, то рукава пристегивались или прикалывались к нему (рис. 124). Они делались по объему верхней части руки, расширялись книзу, доходя до сгиба локтя, и заканчивались особой формы манжетом из трех частей.

Во имя изящества были убраны на время сложные шляпы и чепцы, волосы, гладко собранные на макушке или затылке, уложенные в небольшие букли естественного цвета или напудренные рисовой пудрой, обрамляли легко и просто фарфоровые лица женщин. Иногда макушки прикрывались небольшой накладкой из дорогого кружева, сеткой из граненых камней, жемчужной розеткой или в прическу вкалывалась имитация цветка, изысканного произведения ювелирного искусства.

Кажущаяся простота изящно выполненного во всех деталях костюма доставалась дорогой ценой.

Период Регентства (1715—1730) отмечен работами тонкого мастера живописи Антуана Ватто, которому мы



Рис. 122



Рис. 123

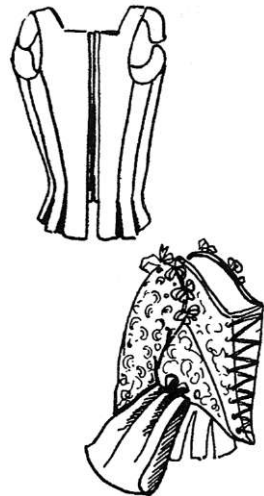


Рис. 124



Рис. 125



Рис. 126

обязаны не только документально точной передачей костюма, но и необычайно живописным и психологическим проникновением в мир характеров людей. Его рисунки напоминают литературные портреты. По тонкости и пониманию красоты костюма Антуан Ватто в XVIII веке не имеет себе равных. Тем более это дает нам возможность при работе с театральным костюмом обращаться непосредственно к его произведениям, черпая там не только материалы для костюма, но и типажи. В своих зарисовках он не чужд и острой социальной характеристики. Его рисунки сангиной отлично изображают крестьян, солдат, ремесленников, священников и, конечно, дам и кавалеров. Пьесы Вольтера, да и вообще весь репертуар XVIII века если не в costume, то в обличье и типаже не могут найти лучшего иллюстратора, чем Ватто.

В 1722 году голландская акционерная компания начала поставлять в большом количестве китовый ус, и юбки совершенно безболезненно стали расти в ширину, не обременяя женщин своей тяжестью. Но нужно было уметь в них двигаться: боком проходить в дверь, боком садиться на канapé или, облюбовав маленький табурет-пуф, сесть на него, приподняв грациозно бока юбки. Прихотливо изогнутая мебель и сложная конструкция одежды вступали в союз, заставлявший любое движение вольно или невольно выполнять с отменной грацией и изяществом. Контуша как нельзя лучше содружествовала и с обручами панье и с изгибами мебели. Ее ширина, свободные складки Ватто на спине обеспечивали женщине подвижность и мгновенно, в зависимости от позы, меняющиеся конфигурации складок. Контуши были из гладкой и узорной материи, рукава и борта отделялись галуном, шнуром и кружевом. Дома и на улице контушу могли опоясывать шарфом и подтягивали до колен, обнажая нижнее платье (рис. 125), а чаще носили ее короткой и называли казакином (рис. 126). Женщины на картинах Шардена почти все в такого рода туалетах, которые, по-видимому, были обязательной принадлежностью буржуазии. Именно так одеты женщины буржуазного круга в пьесах Гольдони и Бомарше.

Период стиля рококо (1730—1750) в costume знаменуется усложнением формы: контуша спереди начинает прилегать к корсажу, оставаясь сзади свободной. Раскрытое спереди на корсаже и юбке из той же ткани и прилегающей

к бюсту, а сзади заканчивающееся складкой Ватто, платье, называемое французским, становится обычным туалетом светских дам и выходным платьем буржуазок. Это платье носили дома, на улице, в гостях. Оно очень красиво в движении, при поворотах. Именно это платье может быть использовано в любой пьесе соответствующего времени. Вот только ткани для него необходимо брать упругие — репс, тафту, канаус. Тонкие же ткани дублируются подкладкой.

Для охоты и верховой езды надевался прилегающий казакин (жакет) с небольшими басками и широким вырезом на груди. По форме и украшениям такой казакин напоминает мужские кафтаны. В вырезе корсажа, вдоль его планшетки и на ней самой, из-под манжет у рукавов выпускались кружева и собранные в сборку ткани. Особенное значение придавалось украшению корсажа — планшетке, которая декорировалась бантами, лентами и искусственными цветами. Верхним платьем служили контуши из сукна и бархата, отороченные мехом, накидки и шарфы. Головки в пудренных париках прикрывались легкими чепцами и шарфами. Чулки, которые виднелись из-под юбки, стали разноцветными, но предпочтение отдавалось зеленым с золотыми, серебряными или цветными стрелками.



Рис. 127

Период кульминации стиля рококо (1745—1750) знаменуется в costume совершенствованием отдельных деталей, изысканностью причесок, отделок и появлением новых тканей. Ухищрения моды в этот период направлены на достижение определенного идеала (рис. 127). Талия становится невероятно тоненькой, грудь, поднятая сильно кверху, почти что обнажается и стыдливо прикрывается косынками. Панье на китовом усе так легки, что легкие муслины, батист, канаус, репс живописно движутся, как бы наполненные воздухом. Черные или цветные ленты, легкая кружевная фреза, плотно перехватывающие шею (у основания), делают ее более хрупкой, а головку миниатюрной.

В этот период и появляется панье с локтями*, разделенное на две половины. В таких панье легче двигаться, их

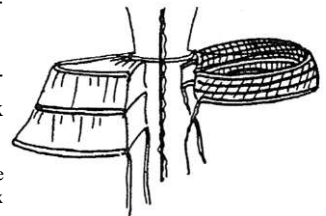


Рис. 128

* По конструкции это напоминает вертугадэн, только значительно меньше объемом и легче по весу. Два небольших отдельных каркаса, прикрывающих верх бедер, плоские спереди и сзади, легко приподнимают юбку по бокам, отчего силуэт «фасада» костюма расширяется, оставляя плоским профиль (рис. 128).



Рис. 129



Рис. 130а



Рис. 130б

можно приподнять для прохода в дверь и положить на них руки, что стало неперменным жестом этого времени (рис. 129). Изменилась и форма рукавов, они расширились книзу, напоминая крыши китайских пагод, их так и называют — а-ля пагод.

В костюмах этого периода, как правило, оформляются очень многие спектакли (пьесы Гольдони, Гольдсмита, Бомарше). В пьесах Гольдони участвуют самые разнообразные персонажи от кавалеров-дворян до представителей буржуа и народа.

Итальянцы в XVIII веке придерживались общеевропейской моды. В Венеции на главной улице Мерчерие в начале каждого сезона выставляли куклу, одетую согласно последним моделям, полученным из Парижа. В своих «Мемуарах» Гольдони говорит, что всякая уважающая себя венецианка, следившая за модой, одевалась по «кукле». Что до персонажей из народа, то их одевание было довольно простым и незатейливым, хотя и отличалось некоторой пестротой сочетаний (рис. 130а, б, в). У женщин обязательны были корсаж, надетый на рубашку с длинным рукавом, юбка и фартук с оборками и вышивкой, чулки и туфли. Женщины из народа в праздник надевали тяжелые верхние юбки, которые принято было сзади поднимать на голову и плечи. Тогда женщина выглядела закутанной в накидку. Так же носили верхние юбки и испанские крестьянки.

В обязательный наряд всех итальянок и венецианок входил зендале — черный кружевной шелковый, а у менее богатых — шерстяной платок, длинный и узкий (рис. 131). Он надевался серединой на прическу с большим гребнем, потом спускался на плечи, скрещивался на груди и проходил под рукавами на спину, где на талии завязывался большим бантом. Мужская одежда была и того проще — кафтан и жилет из простой ткани, штаны-кюлот.

Действие «Хитроумной вдовы» Гольдони происходит на фоне карнавала. Конечно, карнавал дает возможностьрядиться в любой костюм с маской, но примечательность венецианского карнавала составляют особые костюмы мужчин и женщин. В них могли появляться и в любой национальный праздник и в дни торжеств. Эти костюмы хорошо известны нам по картинам Д. Тьеполо, Каналетто,

Ф. Гварди и П. Лонги: на голову надевался черный шелковый или кружевной капюшон (*баута*) (рис. 132), закрывавший ее всю, за исключением лица, и падавший на плечи поверх плаща (табаро), черная треуголка поддерживала на лбу твердую маску из белой клеенки с гротескным птичьим профилем. Маска снималась просто: приподнимали шляпу-треуголку, ее поддерживающую, и маска оставалась в руке. Поэтому венецианцы в масках здоровались только жестом руки, а иностранцы, непривычные к костюму, иногда снимали шляпу, и маска у них падала, к великому удовольствию толпы. Бауту снять было трудно, ее можно было только спускать на шею, что открывало голову совсем. На плечи под бауту накидывался длинный плащ, черный или красный, редко серый. На ногах белые чулки и черные открытые туфли с пряжками. Костюм был одинаковый для мужчин и женщин, с той только разницей, что на мужчинах были короткие атласные панталоны, а на женщинах — такие же юбки. Когда не хотели закрывать лицо, маска снималась и закладывалась за поля треуголки. Узнать маску с закрытым лицом по каким-либо условным признакам считалось неприличным. Обращались к маскам всегда одинаково: «синьор маска», «синьора маска».



Рис. 130в



Рис. 131

Глава третья

КОСТЮМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII века

Вы сейчас в моде, доктор Франклин,— сказал он многозначительно...

Лион Фейхтвангер. «Лисы в винограднике»

Вторая половина XVIII столетия, начиная примерно с 1760 года, знаменуется спадом искусства рококо, заметной усталостью от чрезмерной декоративности стиля. Начало этого периода отмечено возвратом интереса к античному искусству, поисками прекрасного в безыскусной природе, обращением к простоте и скромности.

Если духовная сторона века отмечалась разноречивостью, то в области экономики Европа была единообразной.



Рис. 132

Капитализм, начав свое бурное развитие в Англии, медленно, но верно завоевывал Европейский континент. Его первейшим завоеванием явился прогресс текстильной промышленности. Появление на рынках мира дешевых тканей — хлопчатобумажных, гладких, а затем узорных, — совершенствование ткацких станков и выпуск более дешевых шелковых и шерстяных тканей сделали свое дело: мода спускалась с привилегированного пьедестала, растекаясь по улицам городов.

Демократизм моды шел сверху из аристократических кругов Англии не альтруизма ради, а в поддержание престижа земельной аристократии, теснимой капиталистическим городом. «Милая простота» вкупе с интересом к природе, с данью науке — ботанике, которая благодаря открытиям Линнея стала модной в кругах аристократов, своеобразно проявлялась на практике. Документ, датированный февралем 1741 года в Лондоне, свидетельствует:

«Туалет герцогини Куинсбери понравился мне больше всех; он был из белого атласа с вышивкой: по подолу юбки — коричневые холмы, покрытые всеми видами полевых трав, а с каждого бока вышит коричневой синелью старый пень, доходящий почти до верха юбки — весь расщепленный и обвитый вьющимися настурциями, плющом, жимолостью, вьюнками, барвинком и всеми сортами ползучих цветов... которые покрывают всю юбку; обшлага были сделаны в виде узких зеленых берегов, покрытых разными полевыми травами, а рукава и остальная часть платья украшены были такими же вьющимися стеблями, как и юбка»*.

Удобство и прелесть «безыскусной сельской жизни», ее патриархальность и пуританская целомудренность нашли союзника в идеализированной временем античной простоте. Высокая идея обращения к простоте получила материальное подкрепление в виде тончайших хлопчатобумажных тканей (по весьма сходной цене) И с острова Альбиона отправилась в Европу, а затем и за океан английская мода. Это понятие будет всеобъемлющим и войдет в обиход как синоним удобства и практицизма, станет образцом изысканности искусства мужских портных, породит явления снобизма и дендизма (рис. 133). Все это будет несколько позднее, а пока... Англия первая ввела в обиход упрощенные формы одежды, легкие ткани, фрак, охотничьи сапоги, деревенские куртки и шляпы.

Примерно в 1780 году появилось свободное платье наподобие рубашки из белоснежной ткани с широким подвязанным шарфом (портрет Лопухиной Боровиковского, портреты Виже-Лебрен, английские портреты Рейнольдса, Лоуренса, Ромнея). Маленький корсет, а то и просто лиф незаметно стягивает стан, оставляя впечатлительные свободно надетого платья (рис. 134). Широкополые шляпы, повязанные под подбородком лентами, прикрывают распустившиеся локоны, хотя в портретах этого времени более всего отдается предпочтение непокрытой голове с романтической прической.

* Геррик. Беседы о костюме.



Рис. 133



Рис. 134



Рис. 135

В большом ходу также английское платье с жестким корсажем и верхней робой, которая сильно скашивается назад уже в лифе и, ниспадая шлейфом, обнажает спереди юбку из другого цвета ткани (рис. 135). В этом платье объемные панье заменены первым в истории костюма турнюром — куском ткани (а затем подушечками), собранным в складки, повязанным сзади на линии талии. Узкие цилиндрические рукава заканчиваются манжетом. Такая форма по сравнению с костюмом стиля рококо была очень проста, демократична и целесообразна, что быстро сделало ее достоянием служанок и городского люда.

Изменилось и искусство украшения ткани. Обилие цветов и фруктов, китайские беседки сменились скромной простотой сельской флоры. Изображенные в маленьком масштабе элементы сельского труда и антуража (от граблей и лопат до соломенных шляп и свирелей) вытягиваются вертикальной линией. Такой декор получает название «стиль косички». Наряду с мягкими, разбеленными тонами употребляются контрастные полосы черного и красного, красного и белого, вялой зелени и розового — и гладкие, богатой фактуры, а также нежно-прозрачные муслины, кисея, батист, полотно. Наряду с французским платьем, продержавшимся во Франции вплоть до революции (платье со складкой Ватто), в обиходе уже встречаются наименования, свидетельствующие о некотором кризисе модных идей.

В 1778 году появляется так называемое польское платье (на турнюре) (рис. 136), в котором в противоположность французскому (рис. 137) преобладают нотки буржуазного

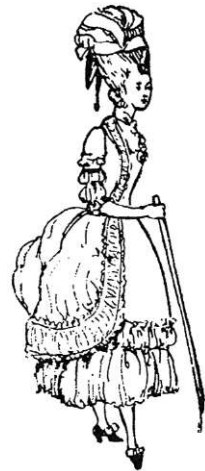


Рис. 136



Рис. 137

начала. На юбку, доходящую до щиколотки, надето верхнее платье с очень узким остроконечным корсажем спереди, сзади задрапированное в три полотнища, называемые хвостом и крыльями. Рукава до локтя украшены оборкой из тафты, вырезанной зубчиками.

Борясь за падающий престиж французского двора, который даже в моде с середины XVIII века стал уступать Англии, королева Франции Мария Антуанетта при помощи своей портнихи Розы Бертэн разжигает страсти к нововведениям придворного туалета, начиная с ежедневного обновления форм чепцов и причесок и кончая новыми фасонами панье. Именем Розы Бертэн французская история костюма откроет список законодателей моды — кутюрье, ибо уже при жизни именитую портниху звали «министром мод».

Панье, которые в Англии уже заменились турнюрами, во Франции расширяются до гигантских размеров и принимают форму овала (рис. 138). Плоский длинный мыс спереди и сзади корсажа делает юбку приплюснутой. Огромные объемные плоскости юбок становятся предметом соревнования (в части их украшения) портных и декораторов; несмотря на то что ткани были преимущественно одноцветные, юбки тонут под огромным количеством украшений: оборок, цветочных гирлянд, кружев и драпировок — фалбала (ш. рис. 138). Зато верхняя часть — корсаж, рукава и грудь — делается необычайно миниатюрной. Парик с конца царствования Людовика XV стали украшать буклями, постижами (искусственными накладками) и длинными спускающимися локонами, а стараниями Марии Антуанетты, придворных и дипломатических дам он принял гигантские размеры. Дело кончилось тем, что размеры парика стали объектом необузданной фантазии придворных парикмахеров, к тому времени уже позабывших о славных традициях сдержанного вкуса первой четверти века, — на прическах сооружаются украшения из чучел фазанов, моделей кораблей, цветочных корзинок и даже миниатюрной сцены модного театрального спектакля. Газеты и журналы получили богатую пищу для карикатур и сатирических стихов, однако мода эта ушла только с закатом французской монархии. Россию эта мода миновала: Екатерина II запретила ее.



Рис. 138

Обычно такие костюмы употребляются для создания гротескного, сатирического образа, а гиперболическая форма панье сама по себе уже карикатура.

В подражание античным костюмам линия талии с 1790 года повышается и фиксируется широким шарфом или кроем лифа. Большой вырез обязательно драпируется косынкой, прикрывающей большой бюст. Последнее вошло в моду под влиянием Руссо, утверждавшего необходимость самостоятельно вскармливать грудью своих младенцев.

Тканями века становятся мягкий бархат, шелковое сукно, тонкая шерсть, репс, атлас, хлопчатобумажные ткани, кисея, батист, муслин.

Мужской костюм также претерпевает целый ряд изменений и в конце века окончательно упрощается в цвете и форме, раз и навсегда уступая первенство украшения женской моде. Но в период Регентства и расцвета рококо изящество, богатство и женственность его находятся еще в своем апогее. Кафтан плавно облегает тонкий стан, хотя полностью и не застегивается (рис. 139). В полы кафтана вставляется проволока или сильно проклеенная ткань (рис. 140), что дает право кавалеру дю Кап Веру (главное действующее лицо одноименной пьесы Вольтера) на примерке, обращаясь к портному, воскликнуть: «...сделайте мне полы так, чтобы, когда я вхожу в карету, они стояли, как панье у дам...» Широко распахнутые полы открывали камзол весту, который по форме был копией кафтана, но из легкой ткани на спине и летом без рукавов. Он мог быть и из однородной с кафтаном ткани, но чаще из узорной парчи, бархата, репса и атласа.

Рукава кафтана делали узкими и довольно короткими, с высокими отогнутыми манжетами, с богатыми украшениями или даже из узорной другой ткани. Из-под манжет высывалась богатая кружевная оборка (рис. 141). В расстегнутом на груди камзоле виднелось жабо, также отделанное дорогим кружевом. Штаны-кюлот (рис. 142) носили заправленными в высокие чулки или чаще застегивали под коленом. Ноги, обтянутые шелковым чулком, погружались в туфли с пряжками, на среднем каблуке (см. рис. 141).

Форма мужской одежды принимает общепринятую для всех классов конфигурацию. Сложность кроя, драгоценные отделки, богатство тканей делают эту общепринятость отличительной.



Рис. 139



Рис. 140



Рис. 141



Рис. 142

В XVIII веке резко изменилась форма мужских париков. Военные, которым мешали длинные кудри парика, начали их завязывать сзади лентой и укладывать в шелковый мешочек. Парик принял маленькие размеры, делая мужскую голову похожей на женскую, что при изяществе и тонкости талии давало возможность сравнить мужчину с «порхающей бабочкой». У парика могли быть букли с боков и над лбом. Из бережного отношения к парику и из чувства предосторожности треуголку чаще всего носили под мышкой. Треуголки появились уже в конце царствования Людовика XIV, который в этот период изрек, что он не любит больших шляп, модных при его отце. Поэтому поля шляп еще в начале XVIII века уменьшили и скромно загнули вверх.

Треуголки были различной величины — большие, средние и совсем маленькие, они очень хорошо выглядели на белых пудренных волосах с косичкой. Солдаты армии Суворова были все в париках, что особенно рьяно выдерживалось при императоре Павле. Сам Суворов не носил парика. «Пудра не порох, коса не тесак, а я не немец, а природный русак», — говорил он. Но мода оставалась модой, и редкий дворянин в России на торжественных выходах мог появиться без парика.

Дома мужчины ходили в халате и в домашних маленьких шапочках (под париком голову стригли). К халату-неглиже надевался в тон камзол. Это и составляло домашний костюм, в котором можно было принять посетителя.

С 1750 года известное упрощение коснулось и мужской одежды: исчезли торчащие полы кафтана, удлинились и сузились рукава, уменьшились размеры манжет, баски камзола, изменился весь объем мужского костюма. Строгость сказалась и на рисунках тканей: прихотливо изогнутые линии рисунков постепенно вышли из моды, их заменил мелкий растительный орнамент, расположенный вертикальной полосой (рис. 143).



Рис. 143

С 1782 по 1794 год наметилось резкое различие между придворным французским костюмом и городским. При дворе уважение к традициям и стремление поднять престиж его не позволяли целиком следовать английской моде. Начиная с 1783 года несколько укороченный жилет (всегда белый) и украшения (аппликация или вышивка цветочного характера) подчеркивали изысканность костюма.

В Англии, где верховая езда являлась обязательным времяпрепровождением аристократии, еще с XVII века полы кафтана для удобства начали пристегивать назад. В продолжение всего XVIII века этот прием настолько укоренился, что к концу века сформировалась новая одежда — *фрак* (см. рис. 133). Фраку предшествовали военные камзолы, у которых полы заворачивали цветной подкладкой вверх. Характерно, что, родившись из охотничьего кафтана с двумя рядами пуговиц, фрак в первоизданном своем виде был двубортным, сильно прилегающим к телу, открытым спереди и с отворотами.

Так как фрак носили застегнутым, то естественно, что камзол-веста, превратившийся к этому времени в жилет, стал невидим. Следствием этого было экспериментирование портных, вырезавших перед фрака таким образом, что выглядывавший из него жилет при общей строгости всего костюма один мог бы обнаруживать вкус и изобретательность владельца. Отвороты фрака служили предметом соревнования фантазии портных, их контуры и размеры менялись с неподдающейся учету быстротой. Даже жилет получил отвороты, количество и цвет которых зависели от средств щеголя и фантазии портного.

Деловые англичане подарили миру прообраз современного *пальто-редингот* (рис. 144). Это сильно приталенный кафтан, с длинными полами и одним-двумя высокими воротниками, которые можно было поднимать в ненастную погоду, скрывая свое лицо по самый нос. Для полного комфорта редингот опоясывали ремнем на пряжке. Характерно, что в конце века верхние вещи стали подшивать волосом на месте шва по талии и носили их с высоким воротником и такими узкими рукавами, что приходилось делать разрез у запястья.

Высокие сапоги с цветными отворотами и кисточкой, длинные штаны для верховой езды были приняты как городская одежда. Шляпы круглые и с углами — тремя или двумя — надевали на маленькую и низкую прическу — парик или прическу с длинными волосами до ушей (рис. 145).

Ткани выбирались с мелким рисунком растительного и геометрического характера. Фантазия особенно изощрялась в рисунках для жилетов, остававшихся единственным



Рис. 144



Рис. 145

украшением в скромном и простом мужском костюме. Жилеты шили из бархата с мелким рельефным рисунком с металлической ниткой, из бархата полосатого с атласом и самых разнообразных оттенков.

В мужской одежде большее значение стали придавать покрою, цвету, технической форме исполнения и аксессуарам, которые в это время еще звучали как остатки блестящего костюма XVIII века. В костюмах этого времени играют «Школу злословия» Шеридана.

Цветные и полосатые чулки плотно облегли икры ног, выступающих из не менее плотно сидящих штанов — кюлот. Туфли с пряжками, а для балов — с розетками из лент или даже кружев завершали костюм. К концу века появились вязаные шелковые и шерстяные вещи: жилеты, шарфы.

Относительная «бедность» мужского костюма заставила сосредоточить внимание на галстук, риверах, воротничках, истории которых мы и посвятим небольшое отступление.

Отделкой розовых ногтей,
Зевая, занялся небрежно,
И галстук вяжет непрележно...

А. Пушкин. «Граф Нулин»

Во французскую терминологию галстук вошел в XVII веке под названием *краватт* — от неправильного произношения слова «хорват». Хорваты, народ теперешней Югославии, носили шарф, повязанный вокруг шеи. Это удобная находка в деталях костюма была принята французскими солдатами. Вскоре и парижане, а за ними жители Англии и всей Европы стали носить шарфы-краватт. Они могли быть из тонкого полотна, батиста и кружев. Такой галстук достигал в длину около двух ярдов и обматывался вокруг шеи несколько раз.

В 1684 году во время сражения при Стейнкерке (упоминание о нем осталось только в истории костюма) застигнутые ночью врасплох французские солдаты, одеваясь наспех, намотали шарфы вокруг шеи, концы скрутили вместе, подели в петлю камзола и бросились в атаку на англичан. Битва была выиграна, а оригинальный способ надевания галстука вошел в моду под названием а-ля стейнкерк (рис. 146).



Рис. 146

Галстуки, получившие название стейнкерк, надевали и женщины, были они не только кружевными и белыми, но и черными, зелеными и продержались в моде до первой четверти XVIII века. В 1720 году стейнкерк уступил место мягкому, сложенному в складку галстуку, который застегивался или же продевался сзади в пряжку. Открытая грудь в вырезах камзола закрывалась кружевным жабо или оборкой на рубашке из кружева или батиста.

Ношение пудренного парика с мешочком вызвало новую форму воротников и галстуков. Сзади к верхней части парика прикреплялась большая черная лента, которой и обматывали шею. К черной ленте, получившей название солитер, как и к манжетам, пришивалась оборочка тонкого кружева. Все это с хорошо подобранным париком являлось признаком хорошего тона в costume.

Появление фраков с отворотами и жилетов, отказ от париков в конце столетия и в начале XIX века вызвали удивительный размах изобретательности в области галстуков, воротничков, жилетов как единственной возможности проявления индивидуального вкуса.

Во время Французской революции, в период Директории и Консульства с необыкновенной быстротой возникали фантастические формы костюмов у изощрявшихся в соревновании туалетов щеголей и щеголих, прозванных поэтому «немыслимыми» и «удивительными» — инкроябль и мервейез.

Аристократы носили большие банты, закрывавшие шею и подбородок. Белые муслиновые галстуки, громоздкие и большие, закрывали не только подбородок, но и рот (рис. 147). Они обматывались вокруг еще большего размера воротника, острые концы которого торчали наподобие лошадиных наглазников. Позднее, в 1809 году, белый галстук сменился черным шелковым бантом, над которым возвышался воротник из накрахмаленного полотна, его концы значительно выступали и поднимались по обе стороны лица, стягивая и прищипывая его. «...Может быть, — сказал мистер Домби, слегка поворачивая голову, как будто на нем был хомут».

Галстуки носились при гофрированной на груди рубашке.

«Чтобы казаться нарядными, мужчины меняли галстуки три раза в день. Умение вывязывать бант каждый раз по-разному вызвало достойную зависть и считалось высшей



Рис. 147

ступенью совершенства. Щеголи всех стран Европы соревновались между собой в безделье и... красоте галстуков. Среди них был и "модный господин Брюмель", который вошел в историю как родоначальник дендизма. Его воротнички были всегда приделаны к рубашкам и были так велики, что, когда он их не отворачивал, они совершенно закрывали лицо и голову, галстук имел почти фут в ширину, завязывался надлежащим образом, и Брюмель, стоя перед зеркалом, отворачивал воротник так, чтобы он доходил до подбородка, так, как это нужно носить...» (Энциклопедия аксессуаров).

К сожалению, мы в театре уже давно забыли о разнообразии воротничков и галстуков, имея в своем распоряжении только традиционный тургеневский бант на весь XIX век и жабо на век XVIII. Так как для вас уже не секрет, что каждая деталь костюма характеризует персонаж, то естественно, что мне хотелось полнее раскрыть утерянные в истории важные детали, освещающие индивидуальность, моду и время.

...Вся жизнь мрачна, неинтересна, старомодна.
Если нет изящного галстука
Из муслина, который хорошо подкрахмален,
Это последний крик моды...

Неизв. автор. Энциклопедия аксессуаров

В 1828 году в Лондоне был опубликован памфлет, в котором приводились 32 способа завязывания галстука. Муслиновый накрахмаленный галстук мог быть надет только один раз, после чего он отправлялся в стирку или выбрасывался.

В 1837 году носили два галстука: «сентиментальный» и в «восточном» вкусе. Период романтизма не прошел бесследно даже в истории галстука (рис. 148). Манеры Чайльд Гарольда, восточные поэмы Байрона, бывшего в начале века кумиром молодежи, принесли в мир моды отголоски экзотического востока, дамские тюрбаны, мужские полосатые халаты и даже «восточные» галстуки. В большинстве же случаев в обычные дни носили галстуки черные — саржевые и атласные, белые надевались на вечера и в официальных случаях.

В 1837 году концы воротничков стали отворачиваться.

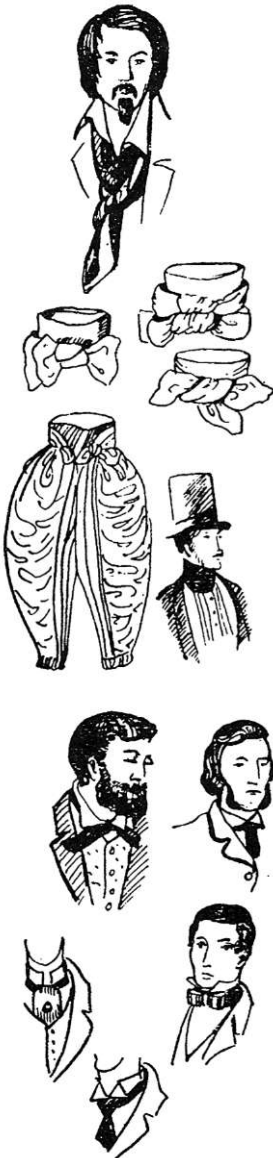


Рис. 148

В 1840 году некоторые предпочитали галстуки из тяжелого шелка, завязанные, как кашне, на груди. Особые модники надевали яркие платки, завязывавшиеся сзади и покрывавшие всю манишку.

Около 1850 года мягкий шарф был заменен галстуком с накрахмаленной внутренней подкладкой. Этот галстук застегивался сзади пряжкой с ремешком, а большой плоский бант пришивался спереди. Такой же галстук из белого атласа надевался с вечерним туалетом.

В 60-е годы довольно широкий галстук закладывался в складки, обертывался вокруг шеи и завязывался бантом.

В это же время появились узкие крахмальные воротнички, а в 1868 году — воротнички с крылышками. В последней четверти XIX столетия стали носить галстуки о четырех концах, хотя еще в 70-х годах они были с двумя концами, укрепленными на скрещивании булавкой. Эти нововведения привели к появлению готового галстука из шелка, атласа, муара, репса. Но наряду с этим до конца века носили длинные шарфы, закрученные морскими узлами. Цвета: бледно-голубой, светло-лиловый, особенно серый.

Глава четвертая

КОСТЮМ ПЕРИОДА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Нарядная одежда есть кража у государства.

Шалье



Французская революция (1789 — 1794), подготовленная всем общественным и культурным развитием страны, в котором искусство сыграло свою роль, застала само искусство в поисках прекрасного идеала. Античное искусство, героика античного общества, республиканские идеалы Греции и Рима были той партитурой, которую величественный оркестр революции принял к исполнению во славу торжества идеи свободы.

Впервые прозвучали декларации о гражданском единстве, о содружестве всех классов, профессий и цехов, о необходимости художественной пропаганды в народе.

Художник Жак Луи Давид по запросу Комитета общественного спасения, который приглашал «граждан представителей народа представить свои взгляды и проспекты о средствах улучшить современный национальный костюм и приспособить его к республиканским нравам и характеру революции», создает проекты одежды граждан новой республики.

В торжественных шествиях, в которых по замыслу художника Давида принимал участие народ, можно было увидеть мэра с шарфом через плечо рядом с дровосеком или каменщиком, судью в мантии и шляпе с пером рядом с ткачом и сапожником



Рис. 149

и молодых девушек, одетых в белое и украшенных трехцветными поясами, несущих в руках лавровые ветви — символ победы (рис. 149). Дистанционный социальный барьер формы костюма был низвергнут, и чопорный придворный ритуал остался до наших дней в небольшом количестве стран как дань традиции и театрализованное бесплатное зрелище.

Три цвета — белый, синий и красный, символы свободы, равенства и братства, — прорезали полосами шарфы и юбки, расцвели жилеты и украсили кокарды. Короткая деревенская куртка-карманьола, длинные панталоны из грубой шерсти, сабо (деревянные башмаки), фригийский колпак с кокардой — костюм санкюлота (рис. 150).



Рис. 150

В период революции аристократия и даже буржуа (первые по причине маскировки, вторые — из демократических соображений) одевались более чем скромно, это даже дало повод сказать, что придворная мода пала раньше, чем королевская власть. Фрак вытеснил камзолы и кафтаны; маленькие жилеты и узкие панталоны, спускающиеся за колено или до середины икр, составляли неперменный туалет мужчины периода революции (рис. 151).

Из всего античного гардероба, рекламируемого художником Давидом, мужчинам достался только плащ. Трехцветные пуговицы, ленты, кокарды, жилеты, панталоны и чулки — все это свидетельства принадлежности их хозяина к революционной партии. Правда, цвет костюма еще мог свидетельствовать о приверженности к старому режиму, как то белый и зеленый — цвета Бурбонов, но в основном преобладал черный цвет.

Презрение к аристократизму сказывалось в некоторой небрежности костюма: расстегнутый фрак, расстегнутый двубортный жилет. При этом расстегнутый ворот рубашки ложился по сторонам шеи, которую так же небрежно обматывал шарф.

Якобинцы (члены клуба и политическая партия) носили куртку-карманьолу, что было их своеобразной формой. Голову венчали треуголки и двууголки с кокардами, шляпы с высокой тульей и лентами с пряжкой, круглые шляпы-бурдалу.



Рис. 151

Щеголи, а таковые еще были, к фракку надевали узкие панталоны из казимира или лосины, которые обтягивали

ногу до икр или лодыжек и франтовской розеткой прикреплялись к полосатым чулкам. Они появлялись на улице и в ярко-красном фраке, коротких черных панталонах-кюлот, под коленкой открывающих черные чулки.

Патриоты могли надеть голубой фрак с красно-белой отделкой и жилет с пуговицами, вышитыми эмблемами революции.

Узкие фраки сильно расходились от конца ребер, обнажая жилет, бедра и ноги. Высокий вырез фрака и щегольство требовали идеально натянутой поверхности панталон, что привело к изобретению подтяжек, оставшихся в обиходе и по сей день. Вслед за этим появляются длинные панталоны, как узкие, так и широкие (рис. 152). В период революции можно было появиться на улице в панталонах и рубашке, опоясанных шарфом, в куртке и без шляпы.

Женщинам-аристократкам приходилось до поры до времени быть скромнее: они расстались с пудренными париками, кринолинами и роскошными тканями. Платье с узким корсажем, косынка на груди, чепчик с разноцветными лентами сравнивали их с горожанками (рис. 153).

Мастеровой люд — служанки, продавщицы, прачки, швеи — заполнил улицы Парижа. Характерная одежда — блузы у мужчин, у женщин коротенькие жакетки-карако и казакины, широкие юбки в сборку, косынки, фартуки. Голову украшали чепчики из белой ткани с лентами цветов революции.

Если художнику в работах над костюмами народа не представит труда выбрать ткани для костюмов (диагональ, репс, бязь, фланель, кресбон, сатин), то особое внимание придется обратить на цветовую характеристику костюмов в массовых сценах. Темперамент народа часто находит выход в любви к яркости, в броских сочетаниях. Радостное настроение, приподнятость духа, несомненно, могут получить цветное выражение. В то же время при работе над эскизами костюмов персонажей в массовых сценах художник обязан решать их все вместе, создавая цветом не только настроение, но и приятную для глаз зрителя общую цветовую гамму.

Словесное равенство и имущественная несправедливость делали свое дело. Мода как была служанкой немногих, так ею и осталась. Она на время несколько изменила хозяев,



Рис. 152



Рис. 153

но инициативу, дары и изобретения, как всегда, сложила к ногам власть имущих.

С 9-го термидора, фактического дня конца революции, начинается новый этап развития буржуазной и аристократической моды. Аристократия получила амнистию, сразу после создания Директории ей были возвращены конфискованные богатства; разбогатевшая на поставках и спекуляциях армия банкиров, поставщиков, торговцев — всех этих нуворишей — завладела правом легально распоряжаться своими богатствами — вот кому будет отныне служить мода!

В одно мгновение были преданы забвению декреты Конвента, желавшего ввести строгость нравов, возобновились публичные балы, увеселения, зрелища, театры, переполненные до отказа, толпы гуляющих на улицах.

Античные одежды, приготовленные целомудренной революцией, стали предлогом изысканной обнаженности. Единственным и неповторимым украшением признается само тело, которое просвечивает сквозь легкую, прозрачную греческую тунику (рис. 154). Чулок не носят, обнаженные ноги затянуты в кожаные котурны или сандалии; волосы собраны узлом наподобие античного образца или коротко подстрижены. Туники слегка скрепляются аграфами (пряжками, булавками), камеями и опоясываются тонкими шнурами. Платья постепенно сползают с груди книзу, руки обнажаются до самого плеча.

Несмотря на то что в народной песенке добродушно поется, что благодаря моде можно обойтись одними рубашками, эти рубашки покрыты драгоценностями.

«Грекоманией» назвали этот период в истории костюма, ибо в ход пошли туники, белые хламиды, обшитые меандром (греческий орнамент), прозрачные белые газовые платья. Еще в конце последней четверти XVIII века пропорции женских платьев удлинились, приблизившись к классическим. Образцы художника Давида диктовали талию под грудью и ниспадающую тунику с разрезом на боку. Стройные женщины выигрывали от таких пропорций (рис. 155), но полным приходилось плохо, и они были мишенью, притом довольно удачной, для бесчисленных карикатур. Чепцы первых лет революции уступили место греческим диадемам, лентам, сеткам, покрывалам.



Рис. 154



Рис. 155

Золотая молодежь — наследники казненных и осужденных Конвентом, — получив наследство, учредила в числе забав клуба (в который они объединились) «балы жертв». Они брили волосы на затылках, подражая головам казненных. Приглашая даму на танец, они, опять же памятуя о казни, делали дергающееся движение головой. Мода эта вызвала восторг в реакционных кругах, и женщины безжалостно обреза́ли свои волосы, подражая прическам жертв.

В конце века входят в моду шали, ибо прозрачные легкие туалеты в любой сезон года требовали хоть какого-нибудь утепления. Недаром газеты этого времени пестрят сообщениями врачей о гибели их молодых пациенток. Шали, платки, шарфы — красные, голубые, бирюзовые, темно-коричневые — покрывают шею и плечи женщин (рис. 156). Их широкое распространение началось после египетского похода Наполеона. Караваны кораблей, нагруженных восточными товарами, привезли в Европу турецкие платки, арабские полосатые ткани. Дамы украшали головы плотными полосатыми и легкими газовыми восточными тюрбанами. Догадливые фабриканты начали выпускать и в Европе шали и шарфы, производством которых на весь мир прославилась и Россия. Длинные шарфы с бордюром из восточных огурцов и прелестного растительного рисунка украшают женщин на портретах Боровиковского, Тропинина, Брюллова. Они стали обязательным атрибутом женских портретов конца XVIII и начала XIX веков.



Рис. 156

VI

XIX век



*...Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!..*

А. Блок. «Возмездие»

ИСТОРИЯ костюма XIX века полна драматизма и очень наглядна в своем отражении эпохи.

Становление капиталистического производства, небывалый расцвет международной торговли, рост богатства на одном полюсе общества и обнищание — на другом, проникновение капиталистических отношений в сознание людей и классовый антагонизм, революционные потрясения, экономические взлеты и падения, забастовки, колониальная политика и дипломатические войны — все это как тончайшим прибором улавливалось механизмом моды. Искусство костюма предоставило небывалое по размаху поле деятельности самым различным областям производства, связало страны узами монополий и торговли, твердо установило господство международной моды.

Быстрый рост промышленности в странах Европы, многочисленные смены направлений в искусстве, конкурентная борьба отраслей производства моды и конкуренция в торговле, появление на рынках новых тканей и всех компонентов костюма — вот пружина экономического и художественного двигателя моды.

Но есть еще одна влиятельная пружина в этом сложном механизме: потребители моды — главным образом женщины.

Глава первая

КОСТЮМ — ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА ЕГО ОБЛАДАТЕЛЯ

В обществе появились новые, «внешние» взаимоотношения мужчины и женщины. Во все предыдущие эпохи мужчина покорял своим внешним видом женщин: у него, как у фазана, было «броское оперение», и его костюм нередко создавался с расчетом на эффектнейшую подачу его мужского достоинства, импозантность экстерьера и блеск декорации. Иное дело в XIX веке. Мужчина стал хозяином. Он состоятелен и за соответствующую сумму «покупает» себе жену, как купил бы понравившуюся дорогую вещь в магазине. Для такой покупки не нужна импозантность покупателя, важна только его платежеспособность.

Бесправие женщины, ее полная зависимость от мужчины, узкий круг ее возможностей, ограниченный кухней, нарядами, детьми и церковью (четыре «К» — кухне, киндер, клейдер, кирхе — *нем.*), духовно обедняли ее.

«Мир всеобщих интересов — это жизнь общественная, художественная, сциентифическая* — все это для мужчины; а у бедной женщины ничего нет, кроме ее семейной жизни. Она должна жить исключительно сердцем, и ее мир ограничен спальней и кухней... Девятнадцать столетий христианства не могли научить людей понимать в женщине человека»**.

Для большинства девушек города, да и деревни тоже, удачное замужество означало не брак по согласию и любви, а удачу в материальном обеспечении, неприкрытую куплю-продажу. В какой-то мере это сулило относительную независимость. И только очень обеспеченная наследница могла в своем кругу искать удачи в браке, но и здесь преобладал голый расчет в приобретении титулов и приумножении богатства, поскольку именно оно давало право занять достойное место в буржуазном обществе.

* Научная (от лат. scientia — наука).

** А. Герцен об искусстве. М.: «Искусство», 1954, с. 110.

Обратить на себя внимание — задача, перед которой поставлена женщина. И она, попирая свое достоинство, всеми правдами и неправдами стремится стать достойной внимания. Сколько энергии, выдумки, обманов, изворотливости, сил духовных и физических растрчивалось на то, чтобы быть прекрасной, единственной, быть избранной.

В общем, мода, искусство костюма превратились в высокоорганизованную промышленность, извлекавшую огромную прибыль из всех страстей, порожденных неравенством социальным и правовым и стремлением любой ценой преодолеть это неравенство.

Усовершенствованная текстильная промышленность заполнила международные рынки разнообразными тканями, цены которых были рассчитаны на разные покупательские способности. Ткани отделялись самым «завлекательным» образом: дорогие с изысканным рисунком и дешевые, убожество которых компенсировалось их броской расцветкой и «оригинальным» узором. Никогда ни одна мода не была такой изощренной в части отделок, как мода XIX века. Тесьма, синель, бахрома, галуны, пуговицы, бисер, металлические украшения, искусственные цветы, ленты, кружева, шали, платки — все это далеко не полный перечень предметов, необходимых при создании костюма.

Только в России в XIX веке ежегодно открывалось более сотни больших и маленьких фабрик, производивших гладкие, с ткацким и набивным узором ткани, платки, шали и многое другое. Конкурируя между собой, эти производства зорко следили за модой, изощрялись в желании приобрести более широкий круг покупателей, и, избрав новое, они в свою очередь делали возможной более быструю смену моды. Магазины, как молох, заглатывали деньги, выжимая их с одинаковой легкостью из богатых кошельков и из бедных. Мода для женщин XIX века — рабство, в котором они пребывали почти всю жизнь.

Костюм — это мимикрия. Значение этого понятия в словаре разъясняется как «покровительственная (защитная) окраска и форма — полезное для жизни явление, которое вырабатывалось в процессе исторического развития организма...». Именно в XIX веке сущность костюма как «защитной» окраски и формы выступает удивительно ясно. Костюм предназначен для того, чтобы как можно лучше, совершеннее подать красивое женское тело, вызвать интерес к какой-нибудь отдельной части его, закрыть уже приевшиеся откровения. Костюм «подает» женщину во всем ее женском естестве, отражая и ее духовную сторону: костюм призван создать определенное образное впечатление, соответствующее умонастроению в данный период времени.

Костюм становится и визитной карточкой: по одежке встречают..., и средством борьбы за существование. Гувернантка, кассирша, продавщица — все они вынуждены «иметь вид» и проявлять максимум женской ловкости, вкуса и выдумки, чтобы быть «достойно» одетыми. А на «ярмарке тщеславия», уже не маскируясь и не скрывая, подают и продают себя, щеголяя драгоценными «оправами». Тщеславие

мещанина, буржуа, дворянина перед лицом моды одинаково, только каждый служит ей по своим возможностям и разумению. «...Парижские семьи обуреваемы желанием идти в ногу с роскошью, которую они видят вокруг себя, и лишь немногие настолько благоразумны, чтобы согласовать свою жизнь со своим бюджетом,— говорит Бальзак.— Быть может, этот порок проистекает из чисто французского патриотизма, цель которого — сохранить за Францией первенство в области одежды...» (О. Бальзак. «Чиновники»).

В XIX веке господство Франции в области моды стало неоспоримым и тем более разжигало тщеславие снобов и буржуа всех стран мира...

Все, что в Париже вкус голодный,
 Полезный промысел избрав,
 Изобретает для забав,
 Для роскоши, для неги модной,
 Все украшало кабинет
 Философа в осьмнадцать лет.

А. Пушкин. «Евгений Онегин»

В Париже художники костюма (кутюрье), как видные архитекторы, задавали тон своими проектами, диктуя всем остальным портным и мастерам свои идеи, воплощенные в моду. Они были далеко не безразличны к окружающей их жизни и внимательны к событиям настолько, что, когда появилось направление романтизма в литературе, они обратились к изучению исторических стилей и литературных произведений. Своим творениям они давали имена модных героев и героинь романов и названия далеких и таинственных эпох.

Конкурируя друг с другом, они изошрялись в изобретении бесконечного количества форм одежды, разграничивая ее по часам дня, сезонам и назначению. Появились туалеты визитные, прогулочные, летние «деревенские», городские, бальные, для театра, для игры в теннис и много всего другого, что уже давно ушло и может возродиться только «на театре».

В свою очередь жизнь во всем своем многообразии влияла на моду, опрощая, убирая ненужное и подсказывая новое. Несмотря на то что значение мужского костюма свелось к фону для пестрого и сложного женского туалета, мужской моде уделялось немало внимания, но внимания особого рода. Не стало вельмож в атласах и позументах, их сменили господа, равно одетые во фраки и штаны. Аристократический идеал сменился идеалом респектабельности. Эта респектабельность основывалась на идее равенства, но, само собой разумеется, на определенной социальной дистанции. Единственное превосходство в костюме, к которому стали стремиться,— это превосходство покроя. Не думайте, что принцип иерархии был предан забвению. Он просто-напросто проявлялся более утонченно. Покрой и мастерство исполнения перешли

в руки художника-портного, на прием к которому было так же трудно попасть, как на прием к премьер-министру... Французский хроникер 1811 года писал: «...пусть ваш фрак великолепно сидит, пусть ваша шляпа — чудо легкости и ваше белье ослепительно бело, а сапоги сверкают как черное дерево, но, если ваши брюки неудачны, морщат на коленях и наверху, вы погибший человек. У вас все равно вид провинциального свертка, который можно только что сдать в почтовый дилижанс...»

Если прежде простота покроя компенсировалась великолепием ткани и богатством украшений, то теперь начинают играть роль пропорции кроя, система выточек, искусство утюга и многие другие технические и портновские приемы, которые обеспечивают скульптурную форму костюму, тем и превосходную. Мужской костюм, кроме того, получает всевозможные усовершенствования в зависимости от назначения, что выражается в тонкостях кроя и отделки, цвете и рисунке ткани. Большое разнообразие представляет верхняя одежда: пальто, куртки, рединготы, каррики (пальто с множеством воротников), левиты (длинные пальто типа сюртука).

Спорт, путешествия, зарождающийся туризм, войны, экспедиции, служебная деятельность — все это прямо или косвенно отразилось в формах, цвете и фактуре костюма.

Глава вторая

КОСТЮМ НАЧАЛА ВЕКА (ДО 1814 ГОДА)

*Все на праздник Эригоны
Жрицы Вакховы текли;
Ветры с шумом разнесли
Громкий вой их, плеск и стоны.
И. Н. Батюшков. «Вакханка»*



«Античная мода», о которой речь шла выше, с 1794 года распространяется по всей Европе и, по сути говоря, открывает историю костюма XIX века.

Несмотря на то что европейских монархов ужасали события во Франции, мода перешагнула политические и географические границы и вместе со своей союзницей-торговлей беспрепятственно прошла по всем европейским странам. В Англии она проявилась несколько более сдержанно, не в таком откровенно оголенном виде; в Германии, наоборот, с некоторой нарочитой грубостью. В России поначалу, несмотря на суровый климат и длинную зиму, довольно точно скопировали эту моду.

Театральный художник хорошо знает, что простота костюма не есть его упрощение. Кажущаяся простота костюмов начала века обманчива. Она не дает права, хотя

это часто, к сожалению, делают в театре и кино, собрать прямое полотнище под грудью на сборку и утверждать, что это костюм Татьяны Лариной. Современники этой моды апеллировали к прямым ассоциациям идеала легкости и грации, называя женщин «нимфами и богинями», хотя эта ассоциация достигалась не божественным преображением, а искусными руками и безупречным вкусом швей и портних.

Вигель, друг Пушкина, в своих воспоминаниях говорит, что на балы той эпохи можно было глядеть, как на великолепные древние барельефы или этрусские вазы.

«Московский меркурий» в 1803 году писал, что «в нынешнем костюме главным почитается обрисование тела. Если у женщины не видно сложения ног от башмаков до туловища, то говорят, что она не умеет одеваться или хочет отличаться странностью. Когда нимфа идет, платье искусно подобранное и позади гладко обтянутое, показывает всю игру мускулов ее при каждом шаге...».

Платья делались из гладких, тонких, преимущественно белых тканей: муслина, батиста, крепа, перкаля или кисеи (рис. 157). Они могли быть гладкими или с украшениями и каймой из лент и гирлянд цветов по подолу. Длина платья оставляла открытой ступню, обутую в сандалию (рис. 158). Движения в таких платьях приходилось делать плавные, не сутулиться, не горбиться и не размахивать руками, расслаблять кисти рук и округлять локти. На уроках танцев особое внимание уделялось походке, реверансам, постановке корпуса.

Особо надо было уметь драпироваться в шаль, которая стала неизменным спутником легкого туалета, особенно в России: перекинуть шаль на одно плечо, на оба, через плечо и закинуть на грудь, закинуть на спину, грациозно закутаться и выполнить много других движений вплоть до танца «па де-шаль», о котором упоминается в «Войне и мире».

«Наряду с "греческой" модой начинает появляться "римская", "турецкая". Роскошь и любовь к новому дошли до такой крайности, что женщина, одетая по-римски, стыдится принимать гостей своих в комнате, убранной во французском стиле; когда хозяйка одета гречанкою, тогда и мебель греческая, когда она в турецкой шали, тогда мягкие диваны покоят ее прелести и богатые восточные ковры лобызуют ее ноги» («Московский меркурий», 1803 г.).



Рис. 157



Рис. 158

Начало века характеризуется господством моды во всех областях жизни — не только в костюме, но и в привязанностях, вкусах, обстановке, украшениях, литературе и театре. Приведем для примера модную страничку из «Вестника Европы»:

«О костюме: ...косынки на груди перевязывают крест-накрест и употребительнейшие из них суть маленькие турецкие, кисейные или шелковые, с турецкими же каймами или бахромой; главные цвета лиловый, амарантовый, вишневый.

Вышивки. На зимних платьях вышивают разными шелками пятнышки или цветы или же по этрусскому рисунку.

Ткани. Гладкие материи вообще посвящены утреннему туалету и употребляются для negligé, когда не надевают вышитого платья.

Отделки. С некоторого времени вошли в моду стальные вещи. Шпажные эфесы, граненые перлы, часовые цепочки, банты на шляпах, пуговицы и пряжки по большей части делаются из стали...

Даже платья вышиваются серебром и сталью. Эта новая мода всем очень понравилась... и сталь с некоторого времени заняла место серебра и золота во многих купеческих лавках...

Музыкальные инструменты. Нынешние щеголихи полюбили старину, начиная от табуретов и даже музыкальных инструментов. Модница, которая на чем-нибудь играет, всячески старается остерегаться иметь у себя гитару, клавесин, пиано, арфу — все это слишком ново; надобно непременно, чтобы арфа была похожа на лиру, а вместо гитары стараются достать лютню...

Коляски. мода произвела страшную революцию в одноколках и колясках: первые делаются чрезмерно высокими, а последние чрезмерно низкие».

В работе над историческим спектаклем очень важно проникнуть в атмосферу его времени, чему помогает изучение подобных текстов, раскрывающих подробности быта.

Очень хочется напомнить читателю, что даже среди рьяных последователей моды всегда были приверженцы той или иной ее крайности, приверженцы собственных проявлений фантазии и, наконец, люди пожилого возраста, стареющие вместе с костюмами, свидетелями их славы, красоты и молодости. Особенно это бросалось в глаза в многочисленных собраниях, на гуляньях и на балах, где бальные и парадные туалеты воплощали в себе как бы несколько исторических эпох. «Старики — отставные сановники екатерининского времени князя Юсупов, Куракин, Лобанов, Долгоруков, Лунин и другие — являлись в жабо, камзолах, чулках и башмаках, а которые и с красными каблуками как неоспоримой привилегией дворянства в XVIII веке. Княгиня Прасковья Михайловна Долгорукова одевалась до старости (ум. в 1844) как при Екатерине II»*.

Помните, у Грибоедова: «...все девушкой, Минервой? Все фрейлиной Екатерины Первой?»

* В. А. Верещагин. Память прошлого. Спб.: Сириус, 1914, с. 45.

«...Второе поколение придерживалось моды начала столетия. Наконец, молодежь одевалась по последней парижской картинке...» (Журнал «Старые годы», 1908 г.).

Несомненно, эта историческая справка как нельзя лучше может иллюстрировать сцены бала у Лариных, у Фамусова, сцену бала в «Пиковой даме», в «Войне и мире». Соседство старого, среднего и молодого поколения всегда выглядит как наглядная иллюстрация бренности и недолговечности вкусов, увлечений и моды.

Для того чтобы внимательно проследить за всеми нюансами гибкого изменения моды, обратимся за справками к истории. Период Директории (1795—1799) знаменовал развитие классического костюма и шествие этой моды по всем странам Европы. Наступивший в 1799 году период Консульства, а с 1801 года — пожизненного консульства Наполеона резко изменил «демократические» свободы времени революции. Организация консульского двора вначале была чисто военной и грубоватой, но за очень короткий промежуток времени сабля и сапоги были вытеснены шпагой и шелковыми чулками. Вопрос о костюме стал важным. Кто хотел угодить первому консулу, тот носил волосы в сетке и пудрился. Сам Бонапарт избегал пудры и носил волосы, как раньше, «но он поощрял эти мелочи, все это обезьянье подражание старому порядку, вообще все то, что могло превратить его сановников и генералов в придворных...» (Лависс и Рембо. «История XIX века»).

Любопытным документом, опубликованным в «Вестнике Европы» за 1803 год, является следующее письмо из Парижа: «Вы уже знаете, что нас представили консулу в Тюильри... о чем скажу вам несколько слов... В середине зала стояли два ряда кресел, на которые садились иностранные дамы, приезжающие обыкновенно с женами послов своих. Все были отменно нарядны, а всех более русские и польки: в бархатных платьях фиолетового, темно-зеленого и лилового цветов с золотым широким шитьем... На девице Лористон и других придворных дамах были кисейные белые платья и богатые турецкие покрывала, это называется здесь утренним нарядом...» В дипломатическом и придворном мире очень строго придерживаются протокола об одежде парадной, приемной, для утренних приемов, вечерних приемов и балов. Представители каждой из стран одеваются соответственно. Вещественным подтверждением незыблемости монархической державы России и Польши был, по-видимому, женский персонал посольского корпуса в тяжелых бархатных платьях, хотя в самой России носили платья по моде «античной».

Тонкость и сложность такого рода официальных туалетов особенно важна в пьесах исторических («Война и мир», «Полководец Кутузов» и др.).

С провозглашением Наполеона императором, а Франции — империей искусство было поставлено в зависимость от нового порядка. Наполеон мнит себя тонким ценителем искусства, даже немного поэтом и рассматривает искусство прежде всего как средство прославления своих военных успехов и своей власти. Провозглашая Первую империю хранительницей завоеваний революции, военная диктатура Наполеона положила в основу искусства классическое наследие, но «влечение к прекрасному идеалу

и к гармонической личности заглушается громом пушек, мыслями о славе римских цезарей. Искусство служит не пробуждению чувства свободы, оно призвано скорее подавлять человеческое сознание своим тяжеловесным величием...»*.

Моде Франции перестали подходить простота и скромность «греческих» одежд. Величие монархии должно было освещаться блеском двора. Тяжелые шелка и бархат Лиона, слава отечественной промышленности, за восстановление которой так ратовал Наполеон, плотно укрыли недавних «нимф и богинь». Красный и синий, цвета царствования Людовика XIV, восстанавливались Наполеоном. Тяжелые ткани расшивались массивным античным орнаментом — пальметтами и меандром, и эта вышивка золотым каскадом окружала тяжелые трены и подола придворных платьев. Головы венчались драгоценными диадемами, чалмами и тюрбанами из кисеи, бархата, газа или ярких турецких тканей. Бальные платья получили съемные шлейфы, которые можно быстро снимать, чтобы принять участие в танцах. Мужчинам полагались форменные мундиры, присвоенные тому или иному учреждению, где они служили; желавшие понравиться императору, любившему роскошные костюмы, надевали бархатные и атласные кафтаны, богато вышитые шелками.

Становление в costume стилия ампир было безболезненным и компромиссным переходом от одной формы к другой: прочно установившиеся пропорции оставались неизбылемыми, а сущность трактовки формы менялась. Исчезли легкость ткани и легкость силуэта, текучесть формы и мягкий трен, так украшавший стройные фигуры; платья и весь силуэт приобрели сухую четкую геометричность. Лиф делался жестким, высоко подымал грудь, затянутую в корсет. На подоле юбки располагались аппликационные украшения («гарнировка») из гирлянд цветов, листьев, колосьев, веточек ландыша, уже не плоских, как в 1800—1802 годах, а объемных, наложенных сверху. Очень короткие рукава платьев заставили прибегать не только к помощи шалей и шарфов, но и к более существенным утеплителям. Из Англии модницы получили и название, и сам туалет — спенсер (рис. 159), по имени министра, кутавшегося в короткий

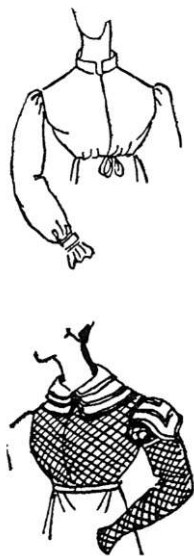


Рис. 159

* М. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. 11. М.: Искусство, 1955.

с обрезанными полами фрак на вате. Это была коротенькая жакетка, повторявшая размер лифа платья и утепленная мехом и подкладкой, из бархата, сукна, шелка и шерсти; отделялась она шнурами, пуговицами, бейками и тесьмой с большим вкусом и разнообразием.

Глубокий вырез платья могли прикрывать шемизеткой — коротенькой манишкой (рис. 160). Надевали и канзу — накидку из прозрачной ткани с воротником и длинными концами, скрепленными крест-накрест на талии. У мужчин позаимствовали редингот. Затем в гардеробе верхних вещей стали появляться пальто: на меху — *витишюра* и *дульеты* — на вате.

Употребление шемизеток и канзу — превосходная находка для костюмера. Этими маленькими, но кокетливыми и броскими деталями можно заменить переодевание. В одном акте платье надето с канзу, в другом без. Можно канзу делать из дешевого метрового кружева, из капрона гладкого, из капрона цветного, из тюля с аппликацией; можно наклеить кусочки крахмаленной ткани, имитируя старинные тюли с аппликацией; можно канзу сделать одного цвета с платьем и можно контрастного, в тон и т. д.

С 1806 по 1809 год женщины света особенно злоупотребляли драгоценностями. Они носили кольца на всех пальцах, по несколько часов с пестрыми эмалевыми крышками, обматывая их длинные цепочки несколько раз вокруг шеи. Тяжелые подвески массивных серег оттягивали уши, а масса браслетов различной формы охватывала руки. Но так же, как и весь костюм, ювелирные украшения видоизменялись в зависимости от моды, и манера их употребления согласовывалась с назначением костюма. В XIX веке драгоценности надевались главным образом к балльным или торжественным туалетам. Их количество и форма всегда отчетливо видны на портретах, ибо драгоценности являлись сословной, фамильной и личной гордостью богатых людей и предметом тщательного воспроизведения художниками.

В период Отечественной войны 1812 года в России начинается патриотическое движение: реабилитируется русская речь, изгнанная из дворянского обихода, вспоминаются забытые обычаи и обряды.

Европейская мода приобретает в России русский акцент, модные платья начинают носить на русский манер, подражая



Рис. 160



Рис. 161a



Рис. 1616

старинному сарафану и рубаше (рис. 161а). После того как пала империя Наполеона и союзные войска вошли в Париж, мода проявила «максимум патриотизма», и женские шляпы приобрели формы военных касок, русских киверов с маленькими полями и высокой тульей, украшенной белыми петушиными перьями и султанами, токов а-ля полонез, австрийских шляп, фуражек, шляп в виде рыцарских шлемов с забралами (рис. 161б).

Так, примерно к 1814 году исчезает последний намек на остатки классицизма и мода вступает в следующую фазу.

Глава третья

20-е ГОДЫ XIX ВЕКА

Британской музы небылицы

Тревожат сон отроковицы.

А. Пушкин. «Евгений Онегин»

*...Искусство приятным образом делать
вещи странными, делать их чужими и в то
же время знакомыми и притягательными —
в этом и состоит романтическая поэтика...*

Новалис

Вера в гражданские свободы и идеалы в конце XVIII века, надежда на их осуществление в огне революции и крушение этих надежд, становление империи Наполеона — все это вызвало к жизни художественное направление получившее название романтизма.

Романтизм был важной ступенью в развитии искусства всей Европы. Само название говорило о разрыве с классическим наследием античности и повороте к народным традициям западноевропейского Средневековья.

В основе романтизма лежало столкновение развитой и жаждущей свободы личности нового времени с косной, туго поддающейся изменению общественной средой, в которой власть чистогана побеждала феодальные привилегии.

В сильных натурах сознание враждебности мира, в котором они живут, вызывало возмущение против существующего

порядка. Оно облекалось в систему утопического социализма (Сен-Симон, Фурье), выливалось в страстные публицистические стихи (Байрон, Гейне, Шелли), наполняло поэмы и романы темой тоски, одиночества и усталости, принимало резко политическую окраску, выступая в защиту демократии, прав свободы личности. Его глашатаями были Гюго, Жорж Санд, русские поэты Рылеев, Бестужев-Марлинский, Одоевский, Кюхельбекер, Лермонтов. Гений Пушкина осветил все грани этого течения. Романтизм уходил в глубь истории, поэтизируя старину, окружая ее ореолом возвышенных чувств.

Тема романтизма звучала в поэтических балладах и овеянных дыханием народной музыки мазурках Шопена, в музыке Вебера, глубоко поэтических романсах Шуберта, в мощных звучаниях симфоний Бетховена. Романтизм посетил и театральные подмостки.

Литературные журналы, газеты, театры, выставки искусств — все это было самым верным источником, питающим моду и модную промышленность. Стоило только свершиться какому-нибудь событию, имевшему общественный резонанс, как мода уже отвечала на него. «Корсар» Байрона произвел в общественном мнении, в театре и в модах значительное впечатление. Восточные имена героинь его баллад перенесли на холодные берега Невы и далекой Сены. Головы женщин покрылись турецкими чалмами, греческими покрывалами, восточными полосатыми тканями (рис. 162). Появились накидки «корсар», духи «Корсар». В будуарах и гостиных поставили широкие диваны и тахты, застелили полы восточными коврами, набросали на них удлинненные подушки.

Романтизм, всколыхнувший историю, дал моде новый источник вдохновения, а портные и портнихи углубились в изучение исторических альбомов (рис. 163, 164).

«...В украшениях, в одежде воскрес вкус средних веков, столь диаметрально противоположный положительному характеру нашей современности и ее требованиям. Рукава женского платья, прическа мужчин — все подвергалось романтическому влиянию», — пишет Герцен в статье «Дилетанты романтики»*.



Рис. 162



Рис. 163



Рис. 164

* А. Герцен об искусстве. М.: Искусство, 1954, с. 88.



Рис. 165



Рис. 166



Рис. 167



Рис. 168

Мода очень тонка в своих нюансах, и если присмотреться, то все то, что привнес романтизм в литературу, живопись, театр, получило отзвук и в costume. Внимательно взгляните в мужские портреты этого времени: Кукольника (Брюллова), Байрона, Пушкина (Тропинина и Кипренского), автопортрет Брюллова. Вам бросятся в глаза темные одежды, широко распахнутые мягкие воротники рубашек, волосы, свободно подставленные под ветер, небрежно накинутый плащ или клетчатый плед (рис. 165, 166, 167, 168).

Клетчатые платочки женщин и пледы мужчин вошли в моду как дань уважения к лорду Байрону и всем шотландцам, борющимся за независимость своей родины.

Непринужденность поз, простота и скромность фраков и сюртуков — таков тон романтической свободы в мужском costume. Мужская одежда получила точное наименование, определенный состав гардероба, как-то: черный фрак, ставший с начала века официальной и торжественной одеждой (в обиходе употребляются и цветные фраки), *сюртук* (фр., означает «надетый на все или поверх всего»), черный и цветной, длинный, ниже колен и короткий приталенный (редингот), *жилеты*, довольно сильно подверженные модным изменениям в цвете и рисунке материала. Верхняя одежда представлена *рединготом*, *карриком* (коротким свободным пальто с несколькими воротниками). Каррики были принадлежностью щеголей, поэтому число пелерин могло возрастать в зависимости от вкуса и фантазии заказчика. «...Служащий главным клерком у парижского нотариуса носил каррик с тридцатью шестью пелеринами, облегающие панталоны и гусарские сапоги...» (Андре Моруа. «Три Дюма»).

Особое внимание приверженцы моды уделяли жилетам, выбор которых был самым разнообразным. Жилеты парадные, белоснежные или цветные, полосатые, в мелкую клетку, бархатные, атласные, парчовые с вышивкой ткацким узором и даже с дешевым набивным рисунком. На ногах туфли, башмаки, сапоги мягкие и на каблуках, с гетрами или без них.

В форме шляп также наблюдалось разнообразие: с узкой тульей и высокой конической головкой, с расходящейся верхней тульей, пуховые, войлочные, каскетки и двууголки (в начале века), которые сохраняются у чиновников и военных вплоть до 30-х годов.

Хотя Россия, как и вся Европа, придерживалась французской и английской моды, индивидуальность и психология человека, национальные свойства его души сказывались в пристрастии к одним или другим формам костюма, к вольности в обращении с ним или к каким-нибудь старинным формам его. Москвичи, в особенности франты, по свидетельству поэта Батюшкова (1810 г.), «фланировали по Кузнецкому мосту в лакированных сапогах, в широких английских фраках, в очках (что стало повальной модой) и без очков, растрепанные и причесанные...» А в журнале «Кабинет Аспазии» от 1815 года о публике Петербурга пишут: «Начиная от пожилого купца-русского до самого ветреного франта в Петербурге моды мужчин постоянны, но со всем тем видно чрезвычайное разнообразие: здесь видишь долгие, посредственные, короткие фраки, делающие постепенный переход от кафтана к куртке. Всякий делает по своему вкусу...» Пристрастие к сюртукам, пожалуй, можно объяснить тем, что это была наиболее удобная одежда, не требующая особых ухищрений в отношении других частей туалета; фрак, открывая жилет и ноги, требовал безупречно выполненных панталон и жилета; при сюртуке же, если он был застегнут, туловище плотно прикрывалось до половины. Сюртук в XIX веке для мужчин был тем, чем теперь является пиджак — незаменимой во всех случаях жизни одеждой.

«Повседневная одежда Рабурдена — длинный синий сюртук, белый галстук, клетчатый жилет а-ля Робеспьер, черные панталоны без штрипок, серые шелковые чулки и открытые башмаки» (Бальзак. «Чиновники»).

К слову сказать, до 20-х годов включительно талии как у женщин, так и у мужчин оставались завышенными, и если это было резонным у женщин, то у мужчин выглядело смешным, особенно в верхних вещах — рединготах, отрезные фалды которых начинались сразу под лопатками. Так или иначе, до указанного периода фраки и сюртуки были с соответственно завышенной талией.

Любая диспропорция костюма, узаконенная модой, при желании и такте художника может работать на ироническую или комическую характеристику персонажа. Завышенная талия, высокие воротники и рукава «окороком» во фраках 20—30-х годов уже сами по себе комичны и с успехом могут быть использованы в спектаклях «Горе от ума», «Мертвые души», «Ревизор».

Остается сказать несколько слов о домашнем костюме. Уже с XVIII века в обиход прочно вошли в моду шлафроки — халаты на вате и меху, покрытые хлопчатобумажной набивной тканью, атласом или плюшем. С начала века в моде полосатые индийские и иранские ткани, из которых делают халаты, надеваемые поверх панталон, жилета и рубашки. Маленькая шапочка феской или колпак обычно прикрывали голову, но если утром у знатного вельможи или щеголя был парикмахер, то шевелюра тщательно оберегалась.

После 20-х годов из моды окончательно изгоняются пропорции первых лет века; в мужской моде кропотливо отделяются и оттачиваются детали, изменяются форма шляп, ширина и длина брюк.



Рис. 169

В 1820—1829 годах панталоны к фраку или сюртуку стали носить светлые — из желтоватой нанки (рис. 169), из белого пике в цветную полоску, из сукна, полусукна, из бархата; для верховой езды — обтяжные лосины или трико. Последние больше всего встречаются у военных и у щеголей.

Галстуки носили фуляровые, белые, черные и особенно клетчатые; последние вошли в моду и в мужском, и в дамском наряде как дань увлечения Байроном (рис. 170).

С появлением новых форм одежды или изменением моды возникали обычаи и привычки, связанные с ней. Так, шубы, каррики, рединготы, плащи и трости оставляли в передней, шляпы же и перчатки брали в комнаты, а затем, усаживаясь в кресло, шляпу ставили рядом с собой на пол, вложив в нее перчатки.

К периоду 20-х и 30-х годов XIX века относится много водевильных и комедийных спектаклей («Лев Гурыч Синичкин». Д. Ленского, «Замужняя невеста» А. Грибоедова и А. Шаховского и др.) с большим количеством действующих лиц и потому требующих тщательной проработки эскизов костюмов. Ниже приводится текст, который вводит художника в мир психологии моды:

«Одежда и экипажи показывают ныне, к которой партии в литературе кто принадлежит. Романтики ездят в ландо, запряженных разношерстными лошадьми, любят пестроту, напр., лиловые жилеты, русские панталоны, цветные шляпы. Дамы-романтики носят пейзажные шляпы, цветные ленты, три браслета на одной руке и убаиваются иностранными цветами. Экипажи их — семейный берлин или трехместный кабриолет, лошади вороные, платья темных цветов, галстуки просто из тонкого батиста с бриллиантовой булавкой. Дамы-классики не терпят пестроты в нарядах, и цветы, которыми они убаиваются, — роза, лилия и другие цветы классические» — так пишет «Московский телеграф» в главе «Модные обычаи».



Рис. 170

Каждый месяц журналы всех стран, и России в том числе, не только специально модные, но и литературные, публикуют модные картинки, советы, описания туалетов, рисунков на ткани, обычаи и все, что подвержено изменению ветреной моды.

Примерно до 1825 года линия талии очень медленно, но методично опускалась. К середине 30-х годов она наконец оказалась на естественном месте.

Уже в 20-х годах в женском костюме ничего не осталось от плавности линий и мягкости тканей начала века. Прозрачные ткани делались на плотном чехле; муар, тафта, бархат, репс, кашемир, довольно плотно прилегая к стану спереди, собирались на спине в небольшие складки и образовывали конусообразную юбку, спускающуюся книзу от плотного и затянутого косточками лифа (рис. 171 а, б). Рукава, подол и манжеты становятся предметом тщательного внимания мастериц и портных; их убирают аппликациями, вышивкой, накладными украшениями, цветами, тесьмой, а подол подшивают руло — валиком, в который вшита вата. Это средство придать юбке определенный объем, не прибегая к нижним юбкам, на редкость остроумно и удобно (рис. 172). Приходится сожалеть, что в современных театрах совершенно забыли этот прием, который при затрате минимальных средств дает максимум эффекта. Валик-руло расправляет подол и держит его на почтительном расстоянии от ног. Ноги, обутые в узенькие туфельки, еще видны из-под платья, и только к 40-м годам они скроются, чтобы вновь выглянуть лишь к 1914 году.

Для художника театра мода — это подспорье в средстве создания определенного образа, характера, духовные качества и индивидуальные свойства которого раскрываются через внешние признаки.

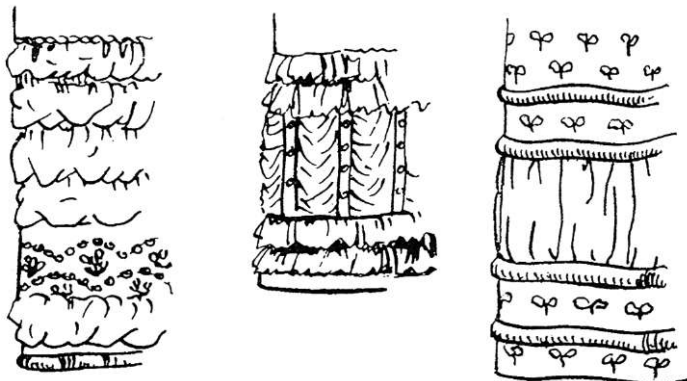


Рис. 172



Рис. 171а



Рис. 171б

Литература романтизма насыщена галереей женских портретов, но только гений Пушкина сумел сочетать романтику с реализмом, создав чистый образ, недостижимый идеал в литературе и в жизни.

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная, боязлива,

Играть и прыгать не хотела,
И часто, целый день одна,
Сидела молча у окна.

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей...

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все,
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо.

Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты...

Нет, мода не создала подлинного, идеального в лучшем смысле облика женщины периода романтизма. Ни пушкинская Татьяна, ни госпожа Реналь Стендаля не послужили ее образцом.

Мода — это извлечение поверхностное, среднее. Мода создает идеал, утрируя и акцентируя некоторые качества и атрибуты в целях завоевания симпатий и угождения публике.

«Модная героиня» 20—30-х годов мечтательна. Ее мечтательность и задумчивость придают ее лицу бледность, а взгляду — томность. Склоненная набок головка украшена тугими локонами. Светлые ткани ее платьев украшены букетами и гирляндами цветов. Ей нравятся накидки «Вертер» (герой классического романа Гёте), чепчики «Шарлотта» и воротники «Мария Стюарт». Таков портрет, который может получить художник, обращающийся только к модным иллюстрациям. И даже статичная портретная живопись, как бы психологична она ни была, не может дать полного проникновения в образный строй далекого времени. Только литературные источники во

всем своим многообразием помогают художнику стать очевидцем и бытописателем далеких эпох.

Литература романтизма, обращенная к истории и восточной экзотике, давала повод для новых названий и изобретений экстравагантных форм костюмов.

Восточные тюрбаны и повязки адресовали к Байрону, а береты, сдвинутые набок, напоминали о славе Рафаэля и Леонардо.

Получили исторические названия шляпки и накидки: «...испанскими токами называются такие,— сообщал «Московский телеграф»,— у которых сверху золотая испанская сеточка, а украшение составляет райская птичка... Турецкие токи делаются обыкновенно из материи с золотыми и серебряными сеточками или бархатными квадратами...» Само название «ток» говорит об обращении к XVI веку, когда эти надетые набекрень шляпы легкими «шарами» сидели на головах.

Летние хлопчатобумажные ткани только в XIX веке совершенно официально вошли в обиход. «...Жаркое время заставило дам носить летние белые перкалевые платья, кисейные, органдиновые и линовые* блузки... на прогулках и в деревнях часто встречают модных дам в платьях из кисеи, жаконна и батиста, цвета голубого, розового... Сверх сих платьев надевают канзу из белой кисеи...» Обилие тонких тканей привело даже к тому, что сверх платьев надевали прозрачные рукавички, пришитые на канзу или к лифу платья (белого или цветного). Шляпы, капот и кибитка довершали романтическую внешность.

Так деталями, аксессуарами, цветом и формой костюма мода поддерживала связь с самым сильным течением в искусстве этого периода — с романтизмом.

Следует заметить, что туалет — процесс одевания, причесывания, сбора на бал — был так сложен, что уже сам по себе представлял одну из характернейших черт своего времени. Тем ярче эта сторона может прозвучать на театре.

«Лизаньку намащали различными веществами, взятыми в косметической лавке — помада, духи, притиранья, румяна,— и перед балом уложили спать... Но вскоре возвестили приход парикмахера. Лизанька вышла в уборную полусонная, полуодетая, в легком коленкоровом капоте, который почти ничего не скрывал и в которых видят девушек одни горничные и... хладнокровные парикмахеры. Ее посадили перед зеркалом, окружили полдюжиной девок, осветили свечами. Искусная гребенка пробежала по собственным ее волосам! К ним присовокупили две косы и восемнадцать буколь, насадили кустарник цветов, вплели бусов и шнурков, а заботливая маменька раз десять переделывала все труды парикмахера и все находила, что прическа не к лицу. Настало время приниматься за шнурование. Сам Франк примерял выразительный корсет, лишнее ушил и урезал; две смены самых здоровых горничных затанули двойные шнурки,— Лизанька худела в одном месте, чтобы в другом сделаться роскошней. Наконец, принесли пару белых атласных башмачков от госпожи Рисе

* Лино — батист.

и чудесное произведение модного искусства — прозрачное флеровое платье от мадам Мегрен, обшитое атласными фигурками, изображение которых, составляющее предмет гордости модных торговек, есть доказательство гения и совершенства вкуса. На Лизаньку с почтением надели эфирное вещество сие. Но возможно ли?.. О горе!.. О злодеяние! Оно длинно! Заботливая мать приходит в бешенство, несчастная Лизанька страдает, служительницы падают ниц, подшивают платье и открывают ноги, которые уже не раз привлекали злодейские лорнеты. Щеки покрыты румянцем. На шею Лизаньке надели заимообразные бриллианты и окурили благовониями... "Не забудь мои советы,— громко сказала матушка, садясь в карету..." "Пошел!" — сказали трехаршинные лакеи. "Счастливый путь",— прошептали утомленные служанки..." («Московский телеграф», 1826 г.).

Глава четвертая

30-е ГОДЫ XIX ВЕКА

*А какие встретите вы дамские рукава
на Невском проспекте!*

Н. Гоголь. «Невский проспект»



Рис. 173

Тридцатые годы в истории моды знаменуют одно из курьезных, хотя в известной степени женственных изобретений костюмеров. В развитии силуэта эти годы характеризуются гипертрофированным объемом рукавов (рис. 173). Уже в 22—23-м годах рукава получили сборки на окате и стали увеличиваться в объеме, сужаясь книзу. «Они несколько похожи на два воздушноплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина...» Огромные рукава, поддерживаемые изнутри специальной тарлатановой тканью (рукава назывались жиго — окорок), спускались с плеча, подчеркивая покатость его и хрупкость шеи. Талия, окончательно опустившаяся на свое естественное место, сделалась хрупкой и тонкой, «никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми вы почтительно отойдете

к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства...» (Н. В. Гоголь. «Невский проспект»).

Если 20-е годы оставляли впечатление спокойствия и сдержанности в костюме, то 30-е годы, наоборот, были воплощением движения, изыска и оптимизма. Если бы моду можно было характеризовать чувствами, которые возникают при взгляде на ее произведения, то 30-е годы были бы веселыми и легкомысленными, а женщины представляли бы «целое море мотыльков...», которое «волнуется блестящею тучею над черными жуками мужского пола». Удивительно точно и образно нарисована модная толпа Гоголем в «Невском проспекте»! Недаром самые изящные, достоверные и реалистические модные иллюстрации падают на этот период. Модные картинки Гаварни, печатавшиеся не только в журналах Франции, но и воспроизведенные в русской «Молве», — один из лучших документов костюма 30-х годов. Иллюстрации Девериа, русские портреты и многочисленные иллюстративные издания представляют богатейшее собрание костюмированных изображений.

Модные изображения и портретная живопись, как всегда, отличаются друг от друга: в первых много утрированного, как это и подобает модной картинке, а во второй — сдержанность и отражение индивидуального вкуса портретируемого и художника. Мода 1825—1835 годов, представлявшаяся обывателю верхом изысканности, в наше время без всяких коррективов смотрится гротеском. Я умышленно делаю упор на слове «обыватель», ибо прогрессивная мысль Гоголя в достаточной мере высмеяла эту моду в период ее господства.

«Ревизор» и «Мертвые души» так и просятся быть сыгранными в костюмах 30-х годов.

Мода на широкие рукава дала возможность разнообразить их фасоны (рис. 174а, б). Над рукавами на склоне плеча укреплялись эпольеры — крылышки, обшитые тесьмой, кружевом, зубчиками, лентами и бантами, концы которых перекрещивались на груди. Тоненькую талию стягивал широкий пояс; в уличных туалетах и рединготах пояса были с овальной металлической пряжкой.

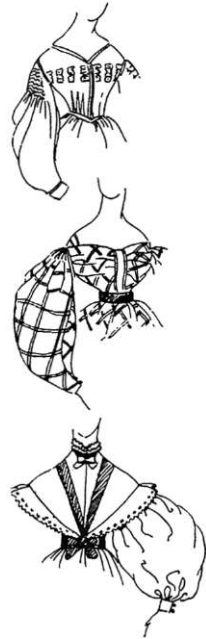


Рис. 174а



Рис. 174б



Рис. 175

Пышные прически, поддерживаемые бантами, дома прикрывались чепцами (чтобы не видны были папильотки), а на улице шляпками с крошечной тульей и большими полями, украшенными страусовыми перьями, цветами и лентами. Нередко женщины надевали длинную вуаль на поля шляпы, спуская ее вперед на лицо и лиф. При сложных бальных прическах и туалетах надевался капюшон с накидкой. Капюшон держался на китовом усе, был твердым и, как футляр, бережно сохранял искусство парикмахера.

Китовым усом подшивались и капоты для выхода в театр и на бал. Эта накидка, стеганная на вате, подбитая лебяжьим пухом и крытая атласом, оберегала от холода, не портя сложной формы огромных рукавов. Летом на платья набрасывались кружевные мантильи, обшитые шелковой бахромой; они могли быть сделаны и из тафты. Кроме того, в ходу были мантильоны. «...Они похожи на мантильи и на косынки, делаются из пу де суа (легкого шелка), обшитого кружевом; сзади концы делаются только пятью или шестью пальцами длиннее пояса; на плечах они не так широки, как мантильи; талия гораздо беднее...» («Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»).

Воротнички, косынки, галстучки, кружева и банты украшали тоненький лиф своим расположением (от плеча к центру талии), подчеркивая тонкость стана (рис. 175).

Руки были заняты ридикюлями, саками (мешочками), без которых не появлялись в театре и на улице (в мешочках приносили с собой конфеты и флаконы с нюхательной солью). В холод руки прятали в муфты из ткани и меха. Поверх платья летом более всего носили рединготы. «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках, с заложенными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках...» (Н. В. Гоголь. «Невский проспект»).

Салопы (шубы на меху), накидки, подбитые мехом, и летом плащи — вот далеко не полный перечень выходного платья.

Ноги были обуты в узенькую на плоской подошве обувь, главным образом из плательной ткани — туфельки на завязках вокруг ноги, башмаки со шнуровкой до щиколотки на внешней стороне ноги, теплые башмаки на меху поверх легких бальных туфелек (рис. 176).

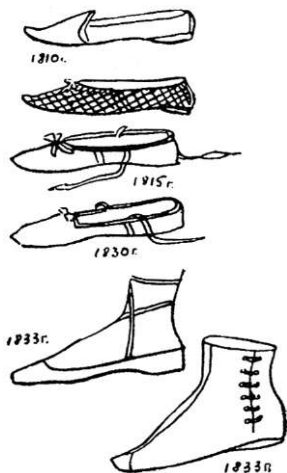


Рис. 176

В каждый период моды часть костюма или его деталь становятся предметом особой заботы и внимания. Театральный художник, занимаясь костюмом, прежде всего уясняет себе, что же главное в данной моде. И если в 30-х годах особым предметом заботы были рукава, они становятся и предметом внимания художника. Рукав-окорок состоит из двух частей или рукавов: нижний — узкий, верхний — широкий двухшовный, как фуляр охватывающий узкий рукав. На нижний рукав от плеча и до локтя прикрепляются накрахмаленные рюши или, что сейчас проще, ленты из поролона, которые придадут верхнему рукаву форму шара. Только обязательно нужно помнить, что рукав вшивается ниже линии плеча. Это придает плечам покатую и красивую форму (рис. 177).



Рис. 177

То же самое надо сказать и о крае юбки (см. рис. 171а, б). Юбка кроится из 3 или 5 полотнищ, (с начала века и до 40-х годов). Переднее полотнище — прямое, гладкое, натягивается спереди и слегка присборено только на боках. Боковые швы скашиваются и уходят за спину. Задняя часть юбки делается из четырех симметричных полотнищ с боковыми швами и швом по центру спины. Таким образом скроенная юбка сохраняет форму, выдерживая модный силуэт.

О разнообразии модных материй писал «Московский телеграф». Каждый месяц он помещал большие отчеты о тканях, рисунках на них и модных цветах: «...персидский ситец, узоры и фасоны его в моде! То же можно сказать и про индийскую тафту (фуляр). Тафта покрыта сложными узорами: огурцы с разводами по белому и светло-желтому фону, по голубому и цвету осинового листа... Узоры бывают разводами, розетками и горошком... Так же нет ни одной щеголихи, у которой не было бы платья из персидского ситца или хотя бы кисейного или другой ткани, только с персидским узором. Из кисеи делают шляпки и платья более или менее нарядные; из персидского ситца утренние шлафроки и полунарядные платья».

Тканей, которыми можно пользоваться при создании костюмов, довольно много: тафта гладкая и клетчатая, шотландки хлопчатобумажные. Эти ткани особенно хороши для скромных персонажей; с белыми воротниками и накидками они будут правдоподобны. Подойдут ситцы, сатины,



Рис. 178а

штапель и шелк с восточными рисунками, полоской и горохом. Очень хорошо держат форму бязь и сатин, поставленные на нижнюю юбку, репс, хлопчатобумажный бархат, вельвет, парча. Ткани с ярко выраженным орнаментом всегда непригодны за их узнаваемость и точный временной адрес. Любой современный классический рисунок ткани очень легко применить ко времени спектакля, слегка протрафаретив орнамент или пропульверизировав костюм. Без такой обработки неприятно выглядит бросающая современная ткань, примелькавшаяся в жизни и помещенная в прошлое волей художника. Увиденная в театре или на экране, она немедленно разрушает образный строй произведения и эффект сопричастия, возвращает зрителя в реальность дня, раскрывая технологию производства зрелища. Таким грустным примером может служить костюм Анны Карениной — актрисы Самойловой в одноименном цветном фильме в сцене скачек, исполненный из стандартной, набившей оскомину клетки (тафты). В первый же момент появления на экране он разрушает все очарование «элегантной Анны» и трагизм сцены.

В тридцатых годах мужская мода также претерпевает некоторые изменения, но это касается только кроя, ширины и длины сюртуков к рединготов, ширины брюк и цвета жилетов.

Удивительно, до чего мужской силуэт повторяет женственные формы моды: талия затягивается настолько, что приходится прибегать к корсетам (рис. 178а, б). Жилет, редингот, фрак и сюртук обтягивают грудь, и полы от тонкой талии расширяются, как дамская юбка. Плечи сюртуков, фраков и редингота такие же покатые, как у дам. И в довершение сходства рукава, сильно расширенные сверху, также напоминают дамский рукав жиго. Складки на панталонах и тонкая талия делают бедра широкими и женственными. Особую заботу портных составляют разнообразные отвороты фраков и рединготов: острые и круглые, двойные и одинарные, бархатные, суконные, в цвет и контрастные.

В 1830 году утренним нарядом считался застегнутый доверху черный сюртук, а для послеобеденного и визитного времени — цветной открытый сюртук (редингот) и обязательно светлые однотонные или полосатые панталоны,



Рис. 178б

светлый жилет, атласный или фуляровый галстук (черный или цветной). Фрак черный или цветной, надевавшийся днем для визитов и прогулок со светлыми панталонами, застегивался на все пуговицы, обязательным был черный или цветной шелковый галстук. Пуговицы, составлявшие главное украшение, могли быть бронзовыми, золотыми, серебряными и обтянутыми тканью костюма. На бал являлись в черном, цветном рединготе, суконном или бархатном фраке, в обтянутых светлых (или черных) панталонах, белоснежной рубашке со складками на груди или гофрированным жабо. Вокруг шеи повязывали батистовый или шелковый галстук. Светлые шелковые чулки виднелись из-под коротких панталон и в вырезе открытых бальных туфель с тупыми носами. Шапокляк (складной цилиндр), белые перчатки и плащ на светлой подкладке, лорнет, часы дополняли костюм.

«Для верховой езды надевают короткие сюртуки с четырехугольными полами, с карманами на боках, с широкими отворотами, застегнутыми до половины груди. Панталоны из трико в полоску в полуобтяжку или совсем широкие».

Утренний домашний наряд составляли широкий халат из легкой материи с бархатными отворотами, широкий жилет, шитый шнурами (*брандебурами*), панталоны со складками, туфли сафьяновые, шитые золотом, бархатная шапочка.

В XIX веке мужская одежда становится «скучной». Усвоив это, в театрах нередко шьют фраки и сюртуки на период целого столетия одинаковых фасонов. Здесь не остается ничего другого, как просить читателей быть внимательными к тексту и иллюстрациям, что поможет избежать кажущегося однообразия. Кроме того, в распоряжении художника есть и такие могучие средства, как цвет и фактура. Разная поверхность тканей, даже если они сближенных тонов, на сцене приобретает совершенно различные оттенки цвета.

Заказы на платья определяли положение в обществе, так же как имя портного, у которого шили, определяло платежеспособность. Портных слушали, им внимали, они творили суд и расправу над костюмом и обществом по своему усмотрению, хотя «усмотрение у них осторожное, хитрое и продуманное...» Гуманн, знаменитый парижский портной, очень глубокомысленно разделил охотников на два рода: на тех, которые одеваются охотниками для того, чтобы ходить на охоту, и на тех, которые ходят на охоту, чтобы иметь предлог одеться по-охотничьи. «Первые носят непромокаемые сапоги на толстых подошвах, непромокаемые штиблеты, длинные, ниже колен, замшевые панталоны, куртку с чудовищными карманами, кожаную фуражку, охотничью сумку и пр. и пр. Вторые же носят узенькие, коротенькие, зеленого или бронзового цвета рединготы с округлыми полами и со множеством застегнутых карманов, с узкими рукавами, плотно охватывающими запястье, и с золотыми пуговицами. К этому рединготу идут мягкий, едва завязанный галстук, открытый воротник рубашки, кожаный пояс, застегнутый пряжкой из вороненой стали, за которой прицепляются патронташ, летняя шляпа, замшевые перчатки и Робертово ружье...» («Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду»).

Путешествия, восхождения на горы заставили людей позаботиться о своем удобстве. Литератор Надеждин в своих очерках о Швейцарии пишет: «...однако я воспользовался многим из его замечаний, чтобы снарядиться должным образом к пешеходству, которое решился начать... Сообща мы сделали программу дорожного гардероба... со всей аккуратностью она определяет даже покрой, вес материи и цвет платья, в которое надо одеваться, и важно уверяет, что малейшее отступление от их предписания влечет за собой опасную неизбежность простудиться. Так как я уже ходил пешком по Рейну, то имел запас многих вещей, назначенных в программе туристов: китель или рубашку со многим количеством карманов, надеваемую сверх всего вместо сюртука. Башмаки, непромокаемый плащ, зонтик и дорожный ранец. Сверх того в Париже я купил блузу во французском стиле. Я наполнил мой ранец тройным числом сорочек, носков и платков, взял про запас по экземпляру жилета, исподнего платья, стиблетов и башмаков (стиблеты — гамаша, гетры), все это прикрыл альбомом, неразлучным спутником моего путешествия, да для карманов оставил дорожную чернильницу, стальное перо и Эбеля. Мартин, хотя с тайной досадой, свернул мне плащ в каток и связал вместе с зонтиком по законам равновесия так искусно, что обе эти вещи можно было перекинуть через плечо коромыслом...» (Н. И. Надеждин. «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду», 1837 г.).

Подобные описания восстанавливают картины быта, подлинную жизнь костюма.


Весь последующий период в истории костюма XIX века характерен возникновением все новых и новых форм. Появятся куртки, короткие брюки, купальные костюмы и многое другое — маленькие штрихи времени, без которых сцена и театр сухи и неполны...

Глава пятая

40-е ГОДЫ XIX ВЕКА

...Самое строгое лицемерие царило в нравах; английские идеи соединились с набожностью, веселость исчезла. Быть может, это само провидение готовило свои новые пути, быть может, то ангел — предвестник грядущего общества — сеял уже в сердцах женщины семена человеческих прав, которых они должны потребовать со временем...

Альфред де Мюссе

мена моды в 40-х годах XIX века и создание нового эстетического идеала происходило, как всегда, в прямой зависимости от всех проявлений общественной жизни (рис. 179). Огромный успех романов Диккенса, на страницах которых он населил портретами хрупких и нежных женщин, трогательно смотрящих на мир

огромными глазами, сформировал в умах читателей сентиментально-прекрасный образ. А романы Жорж Санд, занимавшие умы проблемой свободы женщины, и повести Тургенева заставили общество новыми глазами взглянуть на женщину-человека, на ее духовный и моральный облик. Тем временем открытие железнодорожного сообщения между странами, паровозного сообщения между Новым и Старым Светом и изобретение телеграфа как нельзя лучше способствовали быстрому обмену общественного мнения, ускоренному темпу производства и торговли, а следовательно, распространению моды и развитию ее практических сторон.

Борьба женщин за равноправие, превратившись в международное движение, в свою очередь помогала опрошению и строгости костюма, а также сближению с некоторыми практическими формами мужской одежды.

Легкость и «веселость» силуэта 30-х годов сменяет хрупкий и нежный рисунок костюма 40-х годов. Исчезли огромные рукава, пышные банты и легкомысленные постижи причесок; волосы расчесаны на прямой пробор, приглажены щеткой и спускаются локонами по обе стороны лица. Тонкая шея и покатые, низко опущенные плечи плавно заканчиваются узким рукавом. Стан заключен в длинный, изящный корсет и как стебель опускается на чашечку юбки, мягкие косынки ложатся на узкие плечи, а шляпы-кибитки прикрывают томный профиль (рис. 180).

В то же время эмансипация получает выражение в «равноправии» костюма: женщины на обоих континентах начинают попытки проведения реформы, добиваясь права наравне с мужчинами носить брюки, чем и вызывают ярость и бурные нападки реакционно настроенной печати. Писательница Аврора Дюдеван, взявшая мужской литературный псевдоним Жорж Санд, официально появлялась в мужском туалете, что довольно подробно описано обозревателем «Литературного прибавления»: «...Костюм ее составляли брюки из красного кашемира; широкий халат из темного бархата и вышитая золотом греческая феска. Она лежала на кушетке, обитой красным сафьяном, и крошечные ее ножки, свесясь на роскошный ковер, играли с китайскими туфлями, которые она то надевала, то сбрасывала. В руках ее дымилась пахитоска, которую она курила с удивительной грациозностью...»

Верховая езда и костюм амазонки стали обязательными в определенных кругах общества. Этот костюм обычно



Рис. 179



Рис. 180



Рис. 181



Рис. 182

надевался элементами мужской одежды от шляпы до жакета (рис. 181). Бравата смелостью, стрельба из пистолета, верховая езда, курение были проявлением «модной» свободы.

На современной сцене в костюмах 40-х годов идут инсценировки Достоевского, Тургенева, Бальзака, Гюго («Отверженные»).

Женские костюмы требуют обязательного корсета или лифа платья, где в швы вставлены косточки. Только затянув грудную клетку и талию, можно добиться трогательной женственности, которая необходима исполнительницам ролей героинь Диккенса, Тургенева, Достоевского («Кроткая») (рис. 182). В театральной практике для силуэта 40-х годов часто заставляют актрису надевать несколько нижних бязевых юбок с большим количеством оборок. Это тяжело и затрудняет плавность движений. Теперь можно обойтись спасительным поролоном, нашив из него на нижнюю юбку несколько валиков. На самом деле в подлинных нижних юбках 40-х годов пришивались в несколько рядов ватные руло (см. выше), что давало желаемый эффект и не было громоздким.

Что до мужской моды, то она, как уже было сказано, не отставала от женской по своим силуэтным формам: фраки и сюртуки, которые стали униформой мужчин, потеряли буфы на рукавах, высокие стоячие воротники и приобрели вид, который без особого изменения продержался до конца века.

В мужском костюме преобладал черный цвет, и сюртуки этого цвета надевали с темными гладкими или в клеточку брюками, цветные же сюртуки — со светлыми гладкими и цветными клетчатыми брюками. В жилетах, так же как и в галстуках и носовых платках, безгранично царил рисунок клетки.

Вообще с этой поры пестрота в мужской одежде считается признаком дурного вкуса и все многоцветие отдается дамским нарядам.

Тургенев, будучи большим эстетом, пользовался для визитов синим фраком с золотыми пуговицами в виде львиных головок, серыми клетчатыми панталонами, белым жилетом и цветным галстуком.

Необходимыми атрибутами, без которых немислим хорошо одетый мужчина, были трости тонкие с круглым набалдашником, толстые бамбуковые и деревянные, «бальзаковские». На прогулке не занятые тростью и не поддерживающие даму руки закладывали в карманы редингота, сюртука или за

спину. Это очень важно знать, так как нередко у актера руки бывают «лишними», и он не только сам не знает, куда их девать, но и ежеминутно напоминает зрителю, что они у него есть.

Даже при хорошем зрении надо было иметь складной лорнет — золотой, бронзовый или черепаховый. Его носили на цепочке на шее и закладывали за вырез жилета или в горизонтальный карман на брюках чуть ниже пояса (например, на балу при узких панталонах), а также прикрепляли к пуговице фрака. В начале 1840 года входит в моду монокль — стеклышко прямоугольной формы в черепаховой или бронзовой оправе. Его также носят на шнурке или цепочке, прикрепляя к верхней пуговице фрака или сюртука.

Употребление монокля выработало и модный жест обращения с ним: нужно было суметь поднять надбровную дугу и «принять стекло», а затем небрежным движением выбросить стеклышко из глаза...

В 1847 году появилось пенсне — «двойной лорнет с пружинкой, защемляющей нос». Существовали уже и очки в металлической или роговой оправе.

В это время входят в моду бисерные кошельки (т. е. вышитые бисером), голубые, с узорами, и бисерные цепочки для часов. На бисерных цепочках носили часы в жилетных карманах. Концы галстука скалывались на груди булавками с жемчужиной, камеей или драгоценным камнем на конце. Последней «вольностью» были пуговицы на рубашках и жилете, которые делались либо из подлинных драгоценностей, либо из подделок под жемчуг, золото и бриллианты. Это было все, что общепринятый обычай разрешал носить мужчинам. Теперь отличия в одежде могли сказаться в чудачестве или в проявлении консервативного вкуса (старомодный картуз на голове, провинциальный архалук, любимая венгерка или мундир отставного вояки). Мужские наряды становятся черным фоном для пестрой и разнообразно одетой толпы женщин.

Глава шестая

50—60-е ГОДЫ XIX ВЕКА

...Черное одеяние, присвоенное себе мужчинами в наше время, служит ужасным символом: чтобы дойти до него, необходимо сбросить мало-помалу кольчугу, шлем и шитье кафтанов цветком за цветком. Все эти иллюзии разрушил человеческий разум, но он же надел по ним траур и ждет утешений...

Альфред де Мюссе



50-е годы появилась фотография, документально подтверждающая, что, несмотря на резкое социальное расслоение общества, во всех европейских странах туалеты (кроме бальных) у всех принимают обыденный вид.

И именно благодаря революционному движению в Европе эта маскировка под демократию становится особенно явной у вельмож и высокопоставленных особ. Так, Наполеон III и императрица Евгения на фото в наши дни могут быть узнаны только по подписи. А «железный» канцлер Бисмарк выглядит скромным немцем, одетым более чем просто — в сюртук с черным галстуком.

Торжественные коронационные и официальные одеяния приемов и балов не выходят за границы своего «места жительства», толпу же возможно дифференцировать лишь по качеству, тканей, таланту портного и богатству украшений. Мода одинакова для всех и такова, что дает возможность проявиться внешнему демократизму как защитной маскировке и заигрыванию с народом.

Тем труднее бывает на сцене отделить мещанку от дворянки и горничную от госпожи, если они обе находятся в одинаковых условиях: например, идут летом по лесу. Вот тут и выручит знание художником тех примет времени, которые несет в себе костюм как всесторонняя характеристика персонажа.

Платья, особенно летние, могут быть совершенно простыми, и только белоснежные воротничок и манжеты из дорогого кружева отличают платье госпожи от такого же по форме, но из более простой ткани и с холщовыми манжетами платья горничной.

Желанием приблизить женскую моду к мужской можно объяснить появление венгерок — платьев и жакетов, отделанных шнурами, напоминающих фраки и сюртуки. Юбки всех цветов и фактур — клетчатые, полосатые, гладкие, с отделкой шнурами и лентами — и белые блузки стали почти форменным одеянием прогрессивных женщин. Юбка, собранная спереди и сильно сзади (опять же из трех полотнищ), надевалась на нижнюю, крахмальную, с оборками.

В этот период появились «реформенные» платья в Европе и Америке, названные «костюмом Амелии Блюмер» (рис. 183), по имени автора — американки, поборницы женского движения. Эти костюмы не получили большого распространения, но по их примеру женщины стали шить длинные узкие панталоны, которые надевали под



Рис. 183

широкие юбки, особенно тогда, когда появились кринолины.

Панталоны, спускающиеся до щиколоток и закрепленные на резинку, широкой кружевной оборкой ниспадали на ступню. Такие юбки и панталоны носили все особы женского пола (независимо от возраста) во времена Гека Финна и Тома Сойера. Клетчатые ткани, из которых тогда шились платья (рис. 184), и белоснежные с кружевной оборкой панталоны — очень милый штрих в комедийном спектакле (например, в пьесах Островского 50—60-х годов).

Гладко причесанные на пробор волосы и скрученная на затылке коса изменили и форму шляпки, которая приняла вид и название кибитки: тулья составляла одно целое с полями. Шляпки убирались цветами и довольно изящно обрамляли молоденькие лица.

Особенно многочисленной стала верхняя одежда, так как прогулки (в коляске, пешком, по скверам, бульварам, по вечерним и дневным улицам, не говоря уже о визитах и хождении по магазинам) вошли чуть ли не в обязательней ритуал для жителей городов. На улице женщины появлялись даже летом в закрытых платьях, с перчатками или митенками (кружевные перчатки без пальцев) на руках, которые надевали и дома (при приеме гостей), обязательно в шляпке и бархатной накидке или с шарфом из кисеи, кашемира, кружева, мантилье из шелка, тафты, бархата, шерсти.

С 50-х годов начал писать Островский. Его пьесу «Не в свои сани не садись» и более позднюю, «Последняя жертва», а также пьесы «Дядюшкин сон» Достоевского, «Месяц в деревне» Тургенева, равно как и соответственную драматургию Запада, инсценировки Диккенса — «Пиквикский клуб», «Крошка Доррит», можно интересно оформить в этих костюмах.

В 50-е годы уже довольно твердо установились цвета возраста: лиловые, синие, темно-зеленые, темно-красные и, конечно, черные тона для пожилых и очень много белого, голубого и розового у молодых. Желтый цвет не был в почете, но, вообще говоря, цветовое решение спектакля всегда лежит на совести и разумении художника, который подбирает палитру костюмов согласно настроению спектакля и его



Рис. 184

общему колориту. Так что писать об особенно модной или любимой цветовой гамме в театральном костюме не имеет смысла, за исключением особых «цветовых» лет, так как это было в период Французской революции и стиля классицизма и будет в начале XX века в стиле модерн.

Относительно удобная форма платьев 40-х годов оставалась неизменной на протяжении десяти лет, пока количество нижних юбок не стало слишком обременительным. Тогда мода опять обратилась к истории, и из сундука XVIII века была извлечена юбка на обручах — панье; она и вошла в обиход. И как сразу изменился костюм! Недаром этот период и следующие за ним 60-е годы называют вторым рококо. Юбки, несмотря на их огромный размер (2,5—3 м), стали легкими и как бы закружились вокруг талии. Маленький лиф заканчивался баской. Узкие в плечах рукава расширились книзу, и из-под них показались кружевные манжеты, тюлевые оборки или второй пышный рукав. Несмотря на большой и громоздкий объем, платья были легкими и «плыли» впереди их обладательниц. Казалось, что женщины, одетые в кринолин, плывут или скользят по полу.



При движении руки красиво ложились на юбку, что останавливало ее колебание. Когда надо было сесть, руки привычным жестом опускали обруч кринолина вперед, тем самым поднимая его сзади, и дама садилась боком на стул, кресло или диван. В этот период в обиход входят низкие табуреты-пуфы, на которые удобно садиться, прикрывая их целиком юбкой. Несмотря на немедленную реакцию прессы, высмеивающей кринолин, сравнивающей его с воздухоплавательным аппаратом, с клеткой для кур и многим другим, несмотря на поток карикатур и возникший ряд бытовых неудобств, мода эта просуществовала более пятнадцати лет.



Рис. 185

Большие юбки украшались воланами — гладкими зубчиками, собранными в складку и сборку (рис. 185). Их декорация стала главной темой моды, и широкие каймы ткани покрываются отменными рисунками цветочных гирлянд и букетов. Богатство комбинаций цвета, изображений растительных форм и клетки, сочетание техники ткачества и набивки в широких масштабах рисунков юбочных тканей создают небывалое изобилие декоративного разнообразия.

Характерно социальное различие рисунков, цвета и качества тканей на платьях. Например платья аристократии и разночинцев отличались скромностью цвета и сдержанностью рисунков, хотя ткани первых были богаты по фактуре и тонкости вытканых узоров. Купечество предпочитало яркие расцветки и шуршащие тафтовые ткани с характерным сочетанием полос и клеток с букетами цветов. Кашемир, тафта, канаус, шанжан, муар, репс — ткани, которые существуют и по сей день, — великолепно выглядели на упругих кринолинах.

Платья расшивали тесьмой, галуном, кружевом, узорными лентами, бархатными отделками. Фабриканты тканей были очень довольны — воланы съедали огромное количество тканей (каждое платье как минимум требовало десятка аршин материи).

Костюмы этого времени всегда привлекали художников, и полотна Перова, Пукирева, Неврева, Маковского, Федотова и др. свидетельствуют о любовном их изображении в русской жанровой живописи.

В театре в кринолинах играют пьесы «Поздняя любовь», «Последняя жертва», «Бедность не порок» Островского, «Месяц в деревне» Тургенева, «Мастерица варить кашу», «Госпожа Бовари» Флобера и др. Костюмы не представляют большой сложности для исполнения, но важно соблюсти правила кроя. Спина лифа обязательно кроится трехшовной (не считая боковых швов) (рис. 186). При таком крое достигается идеальное прилегание ткани к фигуре. Перед же делается на сквозной застежке (кроме бальных платьев, у которых застежка сзади) с тремя вытачками.

Особо нужно помнить о рукаве (см. рис. 186). Он делается из двух половин и выкраивается по округлой линии. Скроить лиф таким образом несложно, но результат получается разительный. Незаметно для самой актрисы она лишается свойственной современной фигуре прямолинейной мужественности, и линии ее тела приобретают мягкий женственный силуэт. Если вы выполните кринолин, составив его из нескольких концентрических кругов легкой проволоки, вставленных один в другой и скрепленных четырьмя или пятью лентами, и наденете на него юбку костюма (без нижних юбок), то костюм оживет, наполнится ароматом

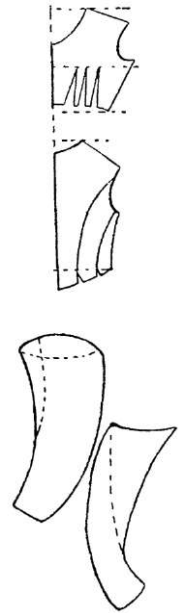


Рис. 186



Рис. 187



Рис. 188

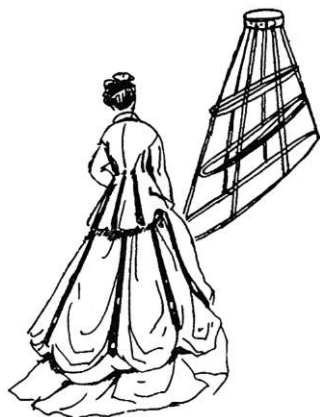


Рис. 189

времени, а актриса обретет независимость и свободу движений (рис. 187).

Если форма костюма, вернее, его силуэт и пропорции, довольно долго оставались неизменными, то наименования и фасоны одежды подвергались натиску фантазии и активной деятельности портных и портних (рис. 188). «Модистки знаменитых домов старательно изучают старинные картины... все типическое в покрое платьев испанцев, итальянцев, швейцарцев, арабов, турок, венецианцев; французские эпохи Людовиков XIII, XIV, XV, Францисков I и II, Генриха V,— все соединяется в туалете шеголихи... В сущности, носят все с условием соблюдения современных требований: полноту и длину платья, счастливое соединение цветов, изящество покроя...» (Журнал «Модный магазин»).

Ведь я — Гюго в области кройки и шитья. Занявшись цезурой, господин Гюго совершил революцию в кройке стиха, я же совершил ее в кройке одежды...

Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник, год 1854

В начале 60-х годов кринолин при всей заманчивости его для портных и модных женщин под влиянием жизненных обстоятельств претерпел конструктивные изменения. Он затруднял передвижение на улице, занимал много места в театре, на лестнице дома. В России был даже издан указ о запрещении посещения церковных служб в кринолинах и тафтовых платьях. При большом стечении народа, в толчее, легко воспламеняющаяся тафта и огромных размеров юбки являлись превосходной пищей для огня. Кринолин переменил форму. Из круглых обручи стали овальными и расположились вокруг тела под углом (рис. 189). Это достигалось последовательным скреплением обручей различной длины лентами. Спереди ленты были значительно короче. Благодаря этому силуэт юбки и лифа значительно изменился, и фигура в профиль стала напоминать разносторонний треугольник, большую сторону которого представляла линия спины и юбки. Изменился и покрой. Длина линии лифа спереди не доходила до линии талии, тогда как сзади она плавно спускалась к ней. Соответственно кроилась и юбка, излишек длины свободно лежал сзади на обручах. На юбке

вместо оборок могли быть складки. Число воланов доходило до двух-трех. Силуэт сделался легче и грациозней.

Очень хорошо передана форма такого платья в картине Перова «Приезд гувернантки».

Мода 60-х годов грациозна и более драматична. Если в костюмах 50-х годов хорошо играть комедии, то туалеты 60-х годов лучше подходят к драматическим спектаклям. Костюмы этого времени не так трудоемки в работе, зато требуют большей тщательности при выполнении формы. Не бойтесь поисков новой формы. Помните, что новая линия костюма, новый силуэт помогают актеру быстрее и точнее войти в роль, по-новому сочинить рисунок движения, приобрести новые жесты — в общем, обогатить свою творческую палитру.

Прогрессивная часть общества в странах Европы и в России выступала против моды как формы проявления буржуазного гнета и социального неравенства. Нигилизм европейской интеллигенции проявился в бойкотировании моды, в стремлении к простоте и удобству одежды. Таких немаловажных качеств в costume, как удобство и простота, настоятельно требовал деятельный XIX век, находя это искомое только в одежде людей труда — рабочих, крестьян, ремесленников. Так случилось, что литераторы и художники Парижа надели блузы и куртки бретонских крестьян.

В России славянофилы во главе с Аксаковым пропагандировали полный комплекс русской крестьянской одежды в ее модернизированном, городском варианте. Посмотрите портрет Шишмарева (работа О. Кипренского). Молодой человек изображен в широкой просторной рубаше (рис. 190). Литературные портреты разночинцев знаменательны их отношением к внешности, предпочтением простоты, уважением к одежде народа и проявлением отрицания условностей «света»: Базаров («Отцы и дети» Тургенева), Волохов («Обрыв» Гончарова), Рахметов («Что делать?» Чернышевского).

В честь вождя освободительного движения в Италии Гарибальди женщины носили свободные блузы — гарибальдийки (рис. 191), галстуки того же названия и свободные пальто типа мужских карриков. Заимствование женской модой элементов мужской одежды становится правилом.



Рис. 190



Рис. 191

Так, в обязательный комплекс костюма входит приталенный жакет — казак, который носили женщины из семей с разными достатками. Он мог быть гладким, украшенным галунами, тесьмой, шнурами, пуговицами, бархатом и вышивкой. Юбка и казак становятся формой визитной одежды. И с этого времени костюм (жакет и юбка) получает значение визитного и уличного обязательного туалета.

Домашнее платье делали скромным, закрытым, с длинными рукавами, из гладких или в мелкий рисунок материй, из тканей полосатых и в мелкую клетку.

Развитие железнодорожного и водного транспорта дало возможность относительно легкого способа передвижения. Путешествующие экипировались специальными одеждами: накидки бедуин и бурнус, расшитые на восточный манер и с капюшонами, мантильи, пледы, платки, рединготы и дорожные пальто. Дорожные клетчатые пальто вошли в моду после того, как наладилось регулярное пароходное сообщение между Америкой и Европой. Простота и свобода, доминирующие в американской одежде, повлияли на формирование уличной обуви в европейской моде (рис. 192).

Большие соломенные шляпы с чуть опущенными спереди полями (а-ля Гарибальди) украшали гладко причесанные головы и защищали от дождя и солнца (загар станет завоеванием XX века). Бальные туалеты отличались огромным размером кринолинов, маленьким лифом, оставляющим обнаженными руки, плечи, грудь и спину. Юбка сделалась объектом виртуозного мастерства портных и декораторов. Драпированные тюль и газ, поддерживаемые гирляндами и букетами цветов, воланы из тафты, атласа и лент располагались на обширной ее поверхности. Грандиозные размеры бальных туалетов заставляли современников сравнивать женщин с плывущими облаками.

В костюмах этого времени ставят «Даму с камелиями» Дюма, «Бедность не порок», «Женитьбу Бальзамина» Островского, «Евгению Гранде» Бальзака, инсценировки Жюль Верна. Время действия пьесы или ее написания — само собой разумеющиеся

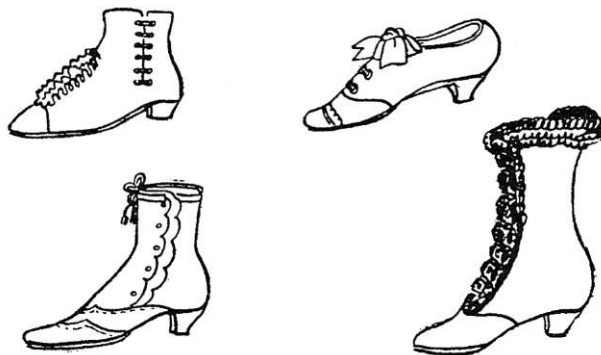


Рис. 192

факторы. Несмотря на необычайное богатство и разнообразие костюмов XIX века, начинающему художнику на первых порах все костюмы любого направления моды (например, 60-х годов) кажутся одинаковыми. Он различает только особые приметы — большой объем юбки. Тонкости и нюансы трактовки от его взора по неопытности ускользают, или, что тоже плохо, он попадает в плен иллюстративного материала. А ведь художник-костюмер, создавая эскизы, а не механически перерисовывая модные изображения, не только вносит в каждый рисунок костюма характеристику образную, но и через все костюмы проводит свою, художника, идею оформления всего спектакля. Например, художник Билибин в решении костюмов к опере «Золотой петушок», придерживаясь исторической правды в изображении персонажей, нарочито увеличил размеры рисунков тканей их одежды. Результатом явился желательный гротесковый характер образов действующих лиц.

Начинающему художнику нужна твердая последовательность в работе над иллюстративным материалом. Первая стадия подразумевает изучение основной формы костюма, основного силуэта, выбранного художником для данной пьесы. Вторая — раскрытие содержания этого силуэта (рис. 193), то есть изучение того разнообразия форм, которые заключены в рамки этого силуэта. Третья — изучение средств, при помощи которых достигается разнообразие; это средства видоизменения формы и средства украшения (разнообразие кроя, отделки, фактуры материала). Когда все становится ясным, то начинается четвертая стадия — перевод накопленных исторических сведений на современный язык: 1) как будут выглядеть костюмы и 2) какими средствами, при помощи каких материалов в данных условиях можно выполнить их. Идеальным разрешением этого вопроса является грамотный эскиз, где сама графическая подача его подсказывает стиль исполнения костюмов. Несмотря на то что в процессе работы над костюмом происходят изменения и даже отклонения от эскиза и первоначального замысла, все же при работе над эскизом следует не только продумывать мельчайшие детали оформления костюма, но и точно знать, из каких тканей и с какими отделками он должен исполняться.

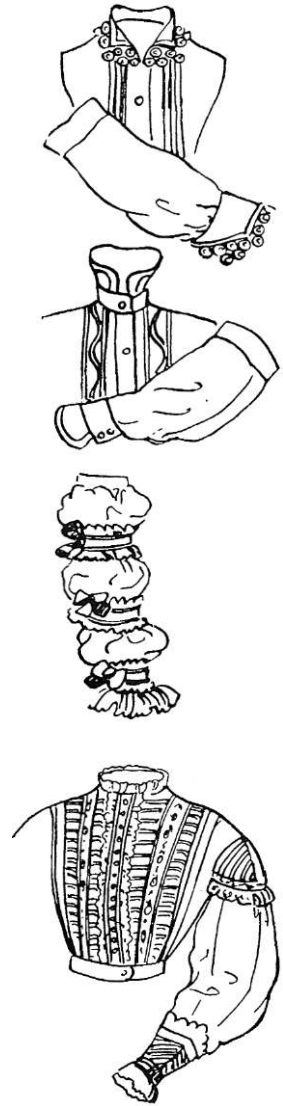


Рис. 193

70—90-е ГОДЫ XIX ВЕКА

Мистер Скоулз считает, что турниры пагубны для души...

Д. Голсуорси. «Собака у Тимоти»

С пятидесятих годов XIX века и до начала XX века прогрессивному течению романтизма и реализма в искусстве противопоставлялись салонная красивость и литературная сентиментальность. Салонная красивость работала на непритязательного, малокультурного, но богатого заказчика. В архитектуре и убранстве интерьеров, в мебели, прикладном искусстве рождались чудовищные смешения стилей. Разностилье было характерно для того среднего большинства, чьи непритязательные вкусы так легко было удовлетворить бесцельной роскошью и дорогостоящей подделкой: столовая готическая, ванная турецкая, спальня рококо, передняя египетская и т. д.

Оригинальность домашней обстановки не уступала экстравагантности одежды.

Ниже печатается выдержка из описания «Парижские литераторы», помещенная в «Литературном прибавлении...»:

«Альфонс Карр хочет, чтобы его считали за оригинала, и успеваеет в этом... Весь его наряд состоит из черного бархата или из нанки, смотря по времени года; он живет всегда в 6-м или 7-м этаже; комната обита всегда черным, а стекла в окнах фиолетового цвета... У него нет ни стола, ни стульев... Он спит всегда на диване, не раздеваясь; вообще живет по-турецки на подушках и пишет всегда на полу. Китайские вазы, мертвые головы, рапиры и трубки с длинными чубуками украшают углы его кабинета. Слуга у него мулат, которого он одевает в красное платье, а сам бывает дома всегда в красном халате и в сафьяновой ермолке, вышитой серебром; он носит усы и эспаньолку...»

Разностилье и безвкусица имели своих приверженцев в различных кругах общества, которым посвящены романы Золя и Мопассана, трилогия Сухова-Кобылина, «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Плоды просвещения» Толстого, «Приваловские миллионы» Мамина-Сибиряка.

Модные издания этого времени отвечают вкусу того круга людей, для которых мерилом красоты является стоимость. Богатство и крикливая роскошь диктуют моде создание сложных костюмов, перегруженных обилием ткани, отделок и украшений.

С другой стороны, если мода и грешила обилием украшений и ткани, то мастерство исполнения костюма было на такой высоте, которая делала честь портным и бесчисленным мастерицам, их выполнявшим. Сложность костюма и его дороговизна определяли совершенство исполнения.

Драматургия обличительного характера, естественно, подсказывает иллюстративный материал для сочинения костюмов.

Но нельзя забывать, что в театре изображение плохого вкуса чревато последствиями. Дурной вкус, как правило, в спектаклях воспринимается как свойство художника-автора. Поэтому дурной вкус приходится «изображать» пестротой и сложностью наряда, несоответствием его форм владельцу, излишеством деталей... но все это в границах хорошего вкуса художника, исполняющего костюмы.

Силуэт костюма 1870 года получает новый рисунок. Плавность линий предыдущего десятилетия сменяется силуэтом с преувеличенным значением линий бедер (рис. 194). Маленькая головка и обтяжной корсаж с узкими рукавами представляют резкий контраст с пышным турнюром и большим объемом юбки; турнюр начинается от тонкой, затянутой корсетом талии (рис. 195а, б). На смену кринолину приходят нижняя юбка с оборками и подушка-турнюр. На этой подушке драпируется собранная мешком и положенная в несколько слоев ткань, соответствующая ткани корсажа. Перед и бока юбки могут быть задрапированы более тонкой тканью, отделаны воланами и кружевами, бантами и лентами (рис. 196 а, б). Лиф, рукава, манжеты, вырез горловины и края турнюра обшивают рюшками, бархатными лентами, кружевом, стеклярусом и т. д.

Такая форма костюма по времени соответствует одеяниям персонажей «Пышки» Мопассана, «Жервезы» Золя, «Копилки» и «Соломенной шляпки» Лабиша. Громоздкие и перегруженные украшениями костюмы, исполненные из тканей различных фактур (репс, атлас, тюль, бархат), вероятно, подойдут больше комедийным спектаклям. Форма этих костюмов отдаленно напоминала костюмы конца



Рис. 194



Рис. 195а



Рис. 1956

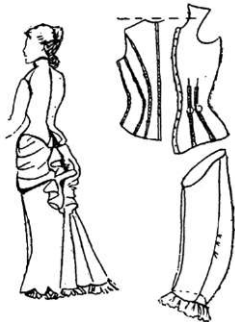


Рис. 196а

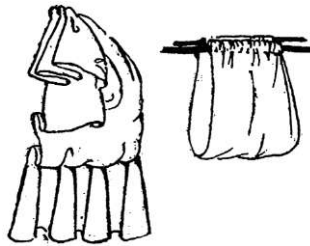


Рис. 1966

XVIII века; аналогия наблюдалась и в дамских прическах. Букли и локоны ниспадали на плечи, а маленькие шляпки укреплялись на передней части головы.

До сих пор мы говорили главным образом о costume той части общества, по заказу которой работала мода, о моде буржуазии.

Прогрессивная русская литература и искусство знакомят читателя и зрителя с горем и страданием угнетенных и униженных людей, создают галерею светлых образов от «Русских женщин» Некрасова, «Накануне» Тургенева до «Сказок старухи Изергиль» и «Матери» Горького, «Униженных и оскорбленных» и «Бедных людей» Достоевского, «Воскресения» Толстого и др. Рассказы Чехова открывают мир новых героев, новых образов.

Литературный и общественный идеал облекается в плоть реальных людей. Это Софья Перовская и Вера Засулич, Анна Корвин-Круковская, Софья Ковалевская и др. Писательницы и ученые, профессиональные революционерки и просто мужественные женщины.

Родился новый тип женщины, человека прогрессивного, деятельного, жаждущего не пассивной словесной свободы, а подлинной борьбы во имя справедливости. Передовая часть человечества проповедует свои убеждения и диктует свои вкусы. Ее идеалом становится нравственная красота подвига, чистота моральных убеждений. Ничто человеческое этим людям не чуждо, но мода и одежда как необходимость воспринимается ими критически.

Различие убеждений и вкусов людей даже в пределах одного класса прежде всего откладывают отпечаток на их внешность и одежду. Они не выдумывают свою моду, не сочиняют новые туалеты. Простые ткани и скромность отделки скорее проявляют присутствие вкуса, чем безразличие к моде; белоснежные крахмальные воротнички и манжеты придают элегантность и строгость.

В это же время были женщины и мужчины, которые вообще предпочитали светской одежде скромные черные блузы и юбку или рубашу и брюки. Об этом свидетельствуют, например, картина Ярошенко «Курсистка» и портреты Софьи Перовской, картины Репина, Маковского и богатый фотоматериал.

Наша искусственность видна во всем, начиная с одежды, над которой так все смеются и которую все продолжают носить...

Н. Г. Чернышевский

Начиная с 1877 года и до середины 80-х годов мода опять претерпела изменения.

В убранстве комнат появляются драпировки. Портьеры и гардины собираются тяжелыми складками и подборками, обшиваются бахромой и аграмантом, вышиваются стеклярусом. Драпируют и мебель: стулья, кресла и диваны. Это в некоторой степени оказало влияние и на костюмы. К 1880 году женская фигура, плотно окутанная тканью и задрапированная, появилась в форме, которую современники прозвали

«русалкой» (рис. 197): затянутый в корсет по самые бедра тонкий стан плавно переходил сзади в драпированный трен*, напоминавший русалочий хвост. Впервые за всю историю костюма женская фигура предстала во всей красоте своих естественных линий и пропорций. Футляр корсета только помогал достичь идеала в совершенстве красоты торса, а костюм, плотно прилегающий к телу, довершал его скульптурность, послушно следуя его изгибам и движению (рис. 198). В общем, из всего арсенала костюмов, какими располагала мода за несколько столетий, это было самое удачное ее произведение.

Являясь совершенством формы, этот костюм был и совершенным выражением существа женщины в представлении буржуазного мира. Красивое тело как ценность, какой обладает женщина как предметом торговли, получило самую выразительную оболочку, оболочку-рекламу, оболочку-вывеску. Может быть, поэтому мы не мыслим себе Ларису из «Бесприданницы» в костюме иной формы. «Волки и овцы» Островского, «Милый друг» Мопассана, «Профессия миссис Уоррен» Шоу, «Анна Каренина» Толстого — далеко не полный перечень произведений, в которых такая форма костюмов органично дополняет содержание.

Золя в романе «Добыча» в нескольких фразах раскрыл психологическое значение такого костюма. «...Ренэ носила декольте с таким презрением к посторонним взглядам, столько спокойствия и нежности было в ее наготе, что она даже не казалась неприличной... когда она проходила по залам в роскошном наряде из розового фая... мужчины проталкивались вперед, чтобы увидеть ее.

Великий политический деятель Эжен Ругон ясно признавал, что нельзя же голосовать против власти, при которой на почве, удобренной миллионами, мог вырасти цветок, созданный для неги, с атласной кожей и наготой статуи...»

Писатель-реалист более красноречиво говорит не только о значении туалета, но и о его воздействии, и о цели этого воздействия.



Рис. 197



Рис. 198

* Трен — часть юбки, платья, особо подкроенная. Длина трена сзади значительно превышала длину всего платья, часть его лежала на полу. Когда женщине надо было двигаться, она поднимала трен за специальную петлю, пришитую на уровне бедра. Петля надевалась на кисть руки. Дома или на балу при поворотах и ходьбе нужно было уметь движением ноги отбросить трен в сторону.



Рис. 199а



Рис. 1996

Более чем когда-либо в этот период стала очевидной и социальная значимость костюма.

Скромность и простота в костюме просвещенной интеллигенции и служащих контрастировали с богатством тканей и отделок в туалетах буржуа (рис. 199 а, б), снимали сексуальный налет с костюмов, и тогда элегантность и изящество становились выразительными сторонами моды. Сдержанные в отделках, наглухо закрытые, строгие по силуэту, костюмы выявляли иной облик, создавали другое впечатление («Незнакомка» Крамского и «Амазонка» Нестерова).

Исполнение такой скульптурной формы таит известные трудности, ибо хорошо сделанный костюм представляет истинный шедевр моделирования. Но при умении шить такая трудность в наше время преодолима. Мы приводили уже подробный рисунок, из которого видна особенность кроя лифа (см. рис. 196).

У всех, кто умеет шить, есть предубеждения против обилия выточек и тем более против сквозных швов. От этого предубеждения при работе над театральным костюмом придется отказаться. Чтобы лепить объем, нужно подчинить себе материал, не боясь обращения с ним. Умные, правильные швы безусловно создадут форму.

Платья принцесс (как они тогда назывались и как называются теперь цельнокроенные и прилаженные по фигуре платья) состояли из двух частей: лифа и юбки. Лиф кроился разной длины: до талии, до линии бедер и до колен. Перед и спинка представляли соединение подкройных частей (спина 5—6 швов, перед 3—5 швов.) Ткань обязательно дублировалась, то есть ставилась на подкладку, сдваивалась с хлопчатобумажной тканью, что необходимо выполнять и теперь, а швы на груди и на спине ставились на косточки. Если актриса не слишком полная, при такой обработке лифа можно обойтись без корсета. Юбка же состояла из двух частей: нижней основной, гладкой, на которую крепилась верхняя, драпированная, дополненная воланами, рюшками, бантами. Нижняя юбка с изнанки имела шнуровку, которая стягиваясь, прижимая переднее полотнище юбки к бедрам и ногам. Заднее полотнище юбки оставалось свободным, давая возможность передвигаться. Турнюр, выложенный из отдельного куска ткани, располагался на свободном полотнище юбки.

Если вы не пожалеее сил и запасетесь терпением, хорошо выполненный костюм вознаградит ваши старания и украсит актрису и спектакль.

Платья, костюмы и пальто по этой моде выполнялись из тканей одного цвета и разных фактур, например, черный бархат, тафта и шерсть, голубой муар, тафта и бархат; красный репс, тюль, бархат и атлас и т. д. (по принципу контрастных поверхностей тканей одного цвета). Женщины, не отличавшиеся изысканным вкусом, наоборот, могли носить платья, составленные из разных фактур и цветов: желтого крепдешина и синего бархата, зеленого репса и розового атласа, серой шерсти и розового бархата — вариантов столько, насколько хватит фантазии художника. Строгие визитные платья из тканей в мелкую клетку или полоску отделялись бархатом в тон, шнуром, галуном, аграмантом (завязанная рисунком тесьма), бисером, стеклярусом, кружевом и тюлем. Для сцены всегда очень выигрышна комбинация разных фактур тканей одного цвета.



Рис. 200а

Последнее десятилетие XIX и начало XX века отражено в драматургии А. Чехова, Б. Шоу, М. Горького, Г. Ибсена, К. Федина.

Мода этого времени хотя и была едина по своим идеям, однако у каждой группы общества получала свое толкование. Как ни был красив силуэт предыдущих десяти лет, он уступил место новой линии. Драпированные юбки, туго стягивающие ноги, представляли большое неудобство. И уже с 1888 года юбки значительно расширяются. Гладкое полотнище, драпированное или в складку заложенное, покрывающее перед, огибая бедра, укладывается сзади на спине в турнюр, принимая форму уродливого выступа, начинающегося под прямым углом от талии (рис. 200 а, б).

Широкий размах плеча и утрированный окат рукава, остроконечный корсаж и угол турнюра нарушали привычный для прошлого десятилетия плавный гибкий облик, представляя зрителю колючую, резкую, «поэтно» разделенную и карикатурно утрированную «новую женщину».

Насколько эти костюмы были некрасивы, можно судить по модным журналам и карикатурным изображениям (журналы «Стрекоза», «Будильник» и др.). Обычно такую форму костюма не применяют в театре, даже в комедийных спектаклях,

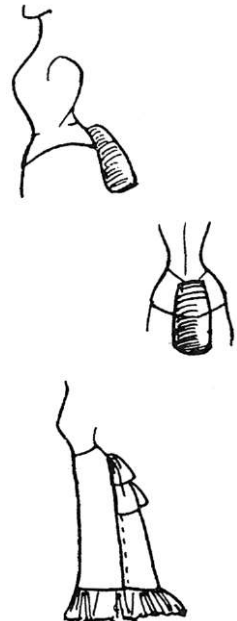


Рис. 200б

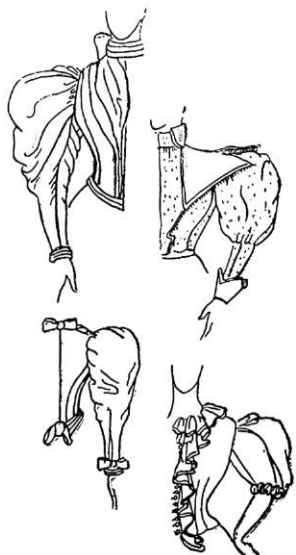


Рис. 201



Рис. 202

хотя именно для комедии она была бы очень кстати. Во всяком случае, если появится возможность обратиться к костюмам этой моды (например, в инсценировках маленьких рассказов Чехова), это поможет придать острокомедийный характер внешности актрис.

К слову сказать, в прошедшей по нашим телеэкранам в начале семидесятых годов многосерийной английской эпопее «Сага о Форсайтах» полувековая протяженность времени великолепно иллюстрируется точной правдой изображения стремительности перемен вкусов общества.

Контрасты консервативных привязанностей столпов «биржи Форсайтов» и агрессивное следование моде молодого поколения семьи позволили постановщикам при небольшой затрате на декорации павильонов, только средствами точного адреса модных костюмов, провести по длинному жизненному пути «молодой» актерский состав участников постановки, не нарушив зрительной правды восприятия течения действия. Режиссерское решение раскрытия конфликтной ситуации женской когорты семьи Форсайтов, точно выдержанное в календарном времени, только выиграло от поддержки его зрелищной стороной, соответственно отразившей моду 80-х годов, угловатость и перегруженность образного строя костюма.

К 1890 году торчащие турнюры заменяют плоскими круглыми подушечками, прикрывающими ягодицы. Новая линия силуэта требовала утрированной формы бедер: длинный корсет, поднимая грудь, туго стягивал талию, округлость бедер обрисовывалась под свободными фалдами расклешенной юбки. Чем круче была эта линия, тем лучше считалась фигура. В моду снова вошли широкие рукава жигу, с которыми мы уже встречались в 30-х годах (рис. 201).

Силуэт резко изменился. Сухость мужественного рисунка плеч и шляп сглаживалась тонкостью талии под широким ремнем и округлой женственностью бедер (рис. 202), вырисовывающихся под тканью юбки, стекающей к коленям вниз. Драпировкам негде было уместиться, и они на время покинули моду.

Растущее революционное движение заставило буржуа в повседневной жизни и на улице проявить максимум демократизма и не афишировать себя дорогими туалетами. В то

же время влияние спорта и подвижный образ жизни уже не могли игнорироваться модой, чем и объясняется стремление к простоте и удобству формы, особенно остро проявившееся в верхних одеждах (рис. 203).

Поэтому улица и толпа выглядели в то время довольно однообразно.

Модной униформой женщин становятся блузки и юбки с широкими кушаками, суконные жакеты и пальто мужского покроя с большими отворотами и воротниками. Даже шляпы — *канотье*, которые мужчины носили летом (с плоской тульей и прямыми полями), перекочевали к женщинам. Они и в зимнее время не отказывались от них, заменив соломку шелком и фетром (рис. 204). Мужские пальто-крылатки также вошли в обиход женской моды в виде пальто и коротких жакеток с пелеринками.

«Когда я был студентом,— рассказывал уже немолодой профессор, читающий историю костюма,— я ухаживал за "лампочкой"... Так называли курсисток, учащихся высших женских курсов. Шляпа-канотье на голове, широкие плечи пелеринки и узенькая талия, перетянутая кушаком, делали девушек издали похожими на керосиновые лампы со стеклянными абажурами».

Белые кисейные платья с простыми кушаками летом, полотняные пальто и жакеты, костюмы из чесучи, машинного кружева накидки и жакеты — таковы простые виды одежды, которые могут быть у персонажей «Вишневого сада» и «Чайки» Чехова.

Несколько слов следует сказать о крое юбок (рис. 205). Юбки кроились с раскошенным швом сзади. В этот шов могли вставляться косые клинья, которые образовывали вечерную складку. Эта складка при движении раскрывалась, придавая фигуре своеобразную грацию и линию. Спереди юбка должна плотно облегать живот и бедра. Это не составляет никакого труда и тем не менее часто игнорируется портными, что приводит к потере желаемого эффекта. Как женский, так и мужской костюм XIX века в представлении и художника и закройщика сводятся иногда к одной простейшей форме и несложной формуле изготовления. Лиф в талию и длинная юбка — в женском костюме, сюртук, в вырезе которого выглядывает традиционный на все пьесы бант



Рис. 203

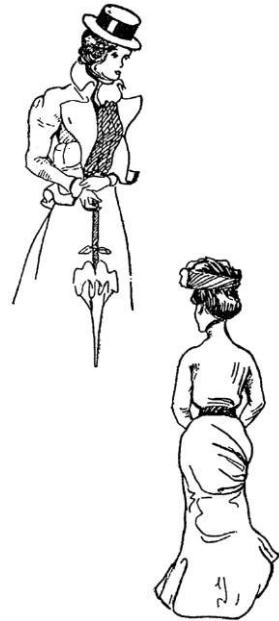


Рис. 204

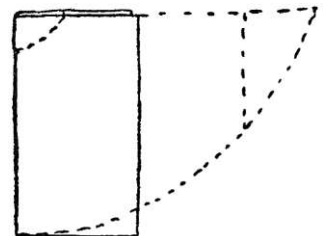


Рис. 205

галстука,— у мужчин. Такое поверхностное отношение к костюму мало того что обкрадывает пьесу, автора, время и сам театр, не говоря уже о художнике и актерах, но и снижает культуру декорационного искусства вообще.

Упрощение — это поиски новых средств воспроизведения подлинного костюма, поиски новых фактур, более совершенный и простой способ технологии, но никак не упрощение самой формы. Можно отказаться от подлинной громоздкости изготовления костюма 70-х годов и при помощи поролона, пластмассовых пластинок, торчащих тканей из искусственного волокна более простыми средствами с меньшей затратой сил и средств добиться желаемого эффекта.

В заключение несколько слов о мужском костюме. Последние 30 лет XIX века и первые 10 лет XX века мужская одежда мало подвергалась изменениям. Чисто декоративного интереса мужской костюм уже давно не представлял. Лишь постоянно совершенствовалось искусство портного в персональном заказе, а единообразие форм позволило наполнить магазины готового платья, поставлявшие дешевую одежду городскому люду. «Теперь господина от мастерового отличает искусство портного и стоимость ткани» — эти слова английского обозревателя верны в той части, что покрой и форма мужской одежды у всех горожан стали одинаковыми: у всех сюртуки, одинаковой ширины и длины брюки, у всех пальто. Но, конечно, оставались такие формы одежды, например фрак, которые никогда не надевались рабочими, хотя это не запрещалось никакими законами.

Перемены в мужской моде стали измеряться сантиметрами, сменой положения плечевого шва, количеством пуговиц. Поэтому манжеты на брюках, появлением которых в 80-х годах мода обязана законодателю мод принцу Уэльскому* (выходя из дому в сильный дождь, он загнул слишком длинные брюки), воспринимались уже как событие.

При работе с мужским костюмом всегда нужно помнить о крое — об узкой трехшовной спине и о плечевых швах, далеко заходящих на спину. Такой крой придавал плечам покатость, некоторую приталенность форме, то есть все, что так резко отличает старый пиджак от современного.

Если парадной одеждой становится черный фрак, официальной — черный суртук и визитные полосатые брюки, то в обыденной жизни носятся короткие сюртуки (предшественники пиджаков) и куртки бархатные и суконные, обшитые цветной тесьмой. Особенное предпочтение отдается домашним курткам со шнурами (например, в «Трех сестрах», «Дяде Ване» Чехова и др.) (рис. 20а, б, в).

Однообразие одежды скрадывается довольно большим выбором шляп. Вечерние цилиндры — высокие из темного блестящего шелка и цилиндры из цветной ткани

* К сведению читающих книги по истории костюма: все наследники английского престола до коронации титулуются «принц Уэльский». Таким образом, в XIX веке их было несколько. В истории костюма отмечено два — в начале и конце века.

для улицы; котелки, которые носили и аристократы и чиновники; канотье — соломенная шляпа, вошедшая в моду в 80-х годах XIX века и не вышедшая из нее вплоть до 30-х годов XX века; каскетки из ткани и меха; кепи, ставшие принадлежностью спортсменов 80-х годов и осевшие в мужском гардеробе до наших дней. И множество деталей: гетры на ботинках, белые кашне, трости, зонтики.

Стабилизировались даже прически. Длинные волосы, которые носили еще в 70-х годах (прически Добролюбова, Чернышевского), сменились короткими стрижками, отличавшимися местоположением пробора. Франты расчесывали волосы на прямой пробор, интеллигентные люди коротко стригли и зачесывали наверх. В выборе причесок и длины волос господствовали чисто индивидуальные вкусы.

Удивительными по характеристике представляются групповые фотографии, которые дают возможность для анализа. Обратите внимание на портреты писателей, рабочих, любителей драматического искусства, служащих учреждении и т. д. О лучшем материале для грима, типажа и костюма художник не может мечтать.



Рис. 206а



Рис. 206б



Рис. 206в

VII

XX век

(1900—1974 годы)

Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность: ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, и не другие...

Г. В. Плеханов

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК — это век становления принципиально новых основ общественно-политической жизни, век становления новых идеалов не только духовных, но и внешних. В истории материальной культуры, в истории костюма этот период в своих основных принципиальных положениях остается неизменным и до сих пор может иметь значение единого стиля. Его основы уже достаточно ясно были сформулированы к 1915 году и развиты в 30-х годах, в период так называемого стиля *конструктивизма*. Эти принципы можно изложить в нескольких программных пунктах, которые являются коррективами быстро сменяющейся моды и держат ее в определенных нормах:

а) Революционное уничтожение социальных ограничений в моде и ее демократизация.

б) Революционная смена форм, особенно в женском костюме. Исчезновение искусственности, нагромождения, статуса длины ткани.

в) Целесообразность в большей или меньшей степени становится главным цензором моды.

г) Возникновение принципиально новых видов одежды, продиктованное появлением новых условий жизнедеятельности




людей — прогресса техники, транспорта, спорта; изменением быта и режима времени; появлением новых профессий; изменившимся положением женщины и ее взаимоотношениями с мужчиной и обществом.

д) Господство массового производства в промышленности. Господство массовой формы потребления моды.

Таковы пять основных принципов, направивших моду XX века по новому руслу. Понимая это, нам легче будет разобраться в противоречии кажущегося однообразия костюмов и ежегодной смены мод в XX веке.

Глава первая

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВЫХ СТИЛЕЙ ОДЕЖДЫ

 аботать над современным костюмом просто и в то же время чрезвычайно сложно. Кажущаяся простота на первый взгляд оправдана наличием конкретного иллюстративного материала: этот период обильно отражен в многочисленных модных журналах, в богатом фотоматериале. Чего же лучше: можно сослаться на модные картинки, и все. Но мы уже знаем, что художник, отправившийся по этому легкому пути, имеющий в своем распоряжении кучу журнальных картинок, обнаруживает в результате бедность и однообразие в эскизах и скучное воплощение этих эскизов на сцене. Мода подчас затрудняет характеристику персонажей, делает их неинтересными и серыми. Художник оказывается в тупике. Как быть? Конечно, богатство костюмов «Марии Стюарт» или «Бориса Годунова» пьесам XX века недоступно. Но сила выразительности оформления современного спектакля может быть столь же велика, если подойти к решению современного костюма творчески, с подлинной любовью и ответственностью.

История костюма последних 70 лет протекает очень противоречиво. Это противоречие заключается в том, что производство костюма в основном перешло в руки

массовой промышленности, что только меньшинство людей (главным образом в капиталистических странах) пользуются уникальными произведениями моды, а большая часть общества потребляет некий общепринятый стандарт. Это и хорошо и плохо. Вот тут-то внимательный и неповерхностный художник должен стать еще и психологом. Полный стандарт возможен только в форме и в спецодежде.

Как бы ни был занят человек, как бы он ни игнорировал моду, его чисто индивидуальные качества характера, его вкус, привычки и, если хотите, личные убеждения в вопросах одежды, какие бы они ни были — положительными или отрицательными,— при внимательном и умелом взгляде художника всегда обнаружатся. Я говорю «умелом», потому что современное окружение становится для нас таким привычным, что лишь из ряда вон выходящее обращает на себя внимание.

Как-то пришлось на занятиях провести такой эксперимент. В 1964 году особенно модными были платки с рисунком восточного огурца. Рисунок, насчитывающий большой возраст и периодически входящий в моду на протяжении 250 лет. Этот год был особенно урожайным на «огурцы». Попросили девушек, на плечах и головах которых были такие косынки, посмотреть друг на друга и определить, сколько разных рисунков на их платках. Они, бегло взглянув, ответили, что почти все платки одинаковые. «Снимите и соберите их все вместе».

Каково же было их удивление, когда оказалось, что среди косынок не было и двух похожих. «А мы никогда так не смотрели»,— сказали студентки. Это вполне естественно. Только профессионал обладает острым наблюдательным взглядом и видит то, что всем кажется привычным, обыденным и одинаковым.

Вспомните, как выглядели подростки в спектаклях 60-х годов. Мальчики в ковбойках с одинаковыми, ничем не отличающимися прическами. А теперь посмотрим на них другим, профессиональным глазом. Когда писались эти строки, перед моими окнами в саду прогуливались молодые люди школьного возраста. Они отличались неповторимой индивидуальностью. У них свои идеалы, свои кумиры. Они авангард неписаных законов моды. И запомните: пройдет несколько лет, и нигде, ни в каком журнале мод вы об этом не узнаете. Хорошо, если карикатура обратит внимание или дотошный литератор посвятит несколько строк описанию мальчишек лета 1965 года. Это совсем неплохие мальчишки. Они хорошо учатся, много читают, но по молодости, как и полагается в их возрасте, увлекаются. И если в какой-либо современной пьесе будет фигурировать подросток, то вы сможете вместо «москвошвеевского мальчика» придумать настоящий характер.

Так какие же они? Как они одеты? Как они держатся? Узкие, как лосины (штаны из кожи лося в XIX веке или трико), брюки, обтягивающие ноги и бедра, сидят совершенно точно на верхнем выступе бедра! Не на линии талии, как это законно полагается всем брюкам, а ниже пупка. Пойдите, да ведь вы уже где-то видели такие немислимые штаны. Конечно! Бедра Юла Бриннера, звезды фильма «Великолепная семерка», были обтянуты умопомрачительными джинсами. Благородство

и храбрость Юла Бриннера, а заодно и его одеяние покорили воображение мальчишек. Они даже двигаются, как он, его походкой. Шея немного втянута в плечи, спина неподвижна, руки опущены вдоль туловища, кистями назад и чуть растопырены. Мальчики передвигаются с несгибаемым корпусом, резко выкидывая негнувшиеся в коленях ноги вперед. Если не верите, попробуйте: ушейте брюки до невозможного и пусть они у вас держатся на бедрах. И если вам к тому же нужно сохранить чувство независимости и достоинства, я думаю, что у вас выработается именно такая походка. При этом рубашка заправлена в брюки так, что сзади она образует небольшой напуск. Старые, выгоревшие, до дыр изношенные джинсы — предмет страстной мечты всякого мальчика. Поэтому, если таковые достать нельзя, ушиваются имеющиеся.

Мои знакомые доки и по части причесок. Глядя на них, у меня появляется чувство, что это юноши средневековой Флоренции. Ничуть нет! Это такая мода! Вы видели ее в журнале? На фото в витрине парикмахерской? Нет! (1965 г.)

Любимые актеры, герои фильмов, эстрады — никогда нельзя точно предугадать, что подействует на живое воображение.

Вы почувствовали, что это не просто мода или каприз ее — это уже характер! Характер! Так вот в чем причина! Современный костюм — это характер со всеми *индивидуальными нюансами* данной личности. А художник — психолог! Может быть, в ваших спектаклях драматургия, игра актеров и оформление будут настолько убедительны, что и вашим персонажам будут подражать, и вы почувствуете всю ответственность перед зрителем уже не только как художник, но и как воспитатель вкуса и законодатель моды.

Помните, что современная мода именно так и конструируется. Не будь такой возможности, она была бы скучна и однообразна. Но если речь идет о характере, то станет понятным, почему костюмы, взятые напрокат, очень редко помогают актеру играть, а художнику создать подлинное оформление спектакля.

Как правило, прокат не совпадает с задуманным оформлением, костюмы плохо сидят на актерах, не помогают им двигаться и жить в ролях, являются как бы инородными, случайными. Костюм так тесно связан с человеком, так удивителен в своем многообразии, что понимание его природы есть знание общества, знание психологии и поведения людей.

Я наблюдаю за пестрой толпой людей, фланирующих на набережной в Гурзуфе, и мысленно придумываю им биографии, расставляю их по местам на этом огромном празднике летнего отдыха. Попробуем понаблюдать вместе. Лето 1966 года.

Вот идут трое юношей и одна девушка. Все они в потертых, изношенных, натянутых на бедра и ноги джинсах. На старые техасские штаны тщательно пришиты иностранные клейма. Выгоревшие майки, неопрятные рубашки с короткими рукавами. У девушки, тоненькой как лезвие ножа, такое же мужское одеяние, только белесые волосы небрежно и неряшливо обрамляют личико, большие глаза с густо

накрашенными ресницами и бровями. Линия рта смята бледной губной помадой. На ногах босоножки со стоптанными задниками. Они глухо шлепают по асфальту. Юноши с небритыми лицами и намечающимися шкиперскими бородками. Они «дикари» в несколько утрированно выраженной форме: небрежность к окружающим, их не шокирует неопрятность, они пользуются свободой отдыха. Это ли не характеристика?

Рядом двигается стройная девушка в шортах, спортивной блузке, ладно сидящей на ней. Волосы ее старательно и кокетливо уложены (прическа). Дальше — курортная львица: днем с клипсами в ушах, ярком, бросающемся в глаза «вечернем туалете» из дорогой, иноземного происхождения набивной ткани — этакий «простенький» сарафан на бретельках, ступни ног обрамлены золотом индийских сандалий.

Вот пожилая пара, по всей вероятности рабочие, приехавшие из Донбасса. Им всегда было некогда, они так и не научились одеваться. Поэтому они и купили первые попавшиеся им в магазине вещи, обязательные для курорта, но не идущие им. У него рубаха навыпуск, у нее старомодное платье и босоножки. И у обоих уродливые соломенные шляпы (какие были в магазине), у нее — с резинкой под подбородком.

Группа подростков-школьников. Тренировочные штаны, но какие разные: у одного длинные, у другого закатанные до колен, у третьего — сатиновые на резинке. А какие майки, ковбойки, рубахи! А что на головах! Здесь и старые береты, и велосипедные кепки, и старенькие панамки и платочки. Взгляните, вот девочка в узеньких сатиновых штанишках и в майке, надетой задом наперед: так удобнее и воротник как у настоящего тренировочного костюма!

А вот любительница модного: в сарафане из ярких платков с огромными цветами. Он выглядит нелепо и смешно: пионы — один на бедре, другой на животике — круглом, как мяч.

Я не знаю этих людей, но их костюмы такие разные и индивидуальные, что уже о многом можно догадаться.

Если вам придется оформить спектакль, где одна из сцен происходит на пляже, как вы поступите? Броситесь за модным журналом? Но там вы найдете одинаковые модные манекены, а не характеры людей.

Выдумаете сами? Если у вас мало опыта, ваша фантазия будет бессильной. Вас может выручить лишь наблюдательность художника. Автор, режиссер, художник должны обладать двойным зрением: зрением пассивным — наблюдательностью и зрением активным — анализом виденного. Помощники такому зрению — запись, память, опыт. Запись текстовая, зарисовка: блокнот наблюдателя должен стать вашим главным спутником на пути создания сценических образов.

Любая работа над костюмом XX века, независимо от того, идет ли речь о начале столетия или его середине, требует широкого подхода к характеристике и понима-

нию индивидуальных черт персонажа, не говоря уже о профессиональных приметах, о конкретных приметах событий и моды.

Прежде чем перейти к хронологическому разбору моды, хотелось бы привести два примера связи костюма и событий. Во время Второй мировой войны основным населением тыла были женщины. Им было не до моды. Но жизнь их поставила в такие условия, когда необходимость стала правилом и, следовательно, модой. Некогда было делать прически, следить за волосами, а тем более выдумывать шляпы. И женщины стали обматывать головы, как чалмой, мужскими шарфами, которые в каждом доме лежали без употребления. Затем такие чалмы стали делаться из любой ткани. Так из несчастья и бедствий родилась мода. Деревянные подметки как единственная возможная обувь простукали по мостовым всех стран Европы, и выработанная доморощенными сапожниками форма этой обуви надолго войдет в моду и «переживет» воину. Забегая вперед, можно обратиться к моде 71—73-го годов, когда пресловутый китч — обращение к старому, пошлому и забытому — вытянет на свет божий обувь на платформе, в первый раз родившуюся из несчастья как необходимость, во второй раз — как «новизна» конкурентной моды и вульгарное уродство в своем современном апогее.

Когда платья приходили в ветхость, то из нескольких делали одно. Так появились платья из разноцветных горизонтальных полос и из различной фактуры тканей. Не забудьте это!

В современном театре, не избалованном обилием декораций, в театре психологических переживаний, огромная роль принадлежит художнику, между деятельностью которого и ролью режиссера подчас можно вставить знак равенства. Чем проще костюмы, чем ближе они к нашему времени, тем сложнее и труднее роль художника, тем отчетливее возникает комплекс понятий «театральный костюм».

В ленте «Зигзаг удачи» жених — актер Евстигнеев, сидя перед аппаратом с невестой — актрисой Талызиной, целомудренным жестом одергивает мини — подвенечное платье, прикрывая обнажившиеся колени.

В этом же фильме воинственная «Золушка» — Талызина преобразается в «принцессу», выйдя из магазина мехов. Как тщательно продуманы дешевый «полосатый комбинированный мех» пальто, меховая шляпка с лихими полями. И «перевоплотившаяся» невеста, —увы! — сохранившая то же лицо, в ореоле своей реализованной мечты гордо вскидывает голову, привыкшую к платку, движением заправской манекенщицы — комплекс полноценности мгновенно восстановлен.

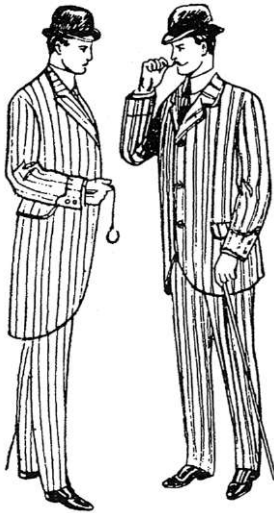
Походка — в зависимости от фасона платья, от формы костюма! Манера держать голову — в зависимости от воротника одежды и т. д. Мало ли в жизни таких черточек! Обратите внимание, как женщины носят сумки, как они их расстегивают, как открывают их и, зарываясь в них с головой, ищут необходимую вещь; как разные люди сидят, как поза зависит от костюма и как костюм уродует позу и, наоборот, придает телу плавные линии. Наблюдайте, смотрите!

Глава вторая

1900—1916 ГОДЫ

...Я не следовал моде. Я ее создавал и бросал, едва пустив в свет, предоставив другим следовать за ней...

Жан Кокто



Период с начала XX века до империалистической войны 1914 года и Октябрьской революции не только насыщен большими общественно-политическими событиями, но и полон интересных смен моды, тесно с ними связанной. Все драматические перипетии моды падают на основную часть населения, ею «обслуживаемую», — на женщин, тогда как мужская мода на протяжении XIX и XX веков стабилизировалась, стандартизировалась и не переживала особых потрясений. Амплитуда колебаний мужской моды не выходила за рамки изменений ширины лацканов и брюк, длины пиджаков и пальто (рис. 207). Только крой линии плеча (с заходом на линию спины), фалды и пуговицы на спине сюртуков говорили о связи и преемственности с формами XIX века.



Рис. 207

Сложнее было с модой женской. Фантазия портных и напряженная конкуренция всех областей модного рынка ежегодно и ежечасно наводняли его все новыми и новыми товарами. Росли магазины готового платья, ткалось и печаталось во всем мире огромное количество модной ткани. Специальные издания и картинки, приложения к литературным журналам, пропагандировали моду.

Вместе с тем развитие техники, экономические и политические изменения, развитие транспорта, спорта меняли образ жизни людей. К этому времени огромная масса женщин была занята на службе в различных учреждениях, в мастерских и на фабриках.

Движение за права женщин к XX веку уже имело своим результатом допуск их в университеты, а в России — организацию первых Высших женских курсов. Появились женщины — юристы, врачи, ученые, археологи, химики. Многолетняя борьба увенчалась если не полным, то все же частичным успехом. Пройдет несколько лет, и женщина сядет за руль автомобиля, к мотору трамвая, за пульт телефо-

нистки, подымется с альпенштоком на вершины гор и отправится в далекие экспедиции (рис. 208).

Рамки необходимой элементарной одежды не только расширились, но и приобрели определенную направленность. Теперь уже есть не только традиционные амазонки, но есть женские костюмы для игры в гольф, есть мягкие туфли для игры в теннис, есть даже (!) купальные костюмы. Открытие пляжей для общего купания было значительным шагом вперед для консервативной буржуазной морали.

Не обошлось, разумеется, без курьезов. В костюме для купания, например, поверх корсета надевались элегантные шаровары (!) с обязательной шляпой или огромным чепчиком. Езда женщины на велосипеде казалась если не моральным преступлением, то вызовом обществу (помните, «Человек в футляре» Чехова?). Но поступательное развитие общества непрерывно, и костюм — один из характерных его показателей. В демократически настроенной передовой части интеллигенции и в массе женщин, занятых трудом, поднялось движение за упрощение формы костюма, за отмену корсета и изобретение форм одежды, более соответствующих нормальному состоянию женского тела и более удобных. Мысль эта сама по себе была прогрессивной, но ее полная реализация совершилась только через 14 лет. А пока художники в тесном сотрудничестве с медиками проектировали и шили более или менее удобные платья, которые, к слову будь сказано, не блистали красотой (рис. 209).

«...Попытка реформировать женскую одежду, как известно, была сделана в последние годы. Наши женщины и девушки должны сперва научиться двигаться в реформенной одежде, и тогда обнаружится действительно в гармоническом сочетании красота тела и игра конечностей» (Платен. Руководство для устройства жизни согласно законам природы. «Как мы должны одеваться».)

Эта одежда, выпущенная в продажу в магазинах конфекции или сшитая заморозенным способом, пользовалась успехом у передовых женщин, гувернанток, художниц и председательниц секции борьбы за женское равноправие.

Журнал «Спутник здоровья» за август 1899 года помещает заметку: «...в Чикаго существует женское общество. Это общество недавно решило отказаться от употребления



Рис. 208



Рис. 209



Рис. 210

всяких шнурков, бантов и вообще приспособлений для стягивания каких бы то ни было частей тела...»

Так, в пьесах Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, в политических памфлетах и комедийных спектаклях начала века костюмы «реформ» носили все «воинствующие» женщины.

Официальная мода, пропагандируемая журналами и модными магазинами, отвечала направлению в искусстве, получившему название стиля модерн. Этот быстро сформировавшийся стиль можно было бы характеризовать как стиль рисованной и искусственной линии, стиль графический, где все формы, будь то мебель, архитектурное пространство и фасад дома, орнаментальный мотив ткани или посуды, подчинялись раз и навсегда начертанной линии, вялой и искусственной, как бы опутывающей и связывающей по своей прихоти форму предмета.

Неудивительно, что все предметы в этом стиле казались как бы нарисованными художниками, которых меньше всего интересовали назначение вещей и совместимость такой вычурной формы с их природой (рис. 210).

В самом трудном положении оказались художники костюмов. Они старались, и с помощью модниц не совсем безуспешно, изогнуть посредством сложного корсета прямую фигуру буквой *s*. Так появился (который уже по счету!) новый корсет, совершенно сплющивший живот и спускающийся спереди до колен. Линия спины на талии делала резкий прогиб (см. рис. 210). Правда, подлинный идеал костюма стиля модерн так и остался только в изображениях: ни одна женщина не пошла на сознательный «перелом» спины даже во имя моды. Но театр получил неоценимый материал.

Форма рукавов, обилие украшений, кружевные накидки, огромные шляпы и бесконечно длинный силуэт таят самые заманчивые возможности для костюма комедийного актера.

«Портрет княгини Орловой» В. Серова (Рис. 211а) превратился в изысканный шарж моды без желания на то художника. Недаром Орлова невзлюбила его и продала за большую сумму.

Однако костюм нельзя ограничить только понятием моды. Костюм — это непосредственный спутник всего разнообразия человеческого бытия. Сопrotивляясь моде сознательно и бессознательно, деловые женщины, курсистки, работницы и служащие забирают из нее только то, что им

доступно, удобно; их костюм столь же полноправно входит в историю. Коротенькие кацавейки мещанок и рабочих, плюшевые пальто с перламутровыми пуговицами у пожилых женщин, клетчатые крылатки путешественников и путешественниц, тужурки студентов — разнообразие костюмов велико.

Возьмем на выбор пьесы промежутка с 1900 по 1914 год: «Враги», «Егор Булычев и другие», «Мать» М. Горького, «Дни Турбиных» М. Булгакова, «Чайка», «Три сестры» А. Чехова, «У врат царства» К. Гамсуна. Посмотрите на состав действующих лиц, и вы убедитесь, что модными журналами здесь нельзя обойтись. Одежда гимназиста, поручика царской армии, офицера, жандарма во «Врагах». Скромные платья провинциальных сестер и костюм бонвивана. В подобных пьесах мода является только ориентиром, ибо здесь мир бытового костюма. В таких случаях прибегают к использованию литературных источников, фото и живописному материалу, иллюстрированным изданиям того времени.

Парижские моды в военное время быстро изменились: из-за отсутствия других средств городского передвижения, кроме метро и собственной пары ног, парижанкам пришлось укоротить платья чуть ли не до колен, а форму шляп как можно больше приблизить к мужскому головному убору.

А. Игнатъев. «Пятьдесят лет в строю»

Небольшой отрезок времени — с 1905 по 1917 год — был до отказа заполнен нововведениями моды, изобретениями портных, художников и фирм готового платья.

«Перо задело за верх экипажа», — скажет Анна Ахматова. Поднятая наверх прическа с подложенным шиньоном позволила прилаживать на головы шляпы, которые с 1910 по 1914 год катастрофически увеличивались в своих размерах (рис. 211). В конце концов они достигли объема хорошей бельевой корзины, по аналогии с которой получили свое прозвище. Столь огромные шляпы потребовали каких-либо приспособлений, помимо вуалей и шарфов, которые придерживали их на голове. В моду входят длинные шпильки и булавки. Их размеры так велики, что «Дамский журнал» за



Рис. 211а



Рис. 211б



Рис. 212



Рис. 213

1912 год помещает статью, где говорится, что городские управы Петербурга и Москвы запретили допускать в трамвай дам в шляхах с булавками.

Стиль модерн обогатил искусство костюма новой цветовой гаммой — бледно-серые, зеленые, болотные, белые, бледно-желтые и тепло-травяные тона окрасили крепы и тафту, муслины и крепдешины на блузках и платьях, плюш пальто и вечерних бальных ротонд (сорти де баль). Боа из страусовых перьев и лебяжьего пуха, длинные меховые палантины прикрыли мистически одетых женщин. Появились высокие стоячие воротники на белых летних платьях, мягкий лиф с напуском на животе и резко очерченная линия бедер, трен на юбке (юбка, расклевшенная сзади), создававший впечатление растекающейся по полу ткани.

Таков облик моды модерн. Он достигается на сцене, как и всякий другой, прежде всего конструктивными средствами — корсетом и правильным кроем. Правильно выполненный корсет обязателен для такой формы (рис. 212). Посмотрите внимательно — плоская линия переда корсета может начинаться под грудью. Проложите в корсетную ткань несколько косточек, в борта вставьте стальную пластину и крючки — и передние планки готовы; бока и спинка подкройные, причем для простого придания скульптурной формы можно под ткань корсета пришить тонкий поролон — и при малой затрате труда и простоте исполнения нужный корсет готов.

Когда у вас готова каркасная основа, тогда форма и силуэт обеспечены. Теперь достаточно взглянуть на иллюстрацию, чтобы понять, какую форму приобретет костюм (рис. 213).

Рукав «околоком» строчился поперечными зашивками, делался из двух кусков, украшался эполетами, расшивался шнуrom, сутажом, аграмантом. Перед лифа мог быть с прошивками и нашивками, аппликацией, просто простроченным и заложеным в складки и т. д. Количество украшений зависело от богатства туалета, его назначения и вкуса обладателя.

Уже начиная с XVII века женской обуви уделялось значительное внимание. Однако только тогда, когда юбки окончательно потеряли свою каркасную конструкцию и позволили обнажить не только ступню, но и щиколотку, обувь становится объектом внимания художников и конструкторов, то

есть входит в попе зрения жизни и моды, получает разнообразие градации социальной и практической. Аристократическая обувь — узкая в ступне, остроносая, на фигурном каблуке — принадлежала кругу потребителей, не утруждавших себя ни физическим трудом, ни переноской тяжестей, а тем более длительными переходами.

...Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце острый французский каблук...

А. Блок

Видоизменялась она в зависимости от назначения: туфли кожаные и бальные атласные, короткие и высокие, замшевые и шелковые (в цвет туалета), ботинки на шнурках, крючках и пуговках. Рабочие, ремесленники и мещане в своем обиходе имели козловые сапожки с ушками и на пуговках, кожаные грубые туфли или прынелевые (но это редко — ведь ткань непрочная) на толстом наборном каблуке, с тупым носком. Основной обувью у мужчин были сапоги, не исключались и грубые штилеты, и полусапожки.

Летом дамы света носили митенки — перчатки без пальцев из тюля и кружев, кремовые, белые, черные. (Интересно, что в моде 1965—1966 годов, а затем вплоть до 1973—1974 годов предлагаются такого же старинного рисунка вязаные чулки.) Они были частью костюма и не снимались в помещении (например, в гостях). Большие прически потребовали больших гребней, больших плоских пряжек и заколок, которые делались из рога (костяные), а дорогие — из черепахи. Их выступающие части были причудливо изрезаны и украшены поддельными бриллиантами. На длинных цепочках носили медальоны и часы, а в руках — большие ридикюли из кожи, ткани и бисера.

Роль театра, вкус актрис довольно сильно влияли на моду и ее отклонения. Начало XX века было отмечено упадком вкуса, и, как всегда в такие периоды, процветали зрелища легкого жанра — оперетта, кабаре, рестораны с эстрадой. Эстрадным танцем становится канкан (изобретение французских студентов), а бальным, с легкой руки эстрадной актрисы Франции Мистенгет, — аргентинское танго. Это был танец улицы, кабака и таверны, танец полуэстрадный и полународный. Танец индивидуальный. Он не требовал соответствующих дорогих туалетов. Женщине приходилось повторять резкие движения мужчины, ходить большими шагами, делать разные повороты и наклоны. Крой японки-кимоно изменил форму не только лифа, но и юбки: она стала уже, спокойней. Танец, в силу своей простоты получивший поистине массовое распространение, и дал название юбке — танго (узкая, с разрезами или состоящая из двух заходящих одно на другое полотнищ). В конце концов появилась юбка-штаны, уже специально для танго. Так танец преобразовал моду.

В зимних сезонах 1909—1911 годов в Париже провел блестящие гастроли русский балет, декорационные успехи которого прославили имена художников Бенуа, Рериха, Головина и особенно Бакста. Благодаря им корабль французской моды направился



Рис. 214а



Рис. 214б

по курсу театральной экзотики балетов «Шехеразада», «Клеопатра», «Весна священная», «Половецкие пляски». Восточные и славянские идеи руководят законодателями мод. Мягкие плоские лифы и плавно струящиеся вдоль бедер юбки напоминают о Греции и стиле ампир. Шифоны, крепы, легкие и прозрачные, отделанные бисером и стеклярусом, окутывают восточным облаком стан богатых женщин. Шифоновые шарфы и широкие рукава кимоно обшиваются пушистыми мехами, низы юбок стягиваются на манер восточных шаровар (рис. 214а, б). Волосы закалывают узлами и перевязывают лентами на античный манер или надевают эгрэт из перьев а-ля Шехеразада. Восточные чалмы и тюрбаны украшают головы.

Примерно так могли быть одеты женщины в белогвардейском ресторане в спектакле «Олеко Дундич» и в сцене в кабаре в спектакле Е. Бондаревой «Сергей Лазо».

Но это костюмы только для приемов, балов, театров, дансингов и ресторанов. Улица же полна женщин в строгих английских пальто и костюмах, придерживающих в руках узкие перевязанные зонтики, в обуви, выглядывающей из-под укороченной юбки.

Империалистическая война 1914 года ввергла в бедствия почти все страны Европы. Мобилизация мужчин и нехватка рабочих рук заставила женщин освоить чисто мужские профессии. Где только можно было, женщины заменили мужчин. Мужские профессии вынудили женщин спрятать в чепчики длинные волосы, сузить широкие рукава и юбки.

Женщины-почтальоны в Англии надевают мужские форменные куртки и вешают огромные сумки через плечо. Юбки и блузки курсисток и учительниц России превращаются в своеобразную униформу просвещенных женщин. Освобождение женщины от ига корсета и длинных волос, начатое суфражистками, само собой разрешилось обстоятельствами военной жизни (рис. 215).

Те журналы, которые продолжали свое существование, на страницах, отведенных моде, писали: «Непринужденность означала желание освободиться от стягивающих и сковывающих форм, от сложного кроя и вытачек». Портные и портнихи создавали туалеты из кусков ткани, соединенных прямыми швами. Рукава, лиф, юбки представляли

собой нагромождение прямых полотнищ, они могли быть собраны в сборку, складку, свободно висеть — как угодно было портному распорядиться куском ткани, буквально не прикасаясь к нему ножницами. Свобода и простота, которые, указывалось далее, достигались «непринужденным покроем», сделали женщин бесформенными.

Нельзя сказать, что костюмы вообще стояли вне моды, даже военные формы переживают смены мод. Мода — порождение классового расслоения общества. Она — средство внешнего разделения классов, выражение классовой принадлежности. Одежда рабочих, мастеровых и ремесленников, извозчиков, мелких торговцев традиционна в своих формах — рубаха, картуз, сапоги с голенищами, жилетки, поддевки, куртки и т. д. И все же в лавках и на базарах, где продавались эти одежды, слегка следили за модой в границах, доступных и дозволенных бедному человеку. Менялись пуговицы на куртках и сюртуках, на жилетках, менялись цвета и ткани рубах, высота и объем картузов и т. д. Так, простая холщовая деревенская рубаха, сохраняя свой покрой, в середине XIX века в городе шилась из покупной ткани — миткаля. Надеваемая под поддевку, кафтан, купеческий сюртук, рабочую куртку, она получила застежку на пуговицах и стала называться косовороткой.

В конце XIX и начале XX века черная сатиновая косоворотка (самый практичный цвет и самая прочная и нарядная дешевая ткань) в будни и белая вышитая — в праздники, надетые под пиджак, стали неотъемлемой принадлежностью одежды рабочего, а в период подъема рабочего движения, если хотите, даже его символом. Мода ли это? Мода, только идущая из народа, независимо от моды официальной и буржуазной.

Русские рабочие носили картузы с небольшой тульей и скромным козырьком, тогда как приказчики и полковые в трактирах носили высокие картузы с лакированными козырьками. У них же была и своя «мода» на длину и цвет рубах. Рубаха длинная, до колен, поверх нее надевались жилет, сверху сюртучок, поддевка или пиджак. Штаны заправлялись в сапоги. Сапоги носили на высоком каблуке, с сильной «гармошкой», с прямыми голенищами и, что еще шикарней, с голенищами «бутылочкой».



Рис. 215

Работницы фабрик, приехавшие из деревни, сохраняли деревенскую простоту в прическах узлом, в ношении платков на голове и плечах, козловых сапожек и грубых вязаных чулок. В будни надевались кофта с баской, с рукавами «окороком», воротником стойкой и юбка с оборкой по подолу, в праздники — платье из дешевой тафты и кашемира.

Самым дорогим нарядом были шаль или небольшой шелковый платок с бахромой. Верхней одеждой зимой и осенью служила коротенькая кофта из сатина, дешевого сукна или плюша, на ногах полусапожки — ботинки козловые на пуговках или просто с ушками. В особо парадных случаях женщины надевали скромные плоские шляпки на верхнюю часть головы, над пучком.

Такую форму костюма можно видеть только в иллюстрациях к литературным произведениям или на фото. Знаменательно, что она просуществовала в городе после 1917 года еще лет 10—15 у людей пожилого возраста и столько же, если не больше, в деревне уже как деревенская одежда (вспомните фильм И. Пырьева «Кубанские казаки»).

Глава третья

1917—1920 ГОДЫ

*...Может быть, в будущем люди будут еще свободнее одеваться...
Форма одежды должна быть такая, чтобы человеку было удобно
двигаться. Это и есть красота.*

А. В. Луначарский



Октябрьская революция, уничтожив классовое неравенство в России, изменила и взгляд на одежду, на весь облик человека. Рождение нового общества формировало новое сознание людей, новую систему их взаимоотношений.

Приметы этого времени необычайно ясно проступали во внешности людей. Время было трудное, а одежда, немудреная и порой случайная, давала самые необычайные соединения костюма. С 1917 по 1923 год одежда в народе в большинстве своем комбинировалась, донашивалась или приспособлялась старая (рис. 216а). Так, например, до 1917 года были в моде высокие женские ботинки из серой замши или прюнеля с черными лаковыми носками и каблучками; они в свою очередь побудили к изобретению высоких гетр для женщин — «гетры серые носила?» (А. Блок. «Двенадцать»). Тогда же вошли в моду длинные, с поясом трикотажные жакеты с большими карманами. Интеллигенция, служащие долго донашивали эти три удивительно колоритные детали костюма.

Во время русско-японской войны сестры милосердия повязывали головы черными и белыми косынками с красным крестом. Эта форма осталась у сестер в 1914 году

и в гражданскую войну 1917—1920 годов (рис. 2166). Одной из примечательных, почти легендарных частей костюма стала кожанка. Так же, как и буденновка, она приобрела значение символа периода гражданской войны. Спецодежда шоферов — кожанка — затем прижилась как куртка в рабочей среде и осталась наиболее употребимой (по той простой причине, что ее прочность сделала ее существование продолжительным) одеждой уже в рядах войск Красной Армии. Обмундирования не хватало, кадровые рабочие, будучи командирами и комиссарами, остались в кожанках.

Картины «Оборона Петрограда» Дейнеки, «Смерть комиссара» и более позднее «Новоселье» Петрова-Водкина дадут вам великолепный иллюстративный материал, подскажут и костюмы и образное решение (рис. 217).

В журналах мод, разумеется, подобных материалов нет и быть не может.

В 1918 году был объявлен конкурс на создание формы для Красной Армии. Молодой художник Сергей Герасимович Аркадьевский получил первую премию и право осуществления своего проекта. Большой знаток древнерусского искусства, Аркадьевский, взяв за основу одежду древнерусского воинства, создал форму: шинель с петлицами и суконный шлем с красной звездой, получивший название буденновка. Буденновка и «морская душа — тельняшка» — это не просто детали костюма, а символы героизма гражданской войны. В то же время существуют незаметные детали в костюмировке,



Рис. 216



Рис. 217

которые становятся приметой времени только потому, что их носили люди, дорогие нам. Примером могут служить обыкновенные мужские пальто из черного драпа с бархатным воротником. Такие пальто в канун революции носили большинство мужчин в городах.

Первые годы революции для современного зрителя и читателя овеяны дымкой романтики. Революционеры, их внешний облик уже воспринимаются как нечто незабываемое и твердо установленное. Поэтому художнику особенно важно бережно сохранять эту ставшую олицетворением времени революции внешность и не пренебрегать историей. Френчи, гимнастерки, кожанки, кепи, косоворотки — неотъемлемые атрибуты одеяний 1917—1919 годов.



Рис. 218

Я хочу сказать несколько слов в защиту девушек и женщин начала революции, чей облик не всегда обоснованно получает сатирическую окраску. Коротко подстриженная, с прядями прямых волос, выглядывающих из-под заломленной набок кепки, в гимнастерке с портупеей, в юбке или галифе и в сапогах, она прошла рядом с мужчиной через войну, голод и разруху, приняла на свои плечи тяжесть забот молодой страны. Ее переодевание было обусловлено благородным стремлением быть равной и незаметной (рис. 218).

Глава четвертая

1920—1930 ГОДЫ

...Создавать такие формы костюма, которые соединяли бы в себе художественное чувство формы, свойственное нашей эпохе, с чисто практическими особенностями наших дней...

Н. П. Ламанова

1925

год для молодой Республики Советов был годом первого выступления ее на Всемирной международной выставке в Париже. Эта выставка была организована под девизом «Только новое, только простое и удобное»; она знаменовала собой развитие нового стиля, получившего название

конструктивизм. На удивление всем странам-участницам и всей публике, посетившей выставку, один из павильонов нес на фасаде буквы «СССР».

Что могло представить на выставку еще недавно истекавшее кровью в борьбе с интервентами молодое государство?

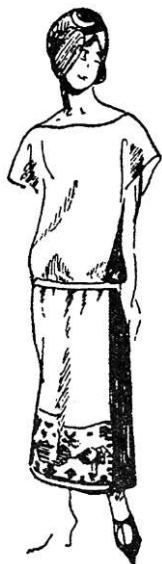
Велико же было изумление парижан, когда перед ними предстали не только экспонаты промышленности и народного искусства, но и ткани и костюмы! Подумать только: перед искушенными парижанами молодая Советская Россия выставляет моду! И самое невероятное — завоевывает высшую награду выставки (Гран при)!

Так в Париже, незыблемой цитадели мировой моды, зазвучало имя русской художницы Надежды Петровны Ламановой. Это имя близко и дорого не только художникам прикладного искусства, но и особенно художникам театра. Надежда Петровна Ламанова была художником в настоящем смысле этого слова. Ее деятельность началась задолго до Октябрьской революции. В. А. Серов писал ее портрет в то время, когда она являлась главой и хозяйкой фирмы, на вывеске которой стояло: «...поставщик Ее Императорского двора». Три платья, на корсажах которых стоят инициалы «Н. П. Ламанова», хранятся по сей день в запасниках Эрмитажа.

Обладая чуткой душой и добрым характером, она в период империалистической войны открывает в своем имении госпиталь для раненых, а в 1917 году безоговорочно принимает Октябрьскую революцию. В 1919 году она обращается к наркому просвещения А. В. Луначарскому с письмом, в котором просит помочь ей организовать художественную мастерскую, где будут изготавливаться модели. Это было начало, которое в дальнейшем привело к созданию московского, а затем и общесоюзного Дома моделей. Одновременно она начинает работать в театре. Ее первой работой была «Принцесса Турандот», поставленная Е. Б. Вахтанговым. Возвращусь к началу после-революционной деятельности Ламановой. Она собирает вокруг себя людей, готовых самоотверженно трудиться. В их числе — скульптор Вера Игнатьевна Мухина, мастер игрушки Бартрам и более молодые художники, в частности племянница Ламановой художница Н. П. Макарова, швеи, которые впоследствии станут ее учениками и продолжателями, такие как Сгибнева, много лет проработавшая в Театре Советской Армии, и многие другие. Этим людям, различных по возрасту, одаренности и характеру, объединяло стремление во что бы то ни стало воплотить в жизнь те великолепные «костюмные идеи», которые порождала неистощимая фантазия и мастерство Ламановой.

Нельзя сказать, что в 20-х годах в молодой республике было большое количество тканей. Производство их только начинало восстанавливаться. Но Н. П. Ламанова и здесь оказалась на высоте. Для своих первых моделей она использовала домотканый холст и рушники — народные полотенца, вышитые и вытканые, — которые она и члены ее мастерской собирали среди знакомых и покупали в деревнях. Простота покроя, которая господствовала с 1919 года, интерпретировалась Ламановой по-своему. Народный костюм, народная рубаха, рязанский шушпан — вот исходные,

которые использовались художницей для создания новых моделей. Не было пуговиц — Бартрам выпиливал и вырезал их из дерева, из орехов, плел из соломы. Не хватало аксессуаров — Мухина от руки расписывала шарфы и делала проекты рисунков для ткани. Прямоугольному крою и прямой форме платьев как нельзя больше подходили полотнища рушников, а узоры, их обрамлявшие, ложились каймой вышивки подола. По логике построения, по эстетическому содержанию и по чувству национального колорита на Парижской выставке не было равных моделей. Высшая награда была им присуждена по праву (рис. 219).



Ламанова не делала из своего искусства тайны, она щедро делилась своими наблюдениями, опытом и мастерством с помощниками и учениками. Не умея рисовать, Ламанова была подлинным художником. Материя оживала под ее пальцами. Глядя на ткань, она уже в ее существе видела форму. Но основой всего было то, *для кого* предназначалась ткань, *для кого* предназначался костюм, то есть *образное начало*. Вот почему Надежда Петровна одинаково легко делала гражданские костюмы и костюмы для сцены. *Для кого, для чего, куда, где, из чего?* — вот вопросы, которые решала Ламанова. В результате возникало *что* — *содержание костюма*, а не просто костюм. Будучи от природы добрым человеком, в работе она была терпелива и в то же время строга и нетерпима.



Мне довелось присутствовать при наклеивании костюма. Молодая актриса стоит перед огромным трюмо, а Надежда Петровна, уже пожилая женщина, драпирует на ней ткань, распускает и накалывает вновь сотнями булавок. Она отходит в сторону и внимательно смотрит на контур силуэта, на линии складок. Затем она опускается на колени. Она ищет и думает. Каково же ее удивление, когда актриса падает в обморок.

Надежда Петровна ждет и продолжает дальше.

Она не любила пользоваться ножницами и рвала ткань на куски, прикалывая их в нужном направлении. Ее руки хочется сравнить с руками хирурга и скрипача, скульптора и графика. Эти руки из ткани лепили складки, рисовали светотень, проводили графические линии, создавали объем. Она была великолепным живописцем. До сих пор помню ее

Рис. 219

костюмы из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» Островского в Театре Красной Армии. Тогда мы, молодые художники театра, с большими предосторожностями приносили эти костюмы к себе в декорационную мастерскую и писали их, как самый изысканный натюрморт. Нетерпимость ее проявлялась в отношении актрисы или просто женщины, не понимающей костюм: «Вы (или ты) не умеете носить костюм». Это был приговор. Она считала, и была права, что половина успеха костюма зависит от того, кто и как носит его. Она очень любила одевать актрису театра Вахтангова Ц. Л. Мансурову, считая, что она увеличит успех костюма вдвое. Я хочу подчеркнуть умение носить костюм не только в жизни, но и в театре. Как часто мы слышим, что «на ней или на нем костюм не имеет вида». При выборе актера и при создании эскиза для него всегда надо иметь в виду умение двигаться в костюме, носить его, или, как говорят профессионалы, «подать» костюм.

Даже в том случае, когда неумение носить костюм является характерной чертой воплощаемого персонажа, это надо делать умело. Хороший пример умения обращаться с утрированным костюмом продемонстрирован в эпизоде из фильма «Где ты Максим?». Девочка, нескладный подросток, очень органичная в штанишках и тельняшке (зритель поначалу принимает ее за мальчишку), переодевается, чтобы пойти на танцы. Она надевает платье с оборочками, из которого давно и безнадежно выросла, и теткины туфли (сороковой размер) на каблуках. Этот потешный и на редкость убедительный вид говорил столько, сколько никогда не могли бы сказать ни самые длинные реплики, ни пояснения. Бедность и заброшенность девочки, ее независимый и смелый характер и ее желание стать взрослой — все в одну секунду стало ясно зрителю.

Мастерству владения костюмом учила Надежда Петровна. В жизни и на сцене. К сожалению, у нас нет такой дисциплины даже в театральном вузе, не говоря уж о средних школах. Все это делается по наитию, по интуиции. А между тем культура одежды — такой же важный навык, как и культура поведения.

Одним из первых условий владения сценическим костюмом Надежда Петровна считала непринужденность. Какой бы у вас ни был костюм — нарядный, богатый, бедный, бальный, случайный, — вы должны себя в нем так чувствовать, как будто он у вас самый любимый, самый удобный, без него вы просто не мыслите свою жизнь. Он для вас так органичен, что вы на него не обращаете внимания. И все окружающие видят вас в этом костюме как в вашем и только в вашем. Но вот вы переоделись, и это же ощущение у зрителей продолжается и в отношении второго костюма и т. д.

Как же этого добиваются?

В жизни вы одеваетесь прежде всего — сообразно вашему характеру, вашему пониманию прекрасного — для себя, подразумевая под этим обычно избитые понятия — «к лицу», «к фигуре» и т. д. Ваша одежда везде соответствует назначению, месту, времени дня, сезону — служба, театр, гости, зима, лето и т. д. и приятна окружающим, да и вам.

Это не значит, что ваш гардероб должен ломиться от туалетов. Просто меняя какие-либо детали, можно один туалет варьировать по желанию с большим разнообразием.

В то же время ваш из ряда вон выходящий вид, даже если вы и одеты со вкусом, подчеркнет в вас стремление к превосходству и высокомерию. На сцене этот прием необходим как характеристика, в жизни он пример плохого воспитания и дурного вкуса.

Но в том и в другом случае костюм должен быть отлично выполнен, иначе чувство непринужденности уйдет. Если вы думаете, что вам неудобно в костюме, потому что сесть в нем нельзя и он мнется, или юбка лезет вверх, или брюки узки и т. д., если вы себя в нем плохо чувствуете, ваши мысли все время будут заняты этим. Так будет и в жизни, и на сцене.

Отличное выполнение костюма освобождает вас от гнета его, дает вам ощущение уверенности, свободу в движениях, вы чувствуете себя красивым. А это чувство необходимо каждому человеку. Поэтому, возвращаясь к времени, в которое работала Ламанова, мне хочется сказать, что по существу форма женского костюма была проста (по сравнению с современной), но и она требовала мастерства исполнения и точности в соответствии с фигурой актера (как бы утрирован костюм ни был).

Ставь прожектора, чтоб рампа не померкла.

Крути, чтоб действие

мчало, а не текло.

Театр не отображающее зеркало,

а — увеличивающее стекло.

Вл. Маяковский



Рис. 220

В довольно обширном списке драматургических и литературных произведений, отражающих 20—30-е годы («Выстрел» А. Безыменского, «Рельсы гудят» В. Киршона, «Человек с портфелем» А. Файко, рассказы М. Зощенко, романы Ильфа и Петрова), произведения Маяковского занимают особое место. «Мистерия Буфф», «Клоп», «Баня» до сих пор не потеряли своего значения.

Задуманные как гротеск и шарж, острые по характеристике, эти пьесы дают возможность современному художнику решать эскизы костюмов в таком же сатирическом плане. Сама по себе мода того времени уже без каких-либо изменений стала для нас почти гротесковой (рис. 220).

Да и неудивительно. Мода сорокалетней давности в своих реальных памятниках (не журнальных листках) — от литературы и живописи до карикатуры, фото- и кинодокументов — всегда забавна. И не вдаваясь в ее исторически обусловленную закономерность, забыв или просто не зная о ней, мы расцениваем прошлое моды с позиций прогресса нашего существования и своего (хотя бы во времени) психологического превосходства (рис. 221 а, б).

«...Мне самому трудно одного себя считать автором комедии... — говорит Маяковский. — Вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов...» И эти факты являются исходным материалом и для работы художника. Пьесы Маяковского оформлять не так трудно, поскольку сам автор в литературном материале и в обширных высказываниях «по поводу» дает более чем острые характеристики. Незадолго до окончания комедии «Клоп» Маяковский проводил ряд выступлений под названием «Даешь красивую жизнь!». В отчете об этом выступлении сказано: «Маяковский подметил, что заграничная мода проникает уродливыми потоками в советский быт и кое-где успевает подмочить крепкие устои идеологии нашей молодежи... То, что проникает... заключает в себе микробы разложения... Не нужно нам этой изящной, красивой жизни... Давайте будем стремиться к красоте жизни, созданной нашими собственными руками, воспитанной и выросшей в наших условиях, с нами неразрывной» («Рабочая правда», 1927, Тифлис). В пьесе «...об обывательской мрази и века, и сегодняшнего дня» малейший штрих во внешнем рисунке костюма актера подтверждается текстом. Иван Присыпкин меняет фамилию и имя на Пьер Скрипкин, он обучается фокстроту, он сотворил себе кумир из лакированных ботинок, галстука и крахмальной рубахи. Воинствующее мешанство олицетворено в фетише вещей, в тупом преклонении перед обывательским благополучием людей, «привязанных к галстуку».

В такой пьесе, где каждое слово — результат сложнейшего творческого отбора, наивыразительного из «тысячи тонн словесной руды», каждый штрих оформления и костюма особенно должны быть продуманы так точно, чтобы своей остротой дополнить текст. В сцене обучения танцам в общечитии особую роль приобретает обувь. Ноги Бояна и



Рис. 221а



Рис. 221б

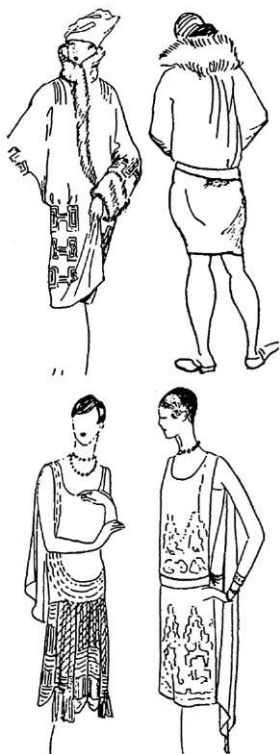


Рис. 222

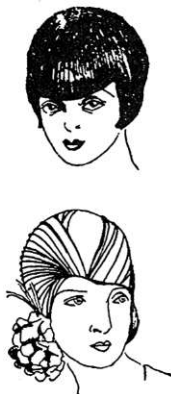


Рис. 223

Присыпкина священнодействуют в танцевальных па: хитрые и умелые — у Бояна и неотесанные, обутые в непривычную, «не с плеча» обувь — у Присыпкина. Ботинки Присыпкина и Бояна — лакированные, с узкими носами (шимми) или двухцветные (серые с черным лаком, рыжие с белой кожей) — броские, кричащие, безвкусные. К таким ботинкам полагались гетры. Но вряд ли их наденет Присыпкин: тогда закроется блеск лака. Боян же знает, что и когда надевать. Бежевые гетры покрывают его ботинки. Узкие и короткие пиджаки (какие носили в 1925—1928 годах) как нельзя лучше подходят к сцене обучения фокстроту, причем тогда ткани были в яркую полоску и крупную клетку. Художник всегда должен знать, каким арсеналом художественных возможностей он располагает в каждом случае. Рубашки с пристегивающимися крахмальными воротничками, крахмальной грудью. Галстуки узкие, яркие, с обязательной заколкой.

Проборы волос закреплены глянец бриллиантина. Прически с начесом и на пробор. Женщины — невеста, мать невесты и гости на свадьбе — одеты по моде: в короткие, выше колен, юбки, прямые платья, опоясанные по бедрам.

В те, уже далекие времена комплекция и возраст не были преградой для моды, и первые в истории мини-юбки одинаково открывали колени молодым и старым, стройным и тучным.

В 1926 и 1927 годах вошли в моду длинные прозрачные блузы с широкими рукавами, с напуском на бедрах и очень узкие, более чем короткие юбки. Это была будничная, ходовая одежда. Вечерние платья из шифона, крепдешина и атласа, с глубокими вырезами, вышивкой шерстью и аппликацией, с шарфами, палантинами и нитками искусственного жемчуга фигурировали на страницах модных изданий и у нарядной публики (рис. 222). Ноги в блестящих чулках и остроносых туфлях с перепоночками заканчивали наряд, а короткие стрижки с выбритыми затылками — «фокстрот» и «волны» на лбу и перед ушами (рис. 223) делали облик неповторимым.

Рабочая молодежь была одета с аскетической простотой. У девушек коротенькие юбочки из бумажной ткани и белые блузки, полосатые футболки-майки с длинными рукавами и застежками на блоках. Эти майки с широкими вертикаль-

ными полосами — белые с черным, белые с красным и пр., гладкие с цветным воротником — были основной одеждой. В майках ходили на работу, в школу, в институт, на прогулки. Полосатые майки и тапочки — почти униформа рабочей и спортивной молодежи — стали символом молодежи 1927—1932 гг. Картины художников Самохвалова, Дейнеки, Пименова, Кузнецова, Иогансона, Кацмана документально подтверждают эти уже ставшие историей приметы времени.

Волосы девушек, не знавшие щипцов парикмахера и домашних бумажных папильоток, прямым кружочком обрамляют головы (девушки не признавали причесок, маникюра, украшений). Простые чулки или носки и тапочки летом. Тапочки из парусины с голубой каемочкой были предметом мечтаний всех девчонок и девушек; в 1927 году они стали самой массовой обувью. Платочки, преимущественно красные, завязанные углами назад (рис. 224), покрывали головы. У женщин постарше были длинные волосы, заколотые на затылке, они носили блузки и юбки, причем блузки строго английские с узкими мужскими галстуками. В сложных экономических обстоятельствах того времени эта одежда стала неотъемлемой формой для служащих учреждений. Помните, однако, что люди старшего поколения всегда привержены к одежде своей молодости, тем более что после 1917 года не было возможности и необходимости менять костюмы. Поэтому рядом с модной короткой юбкой могла существовать и длинная, до лодыжки, юбка пожилой женщины или женщины средних лет. Люди меняют костюмы смотря по обстоятельствам. В это время из деревни приезжает много мужчин и женщин, и они довольно долго сохраняют свое деревенское одеяние. В 1925—1928 годах, когда в городе носили особенно короткие и прямые платья, деревенские женщины и девушки выделялись на улице своими широкими по щиколотку юбками с оборками, короткими узкими кофтами с высоким воротником-стойкой и кацавейками из сатина, плюша или бархата. Из деревни более отдаленной приезжали в домотканых коричневых поддевках. С 20-х по 30-е годы город был одет чрезвычайно пестро и сумбурно.

Возьмем наугад несколько персонажей из того же «Клопа». Милиционер. В 1925—1927 годах форма у милиционера



Рис. 224

была серая, на голове фетровая каска, формой напоминающая каски английских полисменов. В эти годы можно встретить и женщин-милиционеров, которые, вооружившись железом регулировщика, стояли на перекрестках, дирижируя движением трамваев, извозчиков, автомобилей и тележек.

Шафера в черных парах по моде 25—30-х годов: узенькие и короткие пиджаки, узконосые ботинки, прически с прямыми проборами, в петлицах белая астра или хризантема. Несомненно, актер найдет характерность, придумает действие, и персонаж оживет. Предположим, что у одного из шаферов сложная биография, не у того, который с репликами, а у бессловесного. Художнику, как и режиссеру, необходимо придумать бессловесному типу биографию, тогда костюм появится как ее следствие, будет живым и достоверным. Пример: был приказчиком — значит, манеры угодливые и наглые. Круглое, толстое лицо с заплывшими, глазками, длинные волосы намаслены и расчесаны на пробор. Белая косоворотка, белый шнур с кистями, одолженный фрак. Он знает, что нужен фрак, но не знает, как и с чем его носят. Он очень важен во фраке и ни на кого, кроме себя, не смотрит. Свадьба красная: в одной петлице белый цветок, а чуть ниже — красный бант. Брюки натянуты сверх сапог. Он очень серьезен, до идиотизма. Там, где автор отказал ему в ремарках, а подчас и тогда, когда они есть, художник может и должен сочинять сам, помогая актеру и режиссеру.

В каждое время есть неписанные законы костюмов. Они являются следствием стечения целого ряда обстоятельств и в конце концов становятся правилом. Лев Толстой, будучи уже писателем с мировым именем, носил зимой и летом холщовую рубаху. Она была на кокетке со сборками на спине. Как это часто бывает, ему стали подражать. Русская интеллигенция стала носить, особенно летом, холщовые рубахи, фасон которых получил название *толстовок* (рис. 225а). Толстой умер, а название одежды, несколько усложненной и потерявшей свою первоначальную форму, осталось и прочно существовало вплоть до 40-х годов XX века. До революции в толстовках ходила передовая часть интеллигенции, которая считала ношение такой простой одежды определенным проявлением демократизма и солидарности с идеями Толстого. После революции эту одежду донашивали служащие, причем



Рис. 225а

зимой она перешивалась из старых суконных пальто и шинелей, а летом шилась из холста и парусины. К ней были привлечены пожилые люди: служащие, учителя, врачи, бухгалтеры.

Была еще одна форма одежды, она осталась от времени военной интервенции — френч. Удобный, с четырьмя накладными карманами, расклешенный в боках и опоясанный, он долго оставался типичной одеждой, по крайней мере до 30-х годов. Мужчины довольно часто носили и казацки рубашки с кавказскими поясами. Это рубашка с высоким воротом, серая или черная, а может быть белая, с узким черным кантом по борту и с застежкой навесными петлями на мелкие черненькие круглые пуговицы. Широкая, она в талии туго стягивалась ремешком с накладками из серебра. Эта удобная форма исполнялась из зимней плотной ткани (рис. 2256).

Из этих форм одежды и можно подбирать одеяния для костюмировки «Клопа» и других пьес, время действия которых падает на этот отрезок.

В модных журналах вы не найдете упомянутых форм одежды, ибо они и не были модой. Но именно эти вещи и составляют приметы времени. Современный костюм для художника театра — это набор таких характерных черт, которые типичны для данного народа, страны или общества, как язык, говор, акцент или своеобразное ударение. Я перебираю эти приметы в своей памяти и сожалею, что мне раньше не приходило в голову записывать все это. Никакие случайные фотографии не могут так расшифровать тонкостей и нюансов времени, как запись или подлинный предмет. Следите за всем, что вас окружает, записывайте, зарисовывайте. Пройдет немного времени, и то, что казалось обычным, станет самой тонкой приметой истории костюма, характеристикой людей.

Так как в современном репертуаре чаще всего встречаются комедийные пьесы 30-х годов, то, естественно, из арсенала моды следует извлекать все наиболее типичное, что в меру может помочь еще острее подать персонаж. Так, например, фасоны женских шляп в период конструктивизма исходили из подражания рациональным формам: шляпы были похожи на каску, цилиндр (рис. 226). В таких шляпах скрывалась буквально половина лица, и модницам приходилось ходить с высоко откинутой головой. Такой штрих, нигде в модном журнале не отмеченный, естественно,



Рис. 2256



Рис. 226

может помочь актеру в поисках острой выразительности образа. В 1929—1930 годах молодежь — школьники старших классов и рабочие — носили форму, так называемую юнгштурм, подражая австрийской революционной молодежи. Это рубашка цвета хаки с двумя накладными карманами, синяя юбка у девушек и галифе с обмотками и башмаки у юношей. Через плечо портупея, на талии широкий ремень. К этой форме наиболее кокетливая молодежь надевала строченные из брезента защитного цвета шляпы с полями и на ремешке под подбородком. Теперь такие шляпы существуют в форме войск, охраняющих южные границы. Среди рабочей и учащейся молодежи белая рубашка у юношей была редкостью. Юноши вечером и днем ходили если не в юнгштурме, то в ковбойках, которые тогда делались с воротничком, имеющим сзади уголок, застегнутый на пуговицу.

Особенной приметой времени были рисунки тканей. Отметая старую буржуазную моду, ратуя за скромность и простоту, художники 20—30-х годов отказались от «мещанских» цветов и букетов, превратив плоскость тканей в фон для рисунков, наглядно агитирующих за советскую власть. На первых порах это имело определенный смысл и при художественном решении задачи оказывалось интересным и новым. Так, на тканях наряду с кубистическими геометрическими рисунками появились рисунки производственные: изображения машин, тракторов, электролампочек, паровозов. На тканях разыгрывались сцены ликбеза, рабочих процессов, труда на сельских полях. Поэтому крупный рисунок, нанесенный на ткань блузки или платья, как нельзя лучше адресует костюм актера в этот интересный и противоречивый период.

Есть пьесы, сюжет которых так привязан к времени, что их костюмное оформление обязано следовать за хронологией смен и форм костюма. Это произведения Маяковского, И. Ильфа и Е. Петрова, «Слава» В. Гусева, «Аристократы» и «Темп» Н. Погодина, «Квадратура круга» В. Катаева, пьесы психологического плана, действие которых может быть перенесено в более близкое нам время в зависимости от замысла режиссера.

Глава пятая

1930—1940 ГОДЫ

...Нынешняя мода на мальчишескую фигуру продлится еще не меньше года. Потом — помяните мое слово — юбки станут длиннее, и снова начнут увлекаться пышными формами...

Д. Голсуорси. «Конец главы»



а протяжении этих десяти лет, помимо моды, зафиксированной журналами, существовали своеобразные виды и детали одежды. В данный период излишний интерес к одежде в рабочей среде и у студенчества восприни-

мался как буржуазный пережиток. Поэтому не мода является подспорьем художника в изображении характеров, а детали, возникавшие в дополнение к моде.

Молодежь не ходила в шляпах. Девушки носили платочки и береты вплоть до 1935 года, зимой — вязаные шапочки с помпонами и вязаные береты. В 30-х годах особенно модны были вязаные береты из синели, бумажных ниток, из шелка, из шелка с серебряной и золотой ниткой (мишуры). Последние были следствием проявления некоторого интереса к моде. Юноши же носили кепки и кожаные шлемы, что было предметом зависти мальчишек. В 30-х годах появилась мода на «капитанки» — шапки с большим лакированным козырьком. Поначалу они были принадлежностью безобидных франтов, а затем стали униформой хулиганов. Именно по этой причине производство этих фуражек было прекращено. Но еще долго после этого юнцы старались самодельным способом мастерить полюбившиеся козырьки. Девушки и юноши одевались в пиджачки. Все это зафиксировано только в нашей памяти и любительских фотографиях.

«Хорошо» одетый подросток — девочка-девушка — выглядела примерно так: на коротко постриженных волосах темный берет, сдвинутый на одно ухо. Беленькая ситцевая блузка заправлена в сатиновую черную или синюю юбку-клеш (до щиколотки). Черный пиджак, коротенький с большими отворотами. На ногах белые носки и тапочки (рис. 227). В таком виде ходили на танцы, в театр, в парк, просто на гулянье. С 1931 года мода официальная, мода журналов, ателье, мода кинозвезд и театра сделала резкий скачок. «Женщина-дощечка» превратилась в «женщину-линию». На смену прямому силуэту приходит линия, задерживающаяся на груди, талии и бедрах. Длина юбок опускается до щиколотки в 1931 году и только в 1939-м подымается до колена. Маленькие шапочки на коротко подстриженных волосах помогали ощущению «бесконечной» длины женской фигуры. Изменилась внешность (рис. 228).

Основными проводниками моды (как и теперь) были звезды экрана. Звезды 20-х годов Мэри Пикфорд и Лиа де Путти на мировом экране, С. Малиновская и С. Магарилл в советском кинематографе, создавшие определенный «кукольный» типаж, уступили место Грете Гарбо, Марлен Дитрих.



Рис. 227



Рис. 228

30-е и 40-е годы знаменуются господством их грима и типажа. Большой рот, широкие скулы, длинный разрез глаз с наклеенными ресницами, тонкая нить бровей, ослепительно белые волосы. В 30-х годах на нашем экране появилась Любовь Орлова, внешность которой сыграла роль определенного эстетического эталона. Но в довоенный период в нашем одеянии была доля известного однообразия, мода не представляла богатства выбора, ее основные нормативы были единообразными и отличались только свойством украшения, разницей фактурного и цветового решения.

Характер индивидуальности проявлялся в игнорировании моды, в невозможности ею пользоваться, в приверженности к прошлому. Конечно, как в жизни, так и в спектакле есть персонажи, которые обязательно подражают самому модному, самому экстравагантному. Это не только ставший уже нарицательным образ Элочки-людоедки. Это могут быть и гораздо более сложные характеры, для обрисовки которых нужны самые острые, самые яркие и точные краски.


И опять приходится прибегнуть к памяти. В 1935—1937 годах появился модный фасон юбки, который носили поголовно все девушки, женщины всех возрастов, интересующиеся модой: юбка из одного полотнища, застегивающаяся на левом боку сверху донизу на большие пуговицы.

Высокие, длинные и тонкие фигуры в спортивных английских костюмах были идеалом женской моды 1938—1940 годов.

Глава шестая

1941—1945 ГОДЫ

*Быть может, в сны твои
печальный я приду,
В одежде черной вдруг войду.*
Муса Джалиль. 1943 г.

 асказ о людях войны на сцене театра — это бережная и скрупулезная лепка, это работа в архивах, работа с литературой и с подлинным материалом — людьми. Участвуя в создании спектакля о войне и военном времени, художник должен стремиться к точности, ибо достоверность и художественность — его средство борьбы против войны.

Нет более высокой и прекрасной задачи для художника, чем подлинное изображение женщин-воинов и женщин тыла, женщин, выстоявших блокаду Ленинграда и перенесших ужас Освенцима, женщин-подпольщиц и скромных тружениц, учительниц и простых домашних хозяек, крестьянок, занявших место мужей, и матерей, склонившихся над маленькими детьми. Сколько их, одинаковых; в своем мужестве и таких

разных! Художник, как тебе будет трудно «сочинять», если ты по-настоящему не знаешь их жизнь, их быт, их историю!

«...Солдат-труженик. Это он вынес на плечах Родину из огня. Это он в изодранной гимнастерке, побелевшей от соленого, горького пота... сдерживал в первые месяцы лихолетия натиск закованных в броню фашистских армий... Он был обыкновенным человеком, наш солдат. Не в железной кольчуге — в простой шинели. С обычной человеческой кожей, которую легко рвали пули, кромсали осколки...» (Фотоальбом «Великий подвиг». Вступление.)

Рваные, залитые кровью шинели, выгоревшие гимнастерки...

Как грустно смотреть военные спектакли, где по сцене двигаются в новеньком, со склада, обмундировании. Театр не терпит лжи, а новые вещи — это не только зрительная, но и духовная ложь. Костюмы, как и актеры, «живут», и придать им жизнь так же необходимо, как актеру войти в образ. Старить вещи, рвать, но так, чтобы были не нарочно изрезанные новые вещи, а ветхая рвань, сожженная огнем и разорванная в бою. Это художественное изображение жизни одежды. Обтрепанные края обжигают на плитке и затем обрывают, вытягивая нити ткани. Так же прожигают дыры в середине одежды, потом пальцами осторожно прорывают ткань. Втирают в поверхность костюмов охру и белила (масляные), и ткань приобретает выгоревший, пропотевший вид. Новая ткань, превосходная в жизни, мертва на сцене. Она всегда должна быть прописана, но так деликатно, чтобы из зрительного зала смотрелась не запачканной, а ожившей под театральным освещением поверхностью.

Костюм — это зеркало бытия, это оболочка, которая принимает на себя все оттенки переживаний. Если мы по-настоящему будем знать и любить искусство его создания на сцене, если поймем удивительные нюансы современного нам костюма, его психологию и тонкость реакции на все проявления жизни, на переживания и настроения человека, тогда задача художника решена. Он никогда не будет отмахиваться от спектакля современного или военного, произнося дежурную фразу: «Одни гимнастерки да юбки...»

Войны преобразуют лица стран и народов. В буржуазной промышленности моды война вызвала своеобразную реакцию. Мода еще работала на мир, но... с элементами военизации. Лихо заломленные набок тирольские шляпы, широкие плечи, костюмы с накладными карманами, отрезные кокетки, хлястики — ни дать ни взять военный мундир (рис. 229). Обувь получила толстые массивные каблук-«столбики» и круглые тупые носки. Женщины Франции в мужских пальто, туго стянутых на талии ремнем, в обуви на деревянной толстой подошве и с шарфом или платком на голове. Нет, француженки не хотели показать врагу, что оккупированная немцами Франция потеряла себя. Вязаные мужские шарфы кокетливой чалмой обернули головы француженок.

Приведу выдержку из дневника В. Сухомлина «Гитлеровцы в Париже» («Новый мир», 1965, № 11).



Рис. 229

«...В сентябре (1941) появились в Париже зазу — молодые люди с изысканно небрежной прической, в клетчатых пиджаках, стянутых в талии и доходящих до колен, в узких мятых брюках. Девушки в свитерах, коротких юбках и в башмаках без каблуков, с высоко взбитым чубом и распущенными по плечам волосами... в костюмах, манерах и во всем поведении зазу чувствуется не столько вызов жителям буржуазных кварталов, сколько неосознанный протест против корректности завоевателей с их обритыми затылками и против военной выправки молодых французских фашистов в синих рубашках и высоких сапогах...»

В дни оккупации Дании гитлеровцы уничтожили датский национальный флаг. Тогда датчане в знак протеста стали носить вязанные шапочки из трех цветов в последовательности национального флага.

А сколько примет времени было в нашем обиходе! Кто не помнит необходимой принадлежности каждого во время войны — фонарика? Дети, выросшие после войны, удивляются, когда старшее поколение с улыбкой слушает песенку Шостаковича «Фонарики». А ватник и кирзовые сапоги? Добрым словом вспоминаешь серый стеганный ватник. И каким спасением для женщины в то время была оставшаяся мужская обувь, любая, если она мало-мальски могла быть надета. Тогда же стали носить и мужские носки сверх чулок. Тогда же надели пиджаки и мужские пальто, крепко стянув их поясами. Тогда же появились суконные башмаки на шнуровках и на деревянной подметке. Хорошо помню, как в первые месяцы войны все гражданское население ходило с противогазными сумками.

Каждый год войны последовательно накладывал отпечаток на людей, на их внешность. Очень хорошо помню молодую и красивую женщину. Она работала в министерстве, осталась одна. Была мужественна и подтянута. Всегда аккуратно причесана, кокетливо и опрятно одета. Ее опрятность и чистота были проявлением ее мужества и воли. Она ничем не выдавала своих тревог и забот, являлась для всех примером собранности и оптимизма. Мы не часто виделись — работали в разных местах. Как-то год спустя я, встретив ее, такую же подтянутую и аккуратную, заметила какое-то нарушение в ее внешности: ее ноги были обуты в башмаки от коньков. Это

никого не удивляло, было в порядке вещей. Я вспомнила это сейчас как факт, который лег профессиональным отпечатком в памяти, для которой внешность — это летопись. Сегодня, когда я думаю о спектаклях войны, я воскрешаю в памяти мелочи, казавшиеся тогда обыденными, а теперь ставшие осязаемыми приметам времени.

Смотрите хронику военных лет, фотоальбомы, а главное — расспрашивайте участников и очевидцев. Записывайте и зарисовывайте. Читайте. В художественной литературе и мемуарах хранится очень много бытовых и костюмных подробностей. И если кто-либо из читателей поймет необходимость ведения такого рода летописи, история костюма значительно пополнится.

Внимательно относитесь к тексту пьесы. Даже самый скупой сюжет и самая обыденная обстановка действия пьесы при творческом прочтении подскажут художественные средства оформления.

Пример инсценировки повести В. Пановой «Спутники». Война, санитарный поезд. Раненые и врачи. Врачи в халатах, раненые в бинтах. Просто? Нет. Разные ранения, разные повязки, лубки, шины, просто бинты. Только что перевязанные — свежая повязка с пятнами крови, и долго проехавшие — с темными бинтами. Натурализм? Нет. Если пьеса требует развития действия во времени и время является одним из решающих факторов, а в санитарном поезде время — это жизнь, его нужно показать. Как? В данном случае часы времени — это повязки. Сложность решения такого спектакля особая: здесь художнику не должно изменить чувство меры. Добиться правды так, чтобы она не стала самодовлеющей картиной ужасов.

Если у певца небольшой голос — это не беда. Он не претендует на огромные оперные площадки, но если его исполнение лишено музыкальности и он фальшивит — он не певец! Таково должно быть отношение и к костюму. Есть мелочи, о важности которых мы в жизни и не подозреваем и не придаем им большого значения. На сцене эти мелочи вырастают в события первостепенной важности. Если в жизни у платья немного косит подол и оно, как говорят портнихи, не выровнено, это не очень хорошо, но в общем носить можно. На сцене это может привлечь и поглотить все внимание зрителя. Неопрятность и неряшливость несовместимы с тем, что мы называем искусством костюма. Пусть костюм будет исполнен из простой ткани, пусть у него будет меньше отделки, чем хотелось бы, но, если он профессионально исполнен, он будет великолепен в своей простоте. Именно этот принцип в отношении костюма является незыблемым, мастерство, с которым он выполнен, всегда определяет возможность его существования на сцене.

В настоящее время самодеятельность главным образом подразумевает совмещение двух специальностей: основную, профессиональную, которой занят человек в свое рабочее время, и вторую, свое второе призвание — искусство сцены. Само понятие «самодеятельность», мне кажется, в наше время устарело, ибо любительский спектакль, как правило, перерастает рамки чистой самодеятельности и стремится в меру возможностей и таланта исполнителей подойти к профессиональному мастерству.

Самодетельность подразумевает главным образом самообразование в овладении сценическим искусством по всем правилам науки. Сложнее художнику и еще более сложно костюмеру. Ясно одно: исполнять костюмы могут люди не только способные в потенции к этому искусству, но и имеющие определенные навыки в этом деле.

Плохо выполненный театральный костюм — настолько убийственное зрелище, что оно губит не только актера, но и весь режиссерский замысел спектакля. Уж если нет исполнителей-костюмеров, лучше вообще отказаться от костюмов или, если это позволяет режиссерская трактовка, сделать их условными. Без претензий на подлинность.

Условия самодетельного театра — это условия театра народного, когда актер знаком зрителю, его сосед, друг и товарищ по работе. И особенно может быть приятным узнавание своего знакомого на сцене в новом качестве актера. На этой прямой связи актера и народа построена драматургия комедии дель арте — итальянской народной комедии. На этом принципе строил Е. Б. Вахтангов костюмное оформление спектакля «Принцесса Турандот». «Я хочу,— говорил он,— чтобы через "Турандот" наш новый зритель узнал вас, свою новую труппу, своих новых молодых актеров, рождение которых совершилось в буре революции...» (Н. Горчаков. «Режиссерские уроки Вахтангова»). Поэтому актеры играли спектакль в современных вечерних нарядах, к которым добавлялись детали. Они приближали актеров — современных людей — к сказочным персонажам Гоцци. Так, принц Калаф к элегантному фраку надевал восточную чалму, плащ из куска ткани и... тапочки-спортсменки. Последние он снимал на сцене, когда укладывался спать, прижимал к груди в сценах патетических монологов.

Детали надевались на глазах зрителей. Но, разумеется, это было строго отрепетированным и режиссерски поставленным действием, поэтому и оставляло у зрителей ощущение легкости и импровизации.

Через много лет такой прием был повторен английским шекспировским мемориальным театром в спектакле «Комедия ошибок» Шекспира. Актеры появлялись на сцене в одинаковой серой униформе типа комбинезонов у мужчин и простых длинных платьев у женщин. В движении и под звуки музыки они на глазах у зрителя очень легко накидывали и надевали на первый взгляд какие-то ткани, которые потом оказывались дополнениями костюма.

Цвета, фактура и сама форма дополнений органически связывались с комбинезоном и создавали совершенно новую и исторически подлинную форму костюма.

Открытая сценическая площадка, современная униформа, дополненная намеками на костюмы шекспировского времени, не обременили спектакля излишней бутафорией, оставив сцену для актерского мастерства и текста Шекспира.

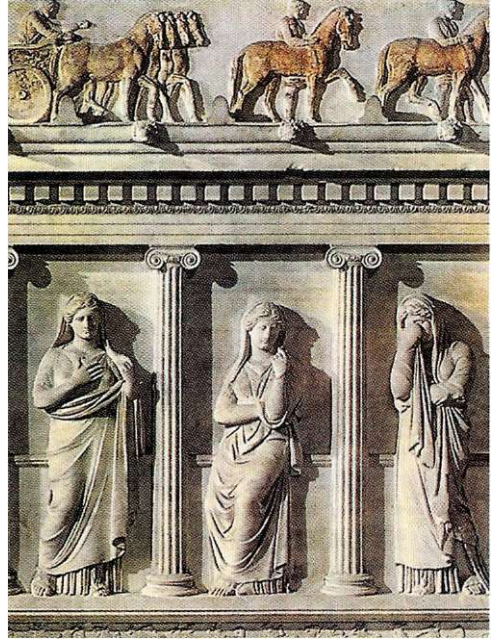
В процессе создания спектаклей и оформления могут прийти сотни и сотни вариантов. В то же время театру молодому и только начинающему желательно быть знакомым с уже апробированными приемами простых решений костюмов.

Мир костюма безграничен. История костюма, спутника истории человечества, бесконечна. А история костюма с точки зрения театра — это история, помноженная

Античный костюм



• Жертвоприношение. 530 —540 г. до н.э.



• «Саркофаг плакальщиц» из Сидона. IV в. до н.э.



• Аполлон и муза. V в. до н.э.



• Раненая амазонка. V в.



• Статуя Августа из Прима Порты. Около 20 г. до н.э.

Костюм в Средневековье



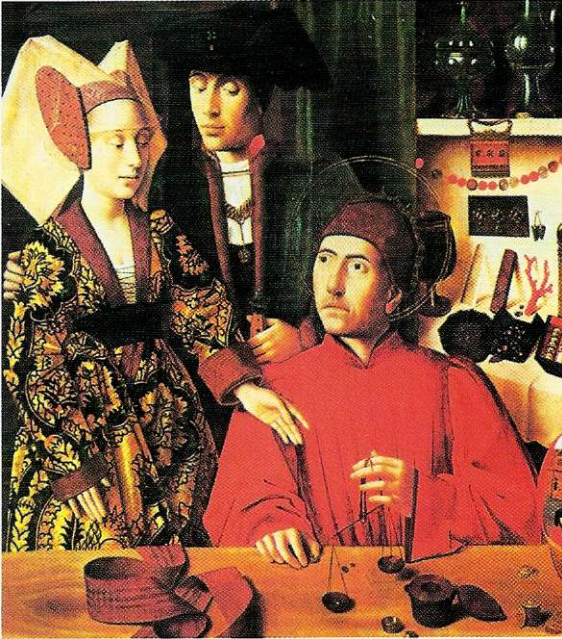
• Братья Лимбург со свитой на охоте. Ок. 1416 г.



• Мастер из Пьемонта. Италия.
Ок. 1430 г.



• Ян ван Эйк. Маргарита ван Эйк, жена художника.
1439 г.



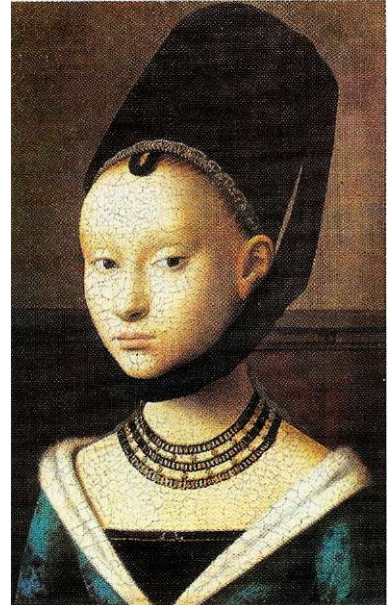
• Петрус Кристус. Святой Элигий. 1449 г.



• Рогир ван дер Вейден. Мария Магдалина (правая створка триптиха). Ок. 1452—1453 гг.



• Миниатюра из французского манускрипта XV в.



• Петрус Кристус. Женский портрет. Ок. 1470 г.

Костюм Возрождения Италия



• Рафаэль Санти. Аньоло Дони. 1506—1507 гг.



• Рафаэль Санти и Джулио Ромео. Джованна Арагонская. 1518 г.

Франция



• Жан Клуэ. Портрет Франциска I. Ок. 1535 г.



• Алонсо Санчес Коэльо. Инфанта Изабелла Клара Евгения. 1579 г.

Германия



- Лукас Кранах Старший. Герцог Генрих Благочестивый и Екатерина Мекленбургская. 1514 г.

Англия



- Ханс Хольбейн Младший. Портрет Генриха VIII в возрасте сорока девяти лет. 1539—1540 гг.

Англия



- Ханс Хольбейн Младший. Портрет Джейн Сеймур. 1536—1537 г.



- Корнелиус Кетель. Елизавета Английская. Ок. 1580—1583 гг.

КОСТЮМ В XVII веке



• Диего Веласкес. Портрет Филиппа IV. 1631—1632 гг.



• Диего Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. 1650 г.



• Франс Халс. Изабелла Коиманс. Ок. 1650—1652 гг.



• Франс Хальс. Смеющийся кавалер. 1624 г.



• Питер Пауль Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брандт



• Антонис ван Дейк. Генриетта Мария со своим карликом сэром Джефри Хадсоном. 1633 г.



• Франсуа Дегруа (Де Труа). Портрет Аделаиды Савойской. 1697 г.



• Французский мастер конца XVII в. Портрет мужчины в красном

КОСТЮМ в XVIII веке

Италия



• Петро Лонги. Утро венецианки («Туалет»), Ок. 1760 г.

Франция



• Франсуа Буше. Портрет маркизы де Помпадур. 1759 г.



• Жан-Батист Грез. Клод-Анри Балле. 1763 г.

Испания



• Франсиско Гойя. Весна, или Цветочницы. 1786 г.

Англия



• Томас Гейнсборо. Мисс Грейс Далримпл. Ок. 1778 г.



• Томас Гейнсборо. Утренняя прогулка. 1785 г.

КОСТЮМ В XIX веке



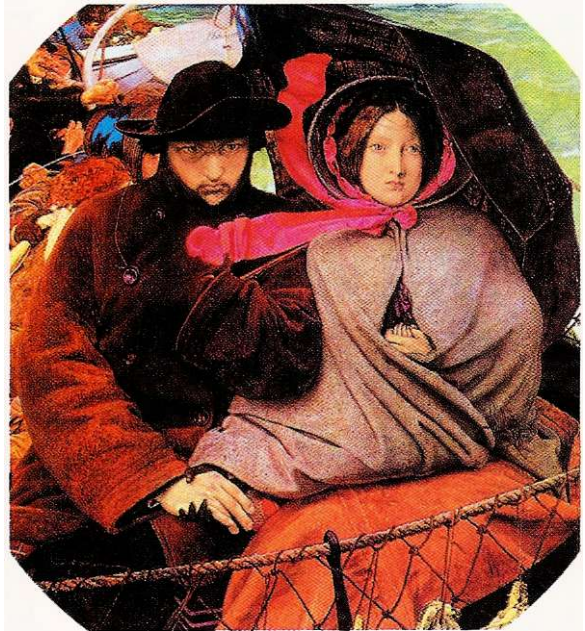
• Франсуа Жерар. Портрет мадам Рекамье. 1802 г.



• О. Кипренский. Портрет молодой женщины. 1823 г.



• И. Федотов. Автопортрет с родителями. 1837 г.



• Форд Мэдок Браун. Прощание с Англией. 1855 г.



• Огюст Ренуар. Обрученные. 1868 г.



• Камилл Коро. Дама в голубом. 1874 г.



• Гюстав Кайботт. Площадь Европы в дождливый день. 1877 г.



• Огюст Ренуар. Танец в Буживале. 1883 г.

КОСТЮМ в XX веке



• К. П. Степанов. Портрет З. Н. Юсуповой. 1903 г.



• Борис Кустодиев. Портрет И. Я. Билибина. 1901 г.



• Джованни Болдини. Портрет дамы. 1907 г.



• Женская мода 1913 г.



• Из французского журнала мод 1917 г.

Из французских журналов мод 1917-1920 гг.





• Борис Кустодиев. Портрет Н. Л. Оршанской. 1925 г.



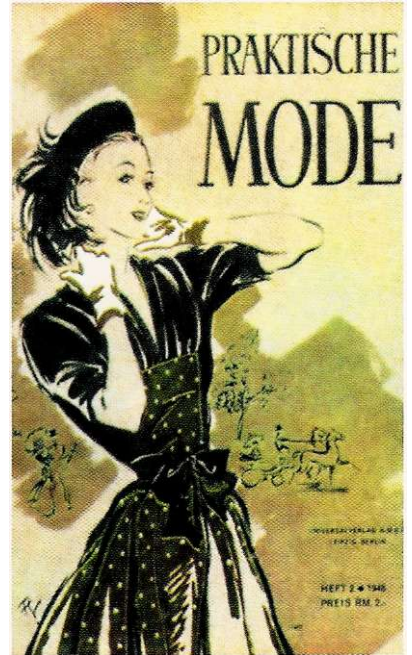
• Из французского журнала мод. 1931 г.



• А. Самохвалов. Девушка в футболке. 1932 г.



• Мода 1946 г.



• Обложка немецкого журнала мод

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ

Костюм в допетровской Руси



• Неизвестный художник. Портрет царя Алексея Михайловича. 1660-е г.



• Неизвестный художник. Портрет Л. К. Наршкина, дяди Петра I. 90-е годы XVII в.

Русский народный костюм XVIII-начала XIX веков



• Женщина в русском костюме XVIII в.



• Женщина в кокошнике Псковской губернии. Начало XIX в.

Русский народный костюм XIX - XX веков



• Русский придворный костюм. А. И. Ладюрнер.
Вид Белого (Гербового) зала в Зимнем дворце. 1838 г.



• Портрет девушки в русском костюме. 1831 г.



• Б. Кустодиев. Продавец шаров. 1915 г.

Купеческий костюм



• Б. Кустодиев. Христосование. 1916 г.

на энное число индивидуальных особенностей. Данная книга была попыткой дать ряд очерков по истории костюма в плане претворения их на сцене. Автор старался раскрыть систему понимания костюма как образа, костюма как характеристики, то есть не механического взгляда на костюм, а сознательного к нему подхода, подхода, обеспечивающего свободу обращения с историей, обеспечивающего культуру и современность решения костюма. Современность потому, что общая театральная культура оформления спектакля давно уже ушла от натуралистической копировки природы и пришла к свободной и творческой ее интерпретации. Свобода и легкость творчества достигаются знанием и пониманием метода использования материала.

Поэтому хочется, чтобы каждый читатель и художник стал сам собирателем звеньев для последующей цепи истории костюма, для совершенствования своей работы. Фотографии, рисунки, фотокадры, зарисовки художника — все, что он видит и наблюдает сегодня, превращается завтра в историю, в неоценимый материал.

История костюма — это летопись бытия. Продолжайте эту увлекательную летопись, и она сторицей воздаст вам в вашей работе.

Глава седьмая

1965—1974 ГОДЫ

Нынешние щеголихи полюбили старину...

Вестник Европы, 1804 г.



Прошла целая вечность за малое календарное десятилетие. Человек ступил на лунную поверхность, пересадил сердце, вырастил в пустынных степях хлеб...

Идея респектабельности, четко сформулированная в XIX веке, потерпела поражение в XX веке. И не то что ее совсем не стало — она приняла новые формы у одних и безжалостно была растоптана другими. К понятию комильфотности, такому удобному для выявления престижа, стали в некоторых ситуациях относиться агрессивно: «...буржуазную одежду — костюм, белую рубашку, галстук — я уже много лет считал безобразной, однако убеждал себя, что ее надо носить, иначе тебя примут за сумасшедшего. Короче, смирился с этой участью. Теперь же смириться больше не хочу...»*.

Но если последнее утверждение — в какой-то степени поза, то «молодежь Европы и Америки, вступив в антагонистические отношения со стареющим прошлым, учредила полный разгром буржуазной респектабельности внешнего вида, не пощадив заодно этику и мораль.

* Ж.-П. Сартр. Я сжег бы «Мону Лизу» // Литературная газета, 1973, 14 ноября.

... Прогрессирует сокращение временного разрыва между научным открытием и внедрением его в массовое производство, формирующее культуру быта, а это означает, что вещный мир, на котором воспитываются поколения, меняется теперь очень быстро. Времена, когда собравшихся под отцовской крышей несколько поколений окружали одни и те же вещи, когда отцы и дети учились по одним и тем же учебникам, разделяли общие потребительские идеалы,— эти времена канули в прошлое, теперь каждое поколение имеет свой собственный вещный мир, подчас очень не похожий на тот, в котором жили предшествующие поколения... Результатом этого оказывается попытка молодежи... утвердить свою собственную субкультуру... попытка, не лишенная трагизма, поскольку критика предшествующей культуры легко может перерасти в отрицание культуры вообще...»*.

Студенческому движению предшествовало движение тинэйджеров (подростков от 13 до 16 лет), о которых в полный голос заговорили в 1957 году, когда в период послевоенной экономической стабилизации в Англии подростки получили право свободно распоряжаться своим заработком (раньше по закону их заработок отдавался только родителям). «Вдруг все заметили, что с молодежью происходит что-то странное. Тинейджеры отбились от рук, не желают слушать старших, одеваются так, что рябит в глазах, танцуют разные новомодные танцы, а главное, ни в грош не ставят благие заповеди традиционной для Англии христианской морали...»**.

Следствие принимали за причину. Психологический транс массового ритма рок-н-ролла сбрасывал условности патриархального танца, превращая его в массовое действо, заодно срывал и неудобные одежды, раскидывал руки и ноги в экстазе шоковой акробатики. Родители ужасались, дети торжествовали. Необузданная экономическая свобода юных потребителей позволила капиталу возжечь фимиам на новых алтарях во славу древнего золотого тельца. «...Солидные бизнесмены — фабриканты одежды, грампластинок и телестудий — принялись выколачивать прибыль, во всем потакая вкусам тинэйджеров, а вкусы эти, увы, не всегда отличались разборчивостью...»***. Мало того, вкусы обязаны были быть антиподом respectable традиционности родительских взглядов. С малого, ласково панибратского слова «предок», «старик», «старуха» начался антагонизм, который окреп в далеко не безобидное явление... «У нас в старом городе есть свои железные законы. Ни один из наших ребят старше 12 лет не выйдет на улицу со своими предками, разве только когда надо прибарахлиться, но есть и такие строгие блюстители личной программы, которые едут другими автобусами и встречаются с матерью прямо у магазина...»****.

* З. Я. Баталов. *Философия бунта*. М.: Политиздат, 1973, с. 5—8.

** Сид Чаплин. *День сардины*. М.: Молодая гвардия, 1964, с. 6.

*** Там же.

**** Там же.

Не будем наивными — деньги есть деньги и обывательское чувство собственности, радость приобретения и стяжательства приходит даже в антимоду... «Еще в школе я пережил увлечение стильной одеждой. Потом это прошло. И я стал увлекаться другой модой — галстуками, шнурками, броскими рубашками. Однажды я целый месяц воевал со своей старухой за право купить яркую рубашку с галстуком шнурком и стеклянной булавкой. А потом мне захотелось иметь узкие, облегавшие, как собственная кожа, черные джинсы, пиджак с золотистым отливом, ботинки на каучуке и атласный жилет. Теперь мне наплевать. А тогда было важно. Каждый человек имеет право одеваться по собственному вкусу...»*. Эта сентенция, точно высказанная автором устами своего героя, является тем знамением времени, которое в общем счете, несмотря на «убытки и потери», принесло новые взаимоотношения между «модой и человечеством» во второй половине XX века.

Иметь право одеваться по собственному вкусу — этот первый явный протест в традиционной Англии стал девизом молодежи всех стран, ну, а если бизнесмены извлекли из этой платежеспособной армии покупателей наживу, то да здравствует молодежная мода! Вот почему истинный изобретатель мини француз Курреж остался под флагштоком, на котором еще до сегодняшнего дня плещется знамя практицизма Мэри Куант — английской королевы мини-моды. Одежда — выражение психологии личности — оказалась броней, о которую разбился авторитет взрослых, и она же была самым доступным и легким способом самоутверждения. И в этом одна из причин возникновения «немыслимых» и «удивительных» — инкруа-яблей XX века.

Авторы романа «Негодяй из Сефлэ» Пер Валлэ и Май Шёвалл не без иронии рисуют портрет юноши, оперируя только умопомрачительным изображением его туалета: «...восемнадцатилетний паренек с белокурыми волосами до плеч, в огненно-красных джинсах, в коричневой замшевой куртке со словом «любовь» на спине. Вокруг кудрявились хорошенькие цветочки розового, голубого и сиреневого цвета. На голенищах сапог тоже были нарисованы цветочки и тоже написаны слова. Рукава были изысканно отделаны бахромой из волнистых мягких человеческих волос... Невольно приходила в голову мысль, что ради этих рукавов с кого-то сняли скальп»**.

В капиталистическом мире торговля одеждой являет собой бизнес на духовной потребности, он угождает всем, и его возможности варьируются в зависимости только от спроса, а сам он может быть одновременно и прогрессивным, и антигуманным... «Традиционной моды больше не существует, одежда важна как средство самовыражения, как вид искусства, доступный всякому. И молодежь одевается так, как ей нравится, черпая вдохновение в любых уголках света, зачастую в прошлом, а также

* Сид Чаплин. День сардины. М.: Молодая гвардия, 1964, с. 6.

** Пер Валлэ и Май Шёвалл. Негодяй из Сефлэ. М.: Молодая гвардия, 1973, с. 20—21.



в своем собственном воображении (рис. 230). Кожаные куртки с бахромой, ковбойские шляпы и шитые бисером головные повязки индейцев, которые надевают поверх расчесанных на прямой пробор распущенных до плеч волос. Цыганские костюмы — широченные юбки в сборку набивного ситца с рисунком лоскутного одеяла, бесчисленные нитки бус. Юноши расхвывают довоенные костюмы с широкими лацканами, широкими брюками». Так пишут об одежде молодых сами англичане в 1971 году в журнале «Англия»... А в 1972 году официальные журналы мод всего мира утвердили направление моды, провозгласившее ностальгию по 30-м и 40-м годам, где фигурируют старомодные пиджаки, брюки-клеш и типаж женщин а-ля Грета Гарбо и Марлен Дитрих, обувь на «платформе» и некоторые атрибуты дурного вкуса, которые получили в конце концов истинное наименование — «китч», в буквальном смысле — отброс, мусор, пошлость (рис. 231).

Суть современного искусства костюма заключается в том, что оно поставлено в условия быстротечности. Это и характеризует технический прогресс. На протяжении многовековой истории формы и идеи костюмов, как пузыри, рождались на поверхности медленно кипящего варева эпохи, являя собой традицию, подправлявшуюся в длительном процессе становления образа. Сегодня все иначе. Промыш-

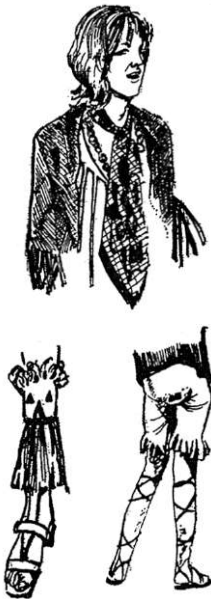


Рис. 230



Рис. 231

ленность, угождая флюгеру потребности, рубит на куски традицию. Она, как дрова, сжигает идеи, чтобы в механическом ритме родить быстрогаснущего феникса. И эти фениксы вспыхивают как в промышленности, так и в лавках старьевщиков. Они становятся символами, эмблемами, порой даже знаменем или вывеской клана...

«В этом сезоне имели успех акцентисты... Другие девицы обвязывали свои кисти бинтами, с нетерпением ждали расспросов о попытке к самоубийству. Встречались еще и одетые, как бродяги, в грубые шерстяные чулки. Они говорили, что из любви к богемной жизни, что ни вечер, живут в другом отеле, что в их громадных походных сумках, похожих на котомки и висевших на плече, содержалось все их имущество. Но вот наиболее странные дамы, томные и экстравагантные, вместо колец носят на пальцах старые резинки. Оказывается, что это знак принадлежности их к тайному обществу...» Извечная тайная жажда необычного теперь не знает границ: «...две девушки в стиле «Ботичелли», в облегающих черных платьях, нацепили на себя страшные ожерелья в виде длинной цепочки, на которой вместо брелока был подвешен висячий замок. Эта штука, свисающая ниже живота, вызвала не меньше удивления, чем, допустим, пояс целомудрия, надетый на кухонный стол...»*.

Необычное породило кофты, расписанные вручную фломастером или окрашенные «узлом» в домашнем тазу (вспомните костюмы в фильме «Человек-оркестр»), употребление старых мундиров, полицейских плащей, списанных за давностью... И предпринимателей лихорадит — есть возможность заработать на этом маскараде, коль его так жадуют... «...Мой шоп будет популяризировать модную одежду молодых пижонов всех стран мира. Каждые три месяца смена декораций. Что носят японские мальчики, которые держат «нос по ветру»? Какие сейчас в Токио самые модные шмотки? Следующие три месяца Италия или там Дания...»** — говорит в романе «Молодожены» юный предприниматель.

Разболтанность духовная и моральная привела к разболтанности внешней, к потере вещной привязанности и к быстрой безжалостной смене «тряпья». Но это все относится к тем, кто кичится «княжеством в лохмотьях», для кого «шмотки» — единственное средство самоутверждения и бунта против старших. Но ведь есть и другая молодежь, другая точка зрения, другой взгляд, другие ценности, другой мир.

«...Не было у нас на фестивале ни одного сколько-нибудь серьезного разговора, где не возникала бы сама собой, ненастойчиво, но неотвязно, эта извечная тема: ради чего живет человек, неужели только ради комфорта, машин, бытовой техники, очаровательных безумств моды? — пишет корреспондент с X Всемирного фестиваля молодежи в Берлине («Неделя», 6—12 августа 1973 г.).— Два белобрых датчанина, похожие одновременно на викингов и на русских разночинцев, сосредоточенно ходили по русскому клубу, рассматривая витрины... Они признавались, что хотели бы

* Эдмонд Шарль Ру. Забыть Палермо. М.: Прогресс, 1969, с. 95.

** Ж.-Л. Куртис. Молодожены. М.: Молодая гвардия, 1972, с. 167.

жить коммуной, отказавшись от тягостной власти вещей, подавив окончательно эгоцентрические уколы самолюбия...

Нам, знакомым с непримиримым утопизмом молодежных коммун первых лет революции не только по серьезным историческим трудам, но и по катаевской пьесе "Квадратура круга", намерения нынешних двадцатилетних датчан могли показаться наивными. Но не казалось простодушным их неприятие раз и навсегда установленных норм буржуазного существования. Не вызывало улыбок их умение обходиться малым, жить ради души, а не ради живота, стремление помочь хоть кому-либо на земле совершенно конкретным делом. Эту свою готовность они доказали простотой одежды — неизбежные джинсы и рубахи, — отказом от карьеры в буржуазном смысле слова».

Мы уже знаем, что мода никогда не была аполитичной — у нее всегда определенные адресаты и точные склонности.

«Не-мода», употребленная одновременно разными общностями людей, становится идеологической платформой, знаменем, забралом, если угодно, символом и демонстрацией убеждений. Вот почему в любом труде о костюме важно понимание побудительной причины, а следствие становится уже свидетельским показанием и документом истории как сослагательного существа образа.

«...Мировая кинокритика проследила эволюцию женского образа в буржуазном кино. Ее основные вехи отмечены появлением женщины с прошлым, богини любви, женщины-вамп, секс-бомбы, женщины, предназначенной для стриптиза, и, наконец, Брижит Бардо воплотила, как говорят, идеал чистоты, близкий к животному состоянию. Польский кинокритик Теплиц пишет по поводу феномена Брижит Бардо: Сознание такого физического типа, основанного на принципе "чистоты животного", повлекло за собой далеко идущие изменения в области социологии и морали. Ведь если животное, то и свобода рефлексов, свойственная животному: ешь, пей, как придется, делай, что хочешь, одевайся, как вздумается..."»*.

Мода проникает в разум, душу, становится образцом поведения. Идущие с экрана «образцы» создают эталоны эстетических убеждений целого поколения.

Прежде чем стать модой, женственная вульгарность, раскованность движений и длинные волосы были атрибуцией облика актрисы Брижит Бардо. Но все, кому она импонировала и для кого стала идеалом, приобщились к ее внешней оболочке, и она, как четкий символ, огромной тенью осенила облик молодых женщин 50—60-х годов (рис. 232).

У истоков моды всегда лежат конкретные, чаще всего общественные обстоятельства.

Так на фоне «разгневанных молодых людей» 50-х годов, тинэйджеров — бездумных и одиноких подростков, о которых их кумир Клифф Ричард поет:

* Бондиана, как феномен массовой культуры. // Искусство кино, 1973, № 11.

...Я брожу один, совсем один,
Никому не нужен...—

на фоне длительного, двадцатилетнего мифа Брижит Бардо, возникшего в последующий период материального улучшения и морального опустошения, родился «новый феномен "хиппи" с его экстатическим джазом, узаконенными наркотиками, браком втроем, с его разболтанной походкой, которая по созвучию со словом hip (бедро) и дала ему название, с его модой одеваться назло всеобщей моде и невнятным языком ассоциаций и намеков, составленных из немногих общепонятных слов, с его антиморалью, выведенной как антитеза из всего, что исповедует «скуер» — благонамеренные люди, мещане, обыватели, это законопослушное общество и общество лицемерия, эти посредственности и конформисты»*.

Хиппи, будучи братьями по внешности, со временем резко разделились по своей идеологической платформе, в некоторых случаях став антиподами социальными — одни, отказавшись от материальных благ, пошли по пути непротivления, в конце концов окончившегося агрессией; другие те же мотивы облекли в прогрессивное начало: уходили из респектабельных домов, как юноша, о котором в своем очерке писал журналист Овчинников и который «уехал в сельскую глушь, работал простым ковбоем, утверждая, что ему ничего не нужно, что ему легче дышится в степи»**.

В этом случае движение хиппи привело к положительному явлению: сняло маскарадный налет и с рациональной убедительностью выступило «против чрезмерной практичности, расчетливости, против слепого стяжательства». Другие «непротivленцы» породили целый ряд «сект», в конце концов пришли на путь «тотальной вседозволенности», который в ряде случаев привел к жестокости и преступлению.

Для тех и для других внешний вид имеет значение символа отрицания мещанства, обывательщины, но разные цели скрывает и преследует этот эпатаж (рис. 233).



Рис. 232



Рис. 233

* М. Туровская. Преступление века и массовая цивилизация // Новый мир, 1968, № 7.

** Вс. Овчинников. Вашингтонские этюды // Сельская молодежь, 1973, № 11.

Страшно начинается фильм «Подонки» (США). Группа молодых мотоциклистов в куртках с эмблемой своего братства на спинах останавливает уличное движение маленького провинциального американского городка. Улица заполнена машинами, за стеклами которых, как в клетках, сидят притихшие люди. Страх звенит тишиной. И узаконенная вседозволенность и усвоенная безнаказанность, покоящиеся на трусости обывателя, толкают это механизированное быдло на «развлечение». Мотоциклисты разбивают стекло одной из машин, вытаскивают хозяина на мостовую и начинают его методически избивать. Ни одно ветровое стекло не опускается. Напрасно окровавленный человек бросается за помощью от машины к машине. Обыватель не хочет видеть, ему все равно, а молодчики — трусы и храбрецы «братства» безнаказанности — как бы нехотя и лениво бьют окровавленное лицо о стекла безмолвных автомобилей.

Эта тотальная вседозволенность вызвала моду на «поп-одежду», украшенную порнографическими изображениями, абсурдными рекламными рисунками и отталкивающими натуралистическими символами, явно предназначенными для зрительного и морального шока окружающих; эта одежда выглядит как «рыцарский щит» порнографических крестоносцев и забрало обездоленного поколения преступников...

Бесконечный массовый стандарт производства, его масштабность, подавляющая рекламность и всепоглощающая навязчивость вызвали в Америке, да и во всем западном мире, реакцию, в практической и теоретической основе которой, несомненно, не обошлось и без участия хиппи.

«...Страна, которая положила начало массовому конвейерному выпуску предметов потребления, с тоской оглядывается на ремесленника, на кустаря-одиначку. Самая высокая аттестация товара — сказать, что это ручная работа»*.

И вот мода выбрасывает на рынок кофты и платья из старых, ручной вязки скатертей, тулупы, расшитые шелком, и национальную одежду, отмеченную печатью ремесла.

В августе 1973 года на стадионе в Лужниках на мировой спортивной Универсиаде можно было одновременно наблюдать все многообразие отношения к одежде: восхищение ею, дань ультрамоде и полное к ней презрение... Здесь были широченные женские и мужские штаны по моде китч, рубашки, расшитые национальной орнаментикой, длинные волосы у мужчин и бритые головы у девушек, заношенные джинсы, «прилипшие к бедрам», и обыкновенные майки без рукавов — общая одежда обоих полов, платья «макси», «мини», шорты — весь этот маскарад был на редкость современен и, наверное, летом 1974 года выглядел бы устаревшим. Не столько стареют «тряпки», сколько меняются наши взгляды.

* Вс. Овчинников. Вашингтонские этюды //Сельская молодежь, 1973, № 11.

«...У каждого человека под влиянием общества, членом которого он является, формируются единые нравственные, этические требования к другим людям, образуются представления — образцы, эталоны»*.

Итак, обещав во введении не забывать об одежде как о символе, мы этим и заканчиваем. Не понимая истинного значения своей одежды (это доступно только профессионалам), мы бессознательно переносим на себя символическое значение костюма, хотим этого или нет: само наше сознание, наша психика срабатывают в этом направлении.

Научное исследование космоса и проблемы, с ним возникающие, оказали влияние на экран, театральные подмостки и, конечно, на искусство костюма.

Так, идея изображения космического скафандра в искусстве приобрела значение символа, которым не пренебрегла мода (рис. 234). Приглядевшись к техническим достижениям в этой области, например к шнурованным костюмам летчиков, купирующим перегрузки, примирившись с упадком престижа респектабельности, она сначала одела всех в водолазки. Последние засверкали отблеском космической эпопеи и технической простоты, и вот Софи Лорен, Джеральдина Чаплин, Катрин Денёв, Марчелло Мастоияни в рекламных снимках стали демонстрировать свою солидарность с «простотой» на мировой арене рынка новизны, а затем и весь мир оделся в эту обыкновенную, когда-то называвшуюся свитером вязаную кофту. Она модернизировалась, приобрела эластичность, фактурность и сегодня на нашем рынке именуется «лапшой» и очень симпатично обтягивает любой стан, пожелавший быть обтянутым.

Но такой же «лапшой» (трикотаж, вязанный резинкой) стали украшать шерстяные колготы или рейтузы, и теперь обтянутые, как в космические скафандры, с головы до ног женщины выглядят истинно «фосфорическими», о которых Маяковский и не мог мечтать (рис. 235).

Высокие сапоги, обтянувшие ногу, яркая блестящая нейлоновая отстроченная куртка — и далекий символ



Рис. 234



Рис. 235

* А. Бодалев. Как мы выглядим со стороны // Литературная газета, 1971, 5 августа.

«машины времени» превращен в обыденную реальность, может быть, и дорогостоящую, но вполне земную. Итак, сложность времени, породившая новые законы внешнего бытия, свободу и непринужденность формы, свободу выбора и вкуса (не будем уж очень обманывать себя насчет последнего), потеснив моду-диктат, разрушила гордые узел единомодной одежды. Мода превратилась в тонкий инструмент исполнения желаний, в то же время приобрела терпимость к стремлению как к индивидуальности, так и к униформенности. «Джинсы нравятся миллионам...» — пишет корреспондент «Недели».

«...Первоначально джинсы предназначались для шахтеров, позже они стали частью ковбойского костюма... а ныне они прочно вошли в моду и пользуются одинаковым успехом как у мужчин, так и у женщин... Привычный синий цвет джинсов стал анахронизмом — они могут быть лиловыми, голубыми или желтыми в полоску. В джинсах отражается тяга к независимости... Для молодежи они — символ их вольной жизни... Они беззаветно преданы его обладателю и следуют каждому его движению, приветствуя любую грубость по отношению к себе, в конце концов, хорошо послужив нам, переходят к нашим отпрыскам...» Так пишут американцы, но таким стало и международное мнение.

Можно одеваться без дендизма, без снобизма, с удобством, с достоинством и без особых затрат и мук «дипломатического протокола» высокой моды. Мода прошла еще один этап, где в одной шеренге выстроились независимые «мини», потерпевшие поражение «пришельцы» — «макси», сблизились мужской и женский наряды.

Взаимоотношения мужчин и женщин в своей многообразной истории сопровождалась упорным соперничеством по части внешности.

Не найдя до сих пор идеального решения, обе половины человечества порой обмениваются деталями костюма, мечтая с помощью призрачного маскарада восстановить искомое равновесие (рис. 236). И что же? Мужчины начали с меховых манто (пусть их так же мало, как обладателей горностаевых мантий), прошли этап рюшек и бантиков и вышли на прямую в блузках с цветочками и кружевных



Рис. 236

косоворотках. Пусть тешатся. Ведь они не знают, что их прапрадедушки носили штанишки в розовую гвоздичку, парички с буклями и косичками, а на рубашечных тканях еще сто лет назад печатались изображения породистых собак, зонтиков, дам и многого другого, что видел глаз художника.

А между тем брюки у женщин стали уже не модой, а обязательной частью их одежды, и они могут носить их тогда, когда это им надо, вне зависимости от пресловутого каприза моды. Очевидно, это закономерно, как и вся история костюма, которую мы по невежеству зовем капризом. Будут женские брюки клеш или дудочкой — это уже дело вкуса. А их существование стало непререкаемым фактом, таким же, как спутники телевидения и космическая станция.

Уходит старое, его замещает новое. Непрерывен процесс ухода и возрождения. И сложен вопрос протяженности человеческой жизни и ее соприкосновения с окружающим миром. Поэтому о десяти годах жизни можно написать целый том истории костюма, что мне очень хотелось бы сделать, и можно сказать все на нескольких страницах.

Несомненно, пройдет время, появится новая одежда мира и новые одеяния городов, одеяния пригородов и долин, и, может быть, новые средства транспорта, и, во всяком случае, новые скорости, и полет в космос станет рядовым подвигом обыденности, и все же человеческое останется, профессиональный взгляд художника не изменится, просто он приобретет коэффициент нужной поправки на время.

Заключение



КОНЕЦ НОЯБРЯ. Москва 1973 года. Остановка автобуса. Давайте посмотрим вокруг. На свежее выпавшем снегу топают, постукивая друг о друга, несколько пар ног. Обутые в толстую обувь стиля «хиппи» (производство фирм Италии и ФРГ), ноги степенно приминают снег. Одна пара ног донашивает войлочные сапожки с декоративным носком типа мокасин (автор известен — Вячеслав Зайцев). Вот вам и сведения о модельерах. Давно вышедшие и опять вошедшие в моду канадки украшают ноги пожилой дамы. Почему вошедшие? За это время, пока канадки простаивали безмолвное время, "мини" ввели в обиход высокие, почти охотничьи сапоги, дамские брюки, а "макси" спрятали эту чванливую обувь и надоумили практичных людей высвободить из заточения шкафов ставшие короткими, удобные теплые сапожки. Похрустывают на снегу войлочные мужские полусапожки «прощай, молодость» (несмотря на омоложение в фасоне, введенное опять же спасительной «молнией»). Они дешевы, элегантностью не блещут, но тому, кто их носит, мало дела до элегантности: суэта сует отошла в прошлое, главное — тепло и удобно.

Ну, а если взглянуть хотя бы в одну из нетерпеливо ожидающих автобуса фигур? Шапка-ушанка из ондатры (а где же пыжик? Проблема отношений человека и природы зашла достаточно далеко) и довольно потеряя, что не мешает мужчине полноценного возраста сдвинуть ее кокетливо набок. Полноватое, интеллектуальное лицо обрамлено седеющими бачками, аналог которых запечатлен для потомства живописцем Пукиревым

в картине «Неравный брак». Пушистый мохеровый шарф (ах, какое теплое название, недавняя вожаделенная мечта всех модниц, ныне уже ширпотреб), небрежно окрутив шею, спускается в воротник очень короткого белоснежного плаща. Немного не по сезону? Что делать. Наверное, внизу пристегнута теплая подкладка. Но вид очень элегантный. мех и белый плащ! Мефистофель! Слегка прикрыв бедра, плащ освобождает для глаз наблюдателя новенькие джинсы цвета Черного моря, значит, отменно синие. Джинсы, окрутив упитанные ноги, спокойно оканчиваются на уровне «хипповых» ботинок — на толстых подошвах, отбрызнутых красной краской по швам (это уже мода прошлого), ботинки дорогие, хотя и рожденные придуманной бедностью.

Кто-то скажет: «Мода!» А может быть, отзвуки чего-то большего, чем мода? Ну, хотя бы баки?.. Кому бы пришло в наше время в голову отращивание баков, так, ни с того ни с сего? И нужно было несколько лет (уже больше десяти), чтобы сформировавшееся движение «хиппи» породило новый свободный взгляд на внешность, одежду, прическу, манеру держаться, чтобы все это, перебродив, отслоилось в те формы, которые мы не потребляем под именем моды. Все это, может быть, раз и навсегда подорвало общемировые понятия перемен одежд, смены по времени и месту пребывания. Никто никогда бы не соединил меховую шапку, белый плащ и джинсы в единый ансамбль. Тогда как наши дни поколебали и эту, пожалуй, главную условность, незыблемую с XIX века. Поэтому мне кажется, что 70-е годы прошли под знаком отказа от ига «крепостной зависимости» старых, отживших традиций.

Мне, как историку костюма, несказанное наслаждение доставляет наблюдать за публикой, высыпавшей из воскресных поездов здоровья. Раскрасневшиеся, не скованные сознанием ущербности возраста и объема, спокойно и уверенно вышагивают женщины в тренировочных костюмах, узких и широких брюках (у кого какие есть), в жакетах, свитерах и куртках, игнорируя «обязательную» возрасту юбку или неудобное в таких ситуациях пальто. Им свободно и вольготно. И... какое счастье — никто не делает им замечаний, никто не осуждает вольность одежды. А тридцать лет назад? Помню, в году 38-м на Кавказе в доме отдыха отчаянный массовик организовал

экскурсию в горы. Тропа шла вдоль ручья, заваленного валунами и пересекавшегося уступами и скалами. Женщины — тогда они мне казались старыми, но им не было более 30,— к сожалению, были полноваты и, стесняясь себя (посторонних-то не было), вышли в поход в платьях, юбках и кофтах. Острые скалы, скользкие валуны преграждали каждый шаг, и карабкаться на них приходилось с отчаянием и храбростью. Туристок же занимал один вопрос: как они будут выглядеть в неподходящих для них позах? Мучаясь, плача от стыда и досады, спотыкаясь, совершали они прогулку, обещавшую удовольствие и превратившуюся в пытку. Напрасно массовик подбадривал женщин кличем: «Где олень не пройдет, там дама пройдет!» Не до остроумия было скалолазам.

Заплаканные, униженные, измученные возвращались путешественники. И теперь, когда эта пленка, так четко проявившаяся в кассете воспоминаний, встает перед глазами, я радуюсь всем стройным и нестройным путешественницам, свободно, с чувством полного удовольствия разгуливающим в так трудно отвоеванных у традиции брюках.

Прошло немного лет с того дня, как польский женский журнал «Кобета и жиче» опубликовал на последней странице заметку «Скандал в опере» — некая молодая дама явилась на спектакль в брючном костюме!!! Это уже не мода, а необходимость. И захотят или не захотят консерваторы, им придется смириться — как нашим прадедушкам с изъятием корсета — какой срам, какой скандал!!! — с брюками и брючными костюмами как завоеванием женщины на право без оглядки на «позу и положение» одеться так, как это она находит нужным и удобным.

И эта одежда, как и всякая, несет в себе полный набор психологических характеристик, связанных с личностью, ими прикрытой. Девушки ультрахуденькие и поэтому более всего независимые (ведь свободное обращение с модной формой одежды всегда несет независимость) стараются надеть брюки не только узкие, но и сидящие точно на выступе бедер. Не выше. С узкой рубашкой мужского типа, с длинными прямыми волосами или кудрями, рассыпанными по плечам, это составит опасный контраст — женственность лица и шеи и мальчишеская удаль «линии» вместо плоти. Тогда как такой же прием в юношеском туалете подчас несет в себе двусмысленность «унисекса» и не делает комплимента вкусу такого рода поклонников модного.

Июнь 1973 года. Ленинград. Место действия — перед гостиницей «Европейская». Белокурые маленькие «лорды Фаунтлерои», с длинными локонами по плечам, с челками, закрывающими пол-лица, в узких, как лосины, голубых джинсах и в пестрых майках, собравшись ясным утром кучкой на солнышке у входа гостиницы, с упоением курят. Нет, я не оговорила, и это не опечатка. «Лорды» того самого нежного возраста — от восьми и до 12, не более. Они при внимательном рассмотрении даже теряют свое «лордство», смахивая на стареньких гномиков. И это не выдумка.

Это юные интуристы в ожидании своих родителей перед автобусной поездкой устроили перекур. Это не тинэйджеры. Это маленькие старички времен вседозволенности. Может быть, они образуются?

Время идет вперед. История костюма продолжается. Она бесконечна, безгранична, она часть истории человечества. Она грустная, порой трагикомическая, веселая, неумолимая, беспощадно правдивая.

Поставим точку, улыбнувшись повзрослевшим подросткам, поздравим их с обретенным возрастом, с найденными гуманными убеждениями, поблагодарим за добрые подарки одеянию человечества, опустим в Лету излишества и скажем:

— Здравствуй, племя молодое, знакомое. Что-то ты принесешь нам сегодня?..

Приложение



КОСТЮМ В ДОПЕТРОВСКОЙ РУСИ XVI—XVII вв.

РУССКИЙ КОСТЮМ занимает в истории особое место. И потому, что в кульминации своего развития, в XVI—XVII веках, оказался на стыке западноевропейской и восточной культур, и потому, что неотделимо связан с крестьянским бытом и искусством, и потому, что в своей предыстории претерпел премного влияний и столкновений, и потому, что он — один из европейских костюмов, вплоть до сегодняшнего дня сохранивший связь с народными формами искусства. Соприкасаясь с европейской культурой XVI—XVII веков, русский костюм впитал в себя «царедворческие» его черты, оставаясь при этом полным отражением особенностей бытового уклада, климатических условий страны, выражением социально-экономических черт развития Московского государства. Кроме того, сохранил едва ли не главную свою черту—декоративность: особый национальный склад, не только определивший орнаментальный строй всей организации костюма, но и сохранивший односложность национальной формы в течение долгого периода времени. До начала XVIII века Россия чуждалась перемен и моды в костюме в отличие от европейцев, хотя торговые и дипломатические связи, посольские и деловые путешествия предпринимались с обеих сторон. «...Покрой одежды оставался неизменно тот же, какой был унаследован от прародителей. Новые виды одежды, приходившие то с Запада, то с Востока, принимались только такие, которые вообще были сходны с господствующим покроем»*.

В своей предыстории основу костюма составляют рубаха и штаны, плащи из ткани и шкуры и, по всей вероятности, верхняя войлочная и меховая одежда. Как и у всех народов, в начале своего появления одежда полна оборогов и защитных украшений,

* И.Е. Забелин. Быт русских царей. М., 1901, с.473.

которые сопровождали ее весь период языческой Руси. По всей вероятности, еще в те времена обереги были перенесены в ткачество и вышивку, украшающие вырез у горла, подол, рукава и т.п. Несомненно, что скифские и сарматские кафтаны известны были соседним племенам и имели место в континентальном климате Руси с суровыми длительными зимами.

Складывавшийся веками уклад натурального хозяйства, синхронность его нужд и действий с окружающей средой выработали в земледельцах разносторонность рукоесла. И, твердо войдя в крестьянский быт, оно в традициях патриархата крепило эти навыки, возводя их в житейские правила бытия. Рост городов в русском Средневековье не рвал связи с крестьянством, ибо и в черте города имелись поместья с наделами, огородами, садами и прочими угодами.

Быт феодалов, купечества и горожан, мало чем отличался от деревенского, а нормы общежития и поведения, организации семьи и ее уклад были едиными. Правила семейного старшинства, определявшие весь распорядок и организацию жизни одной единицы — избы, — переносились и в городские условия. И система красного угла, сидения по лавкам по старшинству, продиктовавшие и кубатуру и организацию пространственного размещения внутри избы, целиком перешли в городские постройки (вплоть до царских палат Московского Кремля). Эта иерархия определяла распорядок жилищ, порядок соблюдения трапез и, конечно, весь внешний антураж «подвижной архитектуры» — костюма. Обычаи и обряды были двуедины в своей организации — в них смешались христианские и языческие поверья, они множили образный пантеон, обогащали домашнюю предметность, придавая двойное значение вещам, соединяя в форму сугубо утилитарную и награждая ее охранительной и заговорной силой. Изначальной формой оберега была и орнаментальная система изображений — как охранение и знак, имеющих строго определенный адресат. Христианство не помешало развитию орнамента, а, наоборот, усилив

декоративное значение, перевело его в ран родовых примет и признаков территориальных и групповых объединений. Так всеми путями и средствами входили в быт орнамент и орнаментальное изображение, покрывая собой все предметы независимо от их материальной структуры. Декоративность вошла в жизнь как обязательная норма и критерий качества предметов и вещей. Холст получил не только совершенное узорное ткачество, но и прекрасно выполненные строчки и мережки — результат ручной работы с иглой.

Плетение поясов, обработка речного жемчуга и раковин — все было предлогом для узоробразования на различных фактурах и переходило в убранство костюма, как одеяния несущего на себе все регалии векового искусства рукоделия. Само понятие кружево — украшение, которое окружает, — характеризует особенный подход к декорации костюма. Таким образом, сама структура простой и примитивной по форме одежды содержала в себе красоту как обязательный элемент *обработки материала и как этическую, религиозно обрядовую норму*. Орнаментальный мир обогащался новыми формами.

Так еще в языческой Руси сформировалось разнообразие конфигураций и украшений колт, поясных подвесок, гребней. По существу это было примером рационального искусства, не знавшего понятия украшения как самоцели, а твердо усвоившего полезную роль предмета и в этом плане определившего весь дальнейший ход развития народного искусства.

В конце XVIII века в маленьких городах русского Севера появились сложные женские башнеобразные головные уборы как противопоставление традиционных народных обычаев наступлению нового века, ломающего привычные устои. Тесные связи города и деревни связали воедино светскую культуру с народной, и национальные черты русского искусства, проходя через всю историю нашей культуры, определяют ее и в наши дни.

Костюм, будучи по своей природе рациональным помощником и охранителем

в крестьянском быту, отразил все особенности уклада жизни: и диктатуру патриархата, и возрастное расслоение семьи, и климатические и экономические особенности быта, и всю сложную систему религиозных обрядов. Конопля и пенька (а затем и лен), произраставшие и легко поддающиеся обработке, составляли основу сырья для изготовления полотен. Ширина же простейшего устройства стана, определяя ширину полотна, закрепила и систему «раскладки» — конструкцию одежды.

Преобладание холодной погоды определило многослойность одежды и соединение глухой формы рубахи с распашными кафтанами; разнообразие смен температур (снег, грязь, распутица и дожди) заставило изготовить и подходящую обувь — начиная от лыковых лаптей и кончая кожаными постолодами, поршнями, сапогами и валяной обувью. По той же причине обрамление головы получило сезонные варианты: войлочные, холщовые, меховые шапки и куски ткани (платки) обеспечивали тепло.

Мало чем отличающиеся условия обитания деревни от города перенесли в городскую жизнь все имеющиеся формы одежды в первозданном качестве.

Торговые связи и появление заморских товаров внесли диссонанс в эту «идиллию». Драгоценные ткани (как и у всех народов) были первым желанным товаром и приобретением. ОДЕВАНИЕ СЕБЯ прежде всего подразумевало ВОЗВЫШЕНИЕ СЕБЯ.

Византийское влияние, принятие христианства, церковное богослужение и организация княжеского двора на византийский манер в какой-то, но только в очень небольшой степени направили княжеские резиденции по светскому руслу. Наглядно это отражено в каноническом и иконописном изображении, одеянии святых и праведных. Тем более интересны записи, говорящие о идентичности названий светских и крестьянских одежд.

«В XVI столетии встречается в числе летнего государева платья и СЕРМЯГА — простонародная одежда обыкновенно суконная,— пишет Забелин и приводит документ:

"Сермяга сукно бело строка и завязки шелко багров, лопатки шелк багров да рудожелт..."»*.

Но отделанная богатым иностранным шелком, с особым усердием декорированная пуговицами и нашивками, она возвышается над общепринятой одеждой роскошью своего убранства... «Сермяга сера большая, строка шелк багров; на ней пять пуговиц золоты, поливинчаты, резаны с чернью; завязки широкия камка бурская, на черни шелк лазорев да червчат с золотом, подпушены камкою венединскою»,— следует из описания Викторова.

Крестильная рубашка Петра Первого, хранимая в запаснике русского отдела в Эрмитаже, ничем не отличается по своей конструкции и способу одевания от народной. Мало того, если не обращать внимания на шелковую ее ткань и вышивку золотом, то в ней сохранилось то, что свойственно древнейшей одежде. Каждый шов старательно проложен краевым шелком, что является отголоском той поры, когда швы в одежде рассматривались как обереги, «окружающие» и «берегущие» человека. На груди подложена «подоплека», как в крестьянской рубахе, только в последней она размещена еще и на плечах. Характерно, что с одеждой, которая «ближе к телу», связаны поговорки, как бы определяющие значение ее: «Знает одна грудь да подоплека», «Своя подоплека к сердцу ближе», «Не ручайся и за свою подоплеку»*.

Влияние бытового уклада на костюм. К XVI веку окрепнувшее Московское государство превратилось в единоегосударственную монархию со всеми подобающими атрибутами и уложениями царского ритуала, статусами выходов и приемов, законов поведения и внешнего оформления этих действий. Бытовой уклад разделился на две самостоятельные части — внешнюю (парадную) и внутреннюю (домашнюю), мало чем отличающуюся от патриархального деревенского быта.

* И.Е. Забелин. Быт русских царей, т. II. М., 1901, с. 497.

Это деление усиливало официальную жизнь дворца согласно ее государственной миссии и обособляло изоляцию женщин не только в светском общении, но и территориально. Теремное воспитание женщин в царских и боярских семействах в своей основе шло от влияния монастырского режима, и в этой (отторгнутой от общего движения жизни) обители складывалась и формировалась внутренняя замкнутая женская иерархия с узко ограниченным кругом интересов...

...Дочь прекрасная
 Опракса Королевична
 Сидит она во тереме златом верху;
 На ню красное солнышко не опекет,
 Буйные ветрушки не овеют,
 Многие люди не обглядятся*.

Только самые дружелюбные отношения хозяина дома к своим гостям растворяли иногда женский терем, вызывая оттуда на короткий миг хозяйку дома или жен сыновей. Обычай радушия позволял в сложном ритуале «малого» или «большого» обычаев в церемонии поклонов и целований подносить чарку питья желанному гостю. На этом и кончалось участие женщин в застолье.

Отторжение накладывало отпечаток не только на характер поведения, но и на образ мышления и весь внешний облик. Складывался определенный типаж — «постнический» (по выражению Забелина), — спрятанный от взора и глаз, укрытый одеждой так, что из-под ее массы виднелись только лицо и кончики пальцев рук. Свободная, крепленная на плечах одежда, опоясанная только в своем нижнем, домашнем интимном качестве (сорочке), ниспадала долу, не столько окутывая, сколько пряча и вуалируя истинные телесные формы. Отсюда и определенный идеал дородности, искусственно образованный многослойностью тяжелой ткани и меховых подпушек и подкладок. Пояс же был необходим

только для рубахи и «носим как символ целомудрия и благочестия»*.

Даже в обыденной жизни вырабатывается особый иноческий тип, который заставляет как можно целомудреннее прятать свое естество, затягивать венцами волосы девушек и укрывать тело в длинных просторных одеждах (независимо от возраста и социального положения), плотно увязывать головы, навечно скрывая волосы от взора посторонних... «Идеал постницы, на котором воспитывалось и оканчивало жизнь наше старинное женское племя, смотрел вообще на красоту, как на запрещенный плод...»** и в двойной изоляции жилища и костюма живо хоронил человеческую личность.

Этот порядок, сходный с афинским гинекеем, имел общий с ним моральный и этический результат — и в античной демократической Греции, и в домостроевской Руси женщина была бесправна, «ибо не муж от жены, а жена от мужа, и не муж создан для жены, а жена для мужа, посему и должна иметь женщина покрывало на голове в знак власти над нею...», «...покрывало вообще обозначало стыдливость и целомудрие, поэтому для постнических идей оно являлось необходимым и неизменным условием сохранения и выражения нравственной чистоты...»***.

Многосложность и большой объем одежды сближал мужскую и женскую парадные одежды в том случае, когда высшая форма социальной престижности проявлялась в количественном и стоимостном превосходстве. В обыденной жизни мужчина получал довольно действенную форму обрамления — удобную и в меру короткую и подвижную. Для женщины ни смысл, ни форма одежды не менялись. Задвленная беспросветной работой, крестьянская женщина все порывы своей души отдавала красе рукоделья, рождавшегося в короткие зимние дни. Теремные женщины культивировали

* И.Е. Забелин. Быт русских царей, т. II. М., 1901, с. 497.

* И.Е. Забелин, там же, с. 475.

** И.Е. Забелин, там же, с. 474.

*** И.Е. Забелин, там же, с. 474.

то же занятие не столько в своих хоромах, сколько в светлицах.

Тем не менее сам факт господства РУКОДЕЛИЯ, узорного украшения как общепринятой нормы прекрасного получил и тут и там значения единственной радости и свободы женского МЫШЛЕНИЯ. Оно-то и было особой формой отличия всех видов искусства и в большей мере обратило свои силы на украшение одежд всех сословий и положений.

Основу одеяния составляла *туникообразная* рубашка — сорочка — и в качестве белья и в качестве платья. В первом случае она была белую (цвет ее определялся естественным цветом полотна), во втором — шилась из цветной материи и именовалась КРАСНОЮ, т.е. красивой и дорогой. Верхние сорочки — выходные — имели чрезвычайно длинные рукава, складывавшиеся в наборы столь обширные и объемные, что «...множество складок так хорошо защищали руки и плечи от холода, что даже зимою не было нужды надевать какую-либо одежду в рукава...», — писали иностранцы*.

По свидетельству Олеария и Корба, рукава сорочек были длиной 6 — 10 локтей (от б до 7 аршин). Царские и придворные сорочки шились из тафты (алой, белой и желтой) и из полосатых и набивных индийских тканей (шелковых и хлопчатобумажных). По швам рукава низались мелким жемчугом в веревочку или ряскою в виде бахромы. Шитье и низанье украшало плечевой шов и запястье. Таким образом, простота покроя и формы компенсировалась масштабом и декором, что производило внушительное впечатление, тем более что такая сорочка носилась с верхним следующим платьем и ее рукава продевались в прорези проймы последнего, оставляя рукава верхнего платья висящими сзади. Большое значение в этом случае имело декоративное убранство рукавов сорочечной рубашки. Была это одежда комнатная, повседневная, носимая с поясом и приравненная к одежде «стыдливой»,

потому что в не невозможно (стыдно) выйти к посторонним.

По рассказам Поссевино следует, что «...все благородные женщины носят по три одежды, а женщина, которая носит одну одежду, навлекает на себя дурную славу. Однажды во дворце в Александровской слободе в жаркий летний вечер третья жена царевича Ивана, бывавшая на последних порах беременности, лежала, растянувшись на скамье, в легкой одежде, как вдруг вошел свекор ее — великий князь. Она тотчас же вскочила, но он, вне себя от гнева, ударил ее рукой по щеке, а потом палкою (посохом) так отделал, что она в следующую ночь преждевременно разрешилась сыном... Царевич Иван прибежал на этот шум, вступился за жену... Тогда гнев отца обратился на него, и он нанес ему посохом сильный удар в висок...»*.

Ходить «распояскою» было грехом, и позволить себе подобное могла только былинная «молодая Марина Игнатьевна: она, призывая в свой терем Змея Горыныча, высовывалась в окно в одной рубашке без пояса...».

Верхние одежды. Покрывалась сорочка ТЕЛОГРЕЕЮ — верхним распашным платьем, застегнутым спереди на пуговицы или завязки, с длинными до полу «фальшивыми рукавами». Такие одежды были в ходу и в простом быту и у зажиточных крестьян, где и сохранились вплоть до XIX века в городах и селах русского Севера. Там такие рукава служили карманами или мешками для поклажи вещей. «...Шей вдова широки рукава, было б класто куда небылые слова» (небылые — плохие, ложные, клеветнические).

Можно предположить, что во времени пышные рукава потеснили плечевую часть телогреи и уничтожили фальшивые рукава. «Безрукавное» плечо преобразовалось в лямки, что определило новое одеяние — сарафан.

Возможно, что и появление «коротенькой» было прямой эволюцией телогреи. Ткани для телогреи шли драгоценные (тяжелые)

* И.Е. Забелин, там же, с. 514.

* И.Е. Забелин, там же, с. 516.

золотные или легкие, камковые, шерстяные. По вороту, подолу и полам окаймлялись золотым шитьем (кружевом), а полы скреплялись пуговицами числом, доходящим от 9 до 30. Пуговицы были особой областью искусства и работали из жемчуга, обшивались парчой и шились золотом, выкладывались из металла, украшались сканью, финифтью, зернью и драгоценными камнями. «Завязки — петлицы — так же низались жемчугом и вышивались шелками, плелись из шнура золотного и серебряного. Декоративность этой простой одежды возрастала и была скрупулезно продумана в количестве и качестве узорных компонентов. ХОЛОДНЫЕ и ЛЕТНИЕ телогреи покладывались тафтой и подол подбивался цветной подпушкой. Что уже говорить о цвете подкладки, который играл — при наличии вышивки и шитья — немаловажную роль. Теплые телогреи подкладывались меховым исподом — горностае, белки, лисы, соболя, песца с бобровой опушкой. В таком качестве это становилось верхней выходной одеждой, которая в утеплителях не нуждалась. Телогрея равноценна европейскому готическому платью — сюркот — и отличалась от него лишь тем, что последнее имело иную форму и подчеркивало красоту женского тела.

Все последующие верхние одежды при похожих формах можно разделить на распашные — с застежкой спереди и глухие — накладные, надеваемые через голову. И те, и другие, надеваемые послойно, соответственно увеличиваются в объеме, хотя конструктивная их сущность — прямой стан и боковые, расширяющие подол клинья — остается единой и неизменной. Различие в объеме привносит и характер утепления — от легких подкладок до мехового «испода», — что в основном и определяет разницу наименований. Незыблемость семейного уклада жизни, догматичность религиозно-этических норм сохранялись в придворном костюме вплоть до реформ Петра, а в крестьянской одежде почти до конца XIX века. Чтобы подчеркнуть престижность и высокое социальное положе-

ние, женский костюм утяжелялся богатством наложенного сверху декора.

Средние (вторые) одежды. Подобное происходило и со «средними», или «вторыми», одеждой, именуемыми шубами накладными или столовыми (в них выходили к столу). Верецкий князь, отказывая своей дочери в XVI столетии: «Шуба кована, бархат червчат, шуба кожа мисюрска, шуба зелена»... и т.д.*.

Были они из плотной ткани — золотного бархата, камки кизылбашской, персидской, атласов, алтабасов и т.п. Из золотных тканей кроились шубы ездовые, парадные, праздничные и выходные, а в домашнем быту употреблялись суконные белые, червчатые, желтые, без подкладок и только с подпушкой. Накладная шубка была чистая — без украшений, но надевалась с ожерельем или воротником, шитым золотом, или с воротником из меха бобра. Таким же было и платно — царский наряд — на пуговицах с кружевом золотым, пуговицами-бляхами (аламами) из золоченого серебра с камнями и драгоценным ожерельем-диадемой с накладками и жемчужным шитьем. По форме и строгости это было близко к византийским идеалам, но по тяжести ткани, многослойности покрова и блеску тяжелого шитья превосходило его. Орнаментация европейских тканей — венецианского аксамита, генуэзского и флорентийского бархата с узором семилопастной розы — легко соседствовала с тканями византийскими, а затем и турецкими и кизылбашскими, где не только почитался цветочный орнамент, но особенно любимы были узоры с фантастическими изображениями. Все это не смущало, но рассматривалось с позиции «узорочья» и, украшенное нашивкой, шитьем, мехом, пуговицами, драгоценными камнями, жемчугом, тонуло, сливаясь в неотразимую мощь декоративного симфонизма. «Шубка бархат червчат, на ней круживо серебряно золочено, басмьянное обнизано жемчугом, подкладка

* И.Е. Забелин, там же, с. 517.

тафта желта; на ней 15 пуговиц золоты с чернью. Шубка — бархат венецикий по червчатой земле круги серебряны, под кругами листья золоты, в них шелк зелен да червчат, подкладка тафта двоелична шелк бел да ал» (из описи имущества царицы Евдокии Лукиничны)*.

Парадная одежда. В XVI и XVII веках, когда европейский костюм тяготел к темным тонам, а Испания задавала тон черного парадного платья, необычайная цветность русского одеяния, комбинация его с цветными деталями и украшениями составляли своеобразный диссонанс европейскому вкусу, приводивший последний в изумление и удивление. Некоторое исключение в монотонности формы составляет летник — накладная одежда с широкими до полу рукавами, не сшитыми до половины. К изнанке подшивали драгоценный материал, и называлось все вместе накапками. Накапки и клинья подола могли быть из другой ткани, чем стан летника, что усиливало его красоту. Расшитое по швам и украшенные аламами и дробницами, с отогнутыми полотнищами рукавов, это платье представляло едва ли не самую эффектную и монументальную нарядную официальную одежду. Форма рукавов накладывала обязательство и на поведение в этом наряде. «... В допетровское время во всяких парадных и церемонных, а по-русски во всяких чиновных случаях, держание рук у груди представлялось для женщин обычным, самым необходимым приличием, выражавшим вообще кроткое и покоренное их положение в обществе...»*. В летнее время сверху одевалась *опашища* — род мантии из золотой ткани с золотым шитьем, где «во времена Шуйского были вышиты золотом и серебром орлы, олени и павы...» Названия одежды или их частей, естественно, шли от практических определений: *опашища* — от *опахать*, огородить участок, землю, установить город. И в аналогии «огородить себя кругом, опяхать» — закутать, обвить кругом тканью, одеждой.

Вошва — обозначаловшитую (или нашитую) ткань, клин или угол; такое же значение имеет термин «*нарамаск*» — кусок нашитый и украшенный или обнизанный жемчугом... Таким образом, древние передцы в XVII столетии стали обозначаться оплечьем, а потом нарамками, сохраняя общее название *вошв*, как часть вшивных, пришивных».*

Это говорит о том, что одни и те же одежды (или детали) имели разное название и что злоупотребление терминологией без определенного значения выхолащивает сам предмет изучения и исследования.

В процессе творчества, переделки или изготовления одежды термины, как правило, обозначали характер ее использования или смысл (вид) деятельности

Благодаря *значительности* внешнего вида летник становится «штатной мундирной одеждой, особенно в свадебных чинах, когда он одевался вместе с шубкой. Свадебные чины, свахи, сидящие боярыни должны были по уставу наряжаться в летники желтые, в шубки червчатые, в убрusy и в бобровые ожерелья, а зимою вместо убрusов — в каптуры. Сама невеста также была в желтом летнике и в червчатой шубке и при венце. Таким образом, формировалась некая массовая однородность одежды, которая сплавивала цветом и формой свадебный кортеж в некий единый организм, что, несомненно, влияло на внушительность зрелищной стороны обряда. «На другой день свадьбы, когда сваха с боярынями новобрачную поднимали с постели, одевали в белый летник, в шубку золотную обышную и в горлатную шапку, и она, шествуя в хоромы, должна была по чину тоже прикрывать себя накапками».

Значение цвета (белый — непорочный), перемена головного убора — все это говорило о смене статуса новобрачной, и язык одежды убедительно передавал все изменения.

Летник, разрезанный на полы (распашной), именовался распашницей, или *опашицей*, и шился из легких шелковых тканей или

* И.Е. Забелин, там же, с. 520.

* И.Е. Забелин, там же, с. 522.

парчи, камки, тафты, атласа белого червчатого и алого, подкладывали тафтою, «дорогами» (дороги — персидские полосатые ткани) и украшали кружевом с пуговицами в верхней части одежды и кружевом по полам и подолу.

В 1677 году царице Евдокии Кузьминишне была скроена опашница (распашница) «камка куфтерь бела, вошвы по бархату по червчатому шиты золотом и серебром, орлы оксамичены, кружево по атласу по червчатому шито золотом и серебром травы, в травах орлы, ироги и львы и павы, на вороту 15 корольков червчатых резных, у корольков репейки и спни золоты в закрепках искорки изумрудные, подкладка и опашницы тафта виницейка бела»*.

И, наконец, опашень, или охобень, — летнее распашное платье, по тому же обычаю прямое, с клиньями из добротной шелковой или золотной ткани, а более всего из червчатого сукна. Как верхняя одежда был более обширен и с воротником из другой ткани, спускающийся спереди на грудь. Полы и подол окружались золотным шитьем и жемчугом, а застежка состояла из петель и великих пуговиц размером с грецкий орех и более, именуемых чашками.

Как завершающий штрих в парадных выходах (в церковь, к гостям) женщины и девицы в руках держали ширинку — платок, роскошно вышитый шелком, золотом и серебром, из тонкой кисеи или богатой виницейской тафты.

Низанный жемчугами и по краям «накищенный», он «...выказывал женское рукодельное искусство не только в чистоте и тонкости работы, но и в женском замыслении по отношению к сочинению узора и всяких украшений»**. Это уже была явная возможность блеснуть если и не своими талантами, то уровнем своих хозяйских возможностей. Таким образом, рукоделием начинается и заканчивается обзор женского костюма допетровской Руси.

Головные уборы. Особое значение (как и у всех народов) придавалось украшению головы, и девичество определялось распущенными волосами, заплетенными в одну и две косы. Последние сплетались с золотыми нитками и жемчугом — «русу косу плетучи, шелком перевиваючи» — и заканчивались украшенным косником — кистью или треугольным сооружением с тремя кистями (жемчуг, шелк, шерсть и т.д.).

Волосы перехватывались по голове перевязкой, так же украшенной вышивкой жемчугом и драгоценностями. Сплошная повязка называлась венцом и имела архитектурные надстройки городками или зубцами (рис. 237а, б, в). К венцу привешивались



Рис. 237а



Рис. 237б



Рис. 237в

* И.Е. Забелин, там же, с. 524.

** И.Е. Забелин, там же, с. 531.



Рис. 238



Рис. 239



Рис. 240а

бусы — снизанные пряди жемчуга, драгоценности с сержными кольцами и колтами, а к передней стороне венца прикреплялся подниз, скрывавший как бахрома брови и часть глаз, (рис. 238). Венец, перекрытый круглой тульей из отдельных огибей (на манер византийского), назывался коруной (рис. 239) и венчался камнем на маковке или у царской короны — крестом. Замужние женщины надевали на голову подбрусник — повойничек из дорогих легких тканей (в деревне из холста), который стягивал и прятал волосы, охраняя пряди, выбившиеся на шею, специальным куском ткани — позатыльным. Сверху крепился убрус — тонкое полотнище, расшитое и украшенное, спускающееся по бокам головы и обвивающее ее ее.

Это сооружение (сборник) составляло волосниковый убор, который при Петре I в народном быту стал называться цепцом, так как украшался швом цепковым (тамбуром). В XVIII веке головной убор подчинился европейской моде, но наименование сохранилось.

Венчала замужнюю женщину кика («венец брачной жизни») — жесткое сооружение с околышем и дном, обтянутое тканью, украшенное металлическими накладками, снизанное жемчугом и вышитое (рис. 240а, б, 241). Оставшись в крестьянском старообрядческом быту, кика приобретает назначение местного убора молодых и получает



Рис. 240б

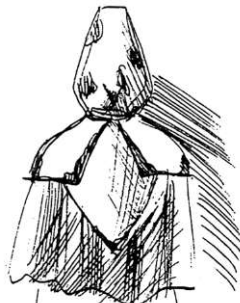


Рис. 241

различные формы, варьируемые с небывалым мастерством. Все кики сооружены таким образом, что скрывают волосы, стягивают лоб, оберегая его тем самым от морщин, обрисовывая четко линию лба и щек и придавая лицу определенную привлекательность. Особыми царскими были шапки (с полями, напоминающими кардинальские), выкра-

* И.Е. Забелин, там же, с. 524.

шенные снаружи и проклеенные от дождя (как зонтики), а изнутри богато убранные, и меховые столбунцы, треухи и горлатные. Первые с богато убранными тульями и околышами самых дорогих мехов, вторые — целиком меховые.

Воротники. Характерно, что воротники были отдельными, как египетские оплечья и византийские накладки. Должно пройти много веков, чтобы логика построения формы продиктовала пришитый воротник. Скорее он мог быть цельнокроеным, т.е. возникать как продолжение излишка ткани стана. Еще в XX веке у мужских сорочек были отдельные воротнички, пока нейлон не разрешил одновременно проблему стирки, глажения и быстрого восстановления вещи в ее первоначальной чистоте.

Ожерельем назывался стоячий и распластаный на плечах воротник, т.е. окружающий («О» — горло — жерло). Лента ткани атласного полотнища расшивалась жемчугом, шелками и украшалась аламами — накладками, крепилась на картоне, подшивалась киндяком и, будучи жесткой, посредством шнура (мутовыся) сплеталась с краем горловины одежды. Мужское ожерелье расшивалось в «шахматы», женское — ворефидь — полосами. В записи 1643 года — «ожерелье жемчужное названо ворефидь, пуговицы золотые, цена 150 руб.». Как замечает Забелин, ожерелье (воротник) представляло наиболее дорогостоящее и декоративное убранство, к тому же закрывающее шею, что при повышенном требовании целомудренности в одежде особо важно. Ожерелья низанные носились только девушками, но все женщины имели серьги с кольцом ушным и висящей булавкой с камнем или в форме колт. Отдельными украшениями были запоны — застежки и булавки для скальвания — и браслеты. Все это хранилось в особых ларцах, именовалось кузью, потому как было металлическим, кованым, «...в уборном ларце кроме белил румян и сурми и клею для подклеивания волос, особенно бровей, хранились, по всей вероятности, и особые снадобья, необходимые для

возвышения всяческого телесного благолепия и красоты, как то: умывания, ароматы или водки (духи), помады.

Совсем убранная, наряженная и изукрашенная красота прятала свое лицо под фатою, тонким сквозным покрывалом огненного цвета»¹, через которое можно было видеть всех, но лицо, спрятанное под ним, никто не видал. Покрывало расшивалось жемчугом, делалось из узорных индийских набоек, арабских миткалей и камок индийских. Наброшенная на голову, завязанная под подбородком двумя кистями, фата закрывала лицо.

Обувь. Даже башмаки были полны узорного украшения — кроенные из бархата и атласа и сафьяна, где швы, голенца расшивались жемчугом, а каблук обивался золоченым серебром и дорогими камнями. С башмаками носили ичегды — сафьяновые кожаные чулки, — которые отдельно употребляли дома, пришивая к ним мягкую подошву. Олеарий говорит, что женщины (преимущественно девушки) носили башмаки с очень высокими каблуками (вышиною в четверть аршина), так что носок едва касался земли. «У Дюка Степановича были сапоги зелен сафьян, под пята пята воробей пролети, о пята пята яйцо прокати»².

Идеал женской красоты. Уникальность царственной личности и всего придворного персонала, естественно, сформировала и свой идеал, свое представление о красоте с позиций престижных социальных привилегий. В среде царского терема и боярских хором, как и в самой бедной крестьянской семье, идеалом были физически здоровая девушка, пригожая, с белым лицом, с долгим волосом, черными соболиными бровями... «Здоровый» — на низшей ступени социальной лестницы подразумевал рождение детей и воистину богатырскую силу той

* И.Е. Забелин, там же, с. 487

** И.Е. Забелин, там же, с. 535

безответной жизни труженицы и покорной мужской воле исполнительницы, воспитательницы и кормилицы в едином лице, которой держалась основа жизни крестьянской семьи.

В этих условиях *дородность*—как синоним здоровья — была только идеалом. И по сей день в деревнях Вологды, Кирилова, Белозерска старые женщины восхищают своей худощавостью, дисциплиной труда и распорядка дня. А свидетели более давнего времени — одежда, и в частности рубахи,— всегда поражают малостью объема манжета, характеризующего величину запястья. Другое дело, царские и придворные одежды. Там этот же идеал, развиваясь в изолированной среде, в резервации терема и светлицы, ограниченный в физической деятельности и оставляющий только религиозные отправления и некоторую часть рукодельных «измышлений», взрастил дородность и неподвижность как проявление привилегированного состояния. Мнение иностранцев носит несколько карикатурный характер и затрудняет определение меры объективности... «Здесь любят низкие лбы и продолговатые глаза, для того стягивают головные уборы так крепко, что после не могут закрыть глаз, так же как наши женщины не могут поднять рук,— говорит англичанин Коллинз.— Маленькие ножки и стройный стан почитаются безобразием. Красотою женщин они считают полноту. Худощавые женщины почитаются нездоровыми, и потому те, которые от природы не склонны к полноте, предаются всякого рода эпикурейству с намерением растолстеть...»

«...Женщины в Московии (конец XVII столетия),— говорит Корб,— имеют рост стройный и лицо красивое, но врожденную красоту свою искажают румянами; стан у них также не всегда соразмерен и хорош, как у прочих европейок, потому что женщины московские носят широкое платье, и их тело, нигде не стесняясь убором, разрастается как попало...»*.

Литературный и, очевидно, желаемый идеал был выражен в романтической форме...

Белое лицо как бы белый снег,
Ягодицы (на щеках) как бы маков цвет,
Черны брови, как соболи,
Будто колесом брови проведены.
Ясны очи как бы у сокола...
А ростом-то высокая.
У ней кровь-то в лице, словно белого
заяца,
А и ручки беленьки, пальчики тоненьки.
Ходит она, словно лебедушка,
Глазом глянет, словно светлый день...

Слов нет, парфюмерное дело было поставлено в Московии из рук вон плохо и осуществить свои замыслы в этом плане было довольно сложно. И, естественно, пользуясь сажей при чернении соболиных бровей и белилами для снежной непорочности кожи, сложно было мечтать о косметическом совершенстве, и те вольные горожанки XVII века, которые пробирались по немощеным улицам в полном наборе примитивной косметики, вызывали удивление и смех. Тем не менее та подлинная одежда, которая дошла до наших дней, свидетельствует о вкусе, отточенном мастерстве и умении достигать своих идеалов. Даже в таком, туго увязанном головном уборе, который смущал англичанина, есть своеобразный резон: стягивая виски изо дня в день, он разглаживал кожу и предохранял ее от морщин. И те пожилые женщины, которых мне еще несколько лет тому назад довелось увидеть в окрестностях Ферапонтова монастыря и которые в своей молодости в замужестве не снимали тугого повойника с головы, удивляли молодостью лица и отсутствием морщин.

Совершенное рукоделие на одежде, гармония ткани, жемчуга, меха и золотого шитья были в силах создать великолепный декоративный щит, которым прикрывалось целомудрие женщин, и рождали чувство прекрасного от созерцания лица, рук и движения тела, утопленного в ослепительно прекрасной броне. Спускаясь по социальной ступени общества вниз, формы одежд не менялись. Не менялись и их эстетическая

* И.Е. Забелин, там же, с. 464.

сущность и взаимодействие с личностью женщины. Но, облегчая ткани, упрощая их фактуру, заменяя покупные ткани на домо-тканину, мастерицы «очеловечивали» формы наряда, который теснее прикидал к телу и согревал его.

В долгие зимние посиделки умелые деви-чьи руки чертили легкие узоры на кокошниках и киках, великое многообразие которых дошло, к счастью, и до наших дней. Они-то и свидетельствуют о великом вкусе, искусстве и мастерстве.

Национальные черты светской одежды. По сути говоря, «архитектура» женского костюма XVI века в Европе и русского XVI и XVII веков идентична. Широкое основание подола, упирающегося в пол, образует массивный фунда-мент, на котором возводится внушительное «здание» костюма.

Если в русском одеянии силуэт такого «здания» постепенно, как в равнобедренном треугольнике, сужается сверху, заканчиваясь «маковкой» — наверху убора головы, то в европейском костюме эта плавная линия изгибается, делая остановку на линии талии, чем фиксирует для глаза женское естество, разбивая плавность формы и дробя поверх-ность и ограничивая декорацию. В русском костюме простор для орнаментальных ухищ-рений ограничен только общей протяженно-стью объема и физической возможностью использования одежды.

Эта норма прекрасного, как определенная эстетическая догма, уложенная в незыбле-мость этических и моральных установлений, опередила традиционность форм одежды и их преемственность. Одежды и уборы цариц после их смерти преемственно переходили со всею их казней к новым царицам, за исклю-чением разве носильного повседневного пла-тья, которое большею частью раздавалось на помин души родственницам бывшей цари-цы или же продавалось с целью раздать день-ги, тоже на помин, по церквам и монас-тырям. Переходя по наследству, что-то использовалось неперделанным, что-то

просто ушивалось по мерке. Таким образом, с одной стороны, согласно домострою «ос-татки и обрезки (от кройки тканей и других предметов) ко всему пригодно в домови-том деле: поплать ветчанов товож поор-тища или к новому прибавить или какое-ни-будь починить; а остаток и обрезок как выручить, а в торгу устанешь прибираючи в то лицо, втридорога купишь, а иногда и не приберешь», с другой стороны — платья изнашивались, перешивались и исчезали в лос-кутках проданные или в лучшем случае по-жертвованные как вклады (если они были из драгоценных тканей). Таким образом, рачи-тельные хозяева гардероба ничего почти не сохранили для истории. И только надо было быть Петром Первым, единственным импе-ратором в мире, чей гардероб в уникальной полноте, количестве и сохранности бережно донесен потомством до наших дней. Тем не менее розданный по придворному кругу и увезенный вместе с опальными и ссыльными боярами в глухие вотчинные места росси-йской земли, костюм во всем своем великоле-пии декоративного разнообразия смешивал-ся с крестьянским, купеческим и городским. Не отличаясь радикально в самой сути своего образного состояния, он знакомил с деталя-ми и декоративными новшествами, образца-ми привозных тканей и орнамента.

И входили в крестьянские одежды и убо-ры замысловатые формы корун и кичек, в набойке и вышивке появлялись новые об-разования, а домотканые породнились с по-купной тканью, терялись фальшивые рукава, преобразуя царские телогреи в лямочные са-рафаны. Пока мы можем только предпола-гать эту эволюцию, хотя логика движения формы подсказывает ее правомерность. Активность и подвижность женщин за пре-делами теремной жизни, не только в крестьянском быту, но и в черте города, окоротили те же телогреи, наградив их документальным названием «коротенькие». В конце XVIII ве-ка, когда провинциальная жизнь россий-ских городов стала значительно активней, когда выделилось зажиточное крестьянство

в деревне, внешняя образная сторона быта, особенно в костюме, разделилась на две линии. Одна — светская, продолжающая линию домостроя допетровской Руси, сильная в купечестве, сохраняющаяся в быту поморов и старообрядцев, населяющих вольный Север России. Другая — *в крепостной деревне* обширной территории России с ее южными землями и многообразием крестьянских общностей этнографического и территориального дробления.

В первой линии сохранились черты русского национального костюма как союза народного крестьянского со светским княжеским. Эта форма костюма и была той удивительной стороной русской культуры, которая при всех ее точках соприкосновения с европейской шла своей стороной, соблюдая свои правила и выдерживая свои нормы красоты, изобретая нововведения и «новообразования», но оставаясь при этом верной своим древним традициям. Вот почему необыкновенные украшения головы в виде кик и кокошников, коими полон Русский Север и которые родились не раньше XVII — XIX веков, несут в себе знаки глубокой старины, а мастерство, с каким они исполнены, только подчеркивает эту связь. Недаром после Отечественной войны 1812 года официальный придворный женский костюм, приобретший черты русского крестьянского одеяния и исполненный декоративным обрамлением с некоторыми поправками на династические смены и европейскую моду, продержался весь XIX век. Многообразие традиционного декоративного умения питает в огромной мере и современное декоративное искусство и составляет едва ли не главную национальную черту вкуса и эстетических привязанностей. Собственно говоря, отечественное моделирование в сфере обращения к народному искусству, как мы уже замечали, не имеет себе равных на мировой арене искусства костюма.

Декоративные свойства русского костюма, как и форма, были едины в допетровской Руси для обоих полов. Но облаченный деятельными посольскими, дипломатическими

и военными обязанностями сильный пол в меру формировал и отшлифовывал свое одеяние: плащ и как принадлежность пола — штаны.

Княжеская одежда обогащалась драгоценными привозными тканями, регалиями и украшениями. Ко времени XVI — XVII веков одежда приобрела определенные черты европейского костюма, но, утяжеленная декоративным обрамлением, мехами и гиперболизированным объемом, резко отличалась от него.

Военная одежда. Одежда, где отсутствуют национальные традиции и игнорируются условия климата, представляет собой институт военного костюма. Выше уже говорилось об этом феномене. И тем не менее в истории русского мужского костюма это явление работает на другую особенность, о которой будет сказано ниже.

Изобретение военной формы подразумевает поиск максимальной защиты тела в условиях имеющегося уровня военной техники. Применение холодного колющего оружия и стрел вызвали к жизни систему металлических укрытий, среди которых универсальной стала КОЛЬЧУЖНАЯ РУБАШКА.

Ее называли панцирем (от греческого «пансерион» — железо), и представляла она скрепленную одежду, собранную из колец, отличающихся диаметром, чистотой и искусствомковки.

Максимальная степень защиты против ударов копей и кинжалов диктовала одинаковый размер металлических колец (в зависимости от наконечника стрелы). В то же время способ сочленения колец обеспечивал подвижность телу, к тому же кольчуга послушно облегалась ему. Поиски совершенствования защитных средств привели к комбинации кольчужных колец с пластинами, крепленными на груди, спине и боках. Прецеденты скульптурной формы одежды — бахтерец (с более мелкими горизонтальными пластинами, охраняющими грудь) и юшман (с более крупными) — представляли образец

металлического «вязания». По внешнему виду и по эластическим свойствам они аналогичны трикотажу, в котором перемена масштаба петель и чередование плотной резинки и крупной вязки определяют желаемую форму натяжения и облегаения. Казалось бы что лучше! Вот образец для дальнейшего усовершенствования одежды! И действительно... Европейский ПУРПУЭН — стеганные куртки — представляет как бы слепки в ткани этих защитных металлических устройств. Все дальнейшее развитие мужского костюма с XIV и до середины XVII века пройдет в совершенствовании простеганной одежды, которая обеспечит и прилегание, и защиту, и определенную скульптурную красоту корпусу и даст возможность членения одежды на многие составные части (коль они скульптурно выделаны и форму свою не теряют, даже будучи разобшенными!). Все это было в Европе, и все это знали русские... И использовали... но только там, где это вызывалось крайней необходимостью и буквально помогало сохранению жизни. Не больше. Так в поименованное доспешное платье — тегилия ...наряжались люди, готовясь в поход. Поэтому тегилия подкладывалась пенькою или деревенским сукном очень толсто и простегивалась с целью устроить его так, чтобы охранить ратника от стрел и сабельных ударов. В XVI столетии такой наряд назывался КУЯКОМ, который набивался даже медными гвоздями. «В 1668 году стрельцу Ивашку Кузьмину, мастеру медного дела, куплено меди зеленой тазовой 4 пуда делать с кукуяком суконным к десяти алым и к десяти голубым 8000 гвоздей для набивки тех куяков по 400 гвоздей на куяк»*.

Все остальное шилось просторным и опоясывалось по мере надобности. Холодная суровая зима привела к появлению кроеной шитой меховой одежды и тем самым резко разграничила последнюю на уличную зимнюю и обиходную домашнюю. Немаловажно и то, что в отличие от открытого отопления

очагов или каминов в Европе (от которых в каменных постройках тепла было мало) деревянные строения с большими русскими печами благоприятствовали сохранению тепла в помещении зимой, а отсюда — свободе и простору одежды. Россия так и не узнала сложной простеганной конструкции европейского мужского костюма и вошла в соприкосновение с европейской модой уже тогда, когда та навсегда рассталась со своего рода «скульптурой из ткани».

Ткани и орнаменты. Характерно, что в отличие от европейского костюма, который считался с орнаментацией ткани и подчинялся ей, принимая ее рисунок с тем смыслом, который в нем был заложен, русский костюм отмечал узор как факт украшения и соответственно с ним обращался. Несомненно, что дороговизна ткани определяла владельца, и драгоценные аксамиты попадали только на царские или митрополичьи плечи. Но ни сам характер рисунка, ни его национальная принадлежность не принимались во внимание, хотя красота тканей и ее эстетические свойства оценивались высоко. Трудно было бы сегодня взять на себя оценку привязанностей к тканям, если бы не документация, свидетельствующая, что «...достигнув 18-летнего возраста, государь начал с своих именин 17 марта 1647 года шеголять, если так можно выразиться, станowymi кафтанами, сшитыми из КИЗЫЛБАШСКСЙ камки с изображениями по золотой земле в травах людей стоячих и сидячих просто, сидячих и стоячих с крылами и просто людей с крыльями»*.

С легкой руки В.М. Васнецова, И.Е. Репина и главным образом И.Я. Билибина мы представляем себе платья тех времен, украшенными рисунками с «репьями» или большими турецкими гвоздиками («опахалами»), крупными рисунками так называемых «сарафанных» тканей, что в историческом плане не совсем верно. Разнообразие тканей было

* И.Е. Забелин, там же, часть II, с. 497.

* И.Е. Забелин из «Описания царских выходов», с. 480.

великое: и генуэзские бархаты с «рытым» рисунком семиплостной розы, и венецианские «готические чертополохи», и разнообразие восточных рисунков — от индийских набивных тканей, китайских шелков до богатства растительных и лицевых тканей Ирана и грубоватых, крупных рисунков Брюссы (Турция). Не считая драгоценных византийских тканей, которые дошли до нас, хоть и в незначительном количестве. Еще не собраны доскональные описания тканей, хранящихся в ризницах российских музеев, и когда это будет сделано, то, несомненно, наши познания в этой области будут расширены. Таким образом, цветовая и орнаментальная организация костюма была необъятно богатой по сравнению с европейскими странами, где господствовали определенные экономические правила потребления тканей собственного производства и собственного крашения, не говоря уже о значении орнаментального строя рисунков, который был привязан к назначению костюма и сословному званию. В восточном отделе Эрмитажа хранится риза, исполненная из иранской ткани XVII века.

Расписанные стены палат, сукно и ковры на полу и лавках, камчатные скатерти на столах, богатое обрамление металлической утвари — ковшей, братин, блюдец, кубков и чаш, тяжелые канделябры и пудовые свечи — все объединялось единой орнаментальной темой, единым материалом украшения, драгоценными накладками и жемчужным убранством. Но центром декорации являлась одежда, поэтому она и украшалась с необычайной скрупулезностью. И расшитые оплечья (ожерелья), и стоячие воротники — козыри, шитье петлиц, убранство пуговиц, шитые полотнища богато украшенной ткани, пояса, перстни, шапки, сапоги — все это тщательно отделано узорами, лежащими на поверхности драгоценных тканей, и являло ни с чем не сравнимую оболочку, в массе объединенную и составляющую величайший монолит необычайно внушительного зрелища.

Декор в русском костюме. Поскольку придворному, служивому и прочим чинам аристократии приходилось вести двоякий образ жизни — деятельный и официальный (степенно неподвижный), то и все внешнее убранство жизни соответственно раздваивалось. По характеру деятельности можно было бы разделить одежду на удобную и неудобную. К первой относилась домашняя и легкая, ко второй — официальная служивая. Как и все русское одеяние, она делится на глухую одеваемую через голову, и распашную, разрезанную спереди. Но, как и полагается мужчине, у которого есть штаны, верхняя одежда могла быть короткой и длинной. Вся официальная одежда принадлежала к длиннополым одеяниям, плотным, больших объемов (и в этом качестве была равной женской одежде и по названию, и по назначению, и по декоративным свойствам).

Самый роскошный и торжественный царский наряд — ПЛАТНО, соответствующий сакосу, мог быть и глухим, и с застежкой, но сотворенный из драгоценной золотой парчи или аксамита — объемной ткани с рисунком, образованным золотыми выступающими петлями, комбинацией разрезного и неразрезного бархата, — был аналогичен архитектурным сооружениям. Неподвижное и тяжелое, как скафандр, украшенное кружевом, с 11 пуговицами (без нашивок) из камней и жемчуга, одеяние как бы «монументализировалось». Эта выпуклая объемная ткань послужила вышивальщицам образцом для подражания шитью аксамитного (отчего и название «аксамит»). На шее покоилось бобровое ожерелье, в выходах — бармы. Царское платно, как и царский становой кафтан, хранился на казенном дворе в отделении большой Казны вместе с регалиями большого наряда — Золотым крестом на золотой цепи, Шапкой Мономаховой и Диадемой (круглым ожерельем), Скипетром, Яблоком золотым с крестом — Державой и т.п.

Каждый из этих предметов подвергнут декоративной обработке, особенность которой заключается в их золотом убранстве. Эта

одежды без воротника, более обширной и длинной чем зипун, с нашивками и завязками, украшенными *ворворками* золотыми и жемчужными кистями. Края одежды и полы обшивались кружевом — родом широкой каймы в значительных случаях украшенной дробницами.

В зависимости от ткани могло возникнуть и новое название, что и случилось, когда ферязь изготовили из АРМЯЧИНЫ верблюжьей шерсти и поименовали ее *армяком* (как штаны, изготовленные из джинсовой ткани, поименовались джинсами; плащ из пропитки — болоньей и т.д.).

Отличием *ферязи* от других одеяний были ЗАВЯЗКИ вместо пуговиц и умеренной длины рукава. Ферязь была средней одеждой, которая подразумевала следующую, более «полную», одеваемую третьей. Одеянием подкроенным (в современном значении этого слова) был *кафтан* становой, с нашивками и петлями на пуговицах, из дорогих тканей и при поясе. Возможно, что это было не без иностранного влияния, ибо из записей следует, что царь Федор Алексеевич (1776) упразднил старый русский костюм и ввел иностранный — польский. А за полгода до этого царь Алексей Михайлович строго повелел «...Чтобы иноземских немецких и иных извычаев не пернимали, волосов у себя на голове на постригали, також и платья, кафтанов и шапок с иноземских образцов не носили... а кто объявится на людях и учнет платье носить с иноземского образца... тем и от великого Государя быть в опале...»*.

Но *кафтан* был уже определенным компромиссом, ибо предполагал выявить строеные формы тела, «определение» стана и опоясывание как великое удобство. Его декорация придерживалась традиционных правил, и в этом отношении крамола не выпирала особенно. Кафтаны получали поименование ЕЗДОВЫХ и были творены из богатых плотных тканей — бархата и атласа на атласной

подпушке. Нашивки с пуговицами от 11 до 22. Кружева не было, но были особые... «на груди и на прорехах нашиты 20 гнезд лвы серебряны золочены». Нашивались и АЛАМЫ — большие металлические аппликации с камнями. Ездовые кафтаны были не столько дорожным платьем, сколько парадным для выездов «на глаза народу». Поверхность кафтана иногда простегивалась на бумаге, вероятно, опять не обошлось без некоторого западничества.

Третьей одеждой — самой верхней — был ОПАШЕНЬ (как и в венской одежде), длиннополый, длиннорукавный (с глубоким запахом пол друг на друга), наверху всех одеяний. Отличие — в застежке и КРУЖЕВЕ. Нашивка с пуговицами и петлями, всегда с кистями и жемчужными ворворками (закрепками).

В подоле с боков прорехи; подкладка и подпушка ФАРАУЗНАЯ — мохнатый шелк или шерсть (плюш). Кованое золотое или серебряное окружение и отложной воротник — ожерелье атласное или фараузное.

Поставленный на мех опашень назывался *шубою* и был подбит соболями, песцами, кунницей, горностаем или лисой, с длинными рукавами с открытыми проймами для продевания рук. Ожерелье бровное, как и подпушка. Шубы были столовые — белые, тафтовые на легком меху, — одеваемые к столу; санные и ездовые. При свадебном обряде одевали шубу РУССКУЮ, «заметав полы назад за плеча»*.

К каждому выезду и погоде полагалась специальная одежда — КЕБЕНЯКУ. Опашень без подкладки (в «один ряд»), не пропускающий дождь и на крюках и кольцах вместо застежки. И ЕПАНЧА — «тафтяная олихвенная», пропитанная олифой, суконная, склеенная вдвое (такая епанча Петра I хранится в Эрмитаже).

В домашнем быту упоминается и сарафанец, или сарафан, по-видимому, своего рода зипун... «В 1634 году царь ходил к празднику

* И.Е. Забелин. Из «Описания царских выходов», с. 442.

* И.Е. Забелин, там же, стр. 448.

в Чудов монастырь в опашне и в сарафане-дороги яриный цвет с вишневою обнизью»*. «В 1644 г. ноября 25 или 27 слушал вечерню и всеношную у Рождества Богородицы в сарафанце теплом с обнизью...»**.

ЧУГА — ездовое и воинское платье — кафтан с застежками, — прилаженное в масштабе к росту и возможностям движения и поэтому в объеме меньше других, помимо петлиц и пуговиц были отдельные украшения — бляхи на груди и на плечах. Ее опоясывали и носили с перевязью и украшающими знаками отличия — орлами, что придавало ей униформенное значение.

Служилая одежда. В начале XVII века понадобилось сменить служилое придворное платье на форму для новой почетной царской охраны, постановили «одеть РЫНДОВ» в подобающее платье, ив 1613 году были «покупаны в городских рядах различные предметы этого наряда. Шапки песцовые белые, камка белая на кафтаны, серебро волоченное на нашивки к кафтанам и завязки к фerezеям. Белая мешина на сапоги, горностаинная опушка на терлики, кошачьи исподы под песцовые шапки, шелк белый на завязки к рындиным фerezеям»***.

В 1640 году в казне хранились «платья РЫНДОВЫ — четыре шубы горноставы под камкою белого, четыре терлика камчаты белы, камка индийска... четыре кушака кизилбашских полосы золоты с шелки розовых цветов. Четыре шапки рысьих, четыре песцовых белых. Десятеры сапоги сафьянные белы...»

Фантастически красивые, полные экзотики, одеяния рынд, при топорах и алебардах, с золотыми цепями на груди, представляли более чем внушительное обрамление царского места.

Упомянутый ТЕРЛИК, носимый при Иване Грозном, походил на одеяние иранцев — кафтан однобортный с короткими

рукавами. В свадебных обрядах в терликах золотых на соболях и в шапках черных лисьих шествовали перед невестою свечники, коровайники и фонарники, люди стольничьего чина, как было на свадьбе царя Михаила Федоровича в 1626 году»*.

Таким образом, строго разграниченные по названию, одежды отличались друг от друга масштабом, тканью, подкладками, нашивками и пуговицами. Эстетическое познавалось в украшении. Многослойность одежды в 80-х годах XVII века является главным критерием понятия КРАСИВОГО.

Перемена платья — особый ритуал. Перемены платья как во время обедов, приемов, так и во время передвижения составляли особый ритуал. «В 1677 году Июня 15, совершая богомолье, в Новодевичьем монастыре был царь Федор Алексеевич в "фerezее объяръ золотная по рудожелтой земле травы золоты и серебряны. Кафтан ездовой объяръ середряна с золотыми травами, зипун тафта бела; шапка бела червчат с запаны. В том он шел до земляного города, а у земляного города царь-государь переменал фerezею золотную и надел фerezею объяръ бела струя серебряна, в которой и шел полем до монастыря, а у монастыря снова надел золотую фerezею и в том платье слушал вечерню"»**.

В описаниях одежд, подаваемых на выезд Алексея Михайловича в 1653 году к смотру его войск на Девичье Поле, опись платьев, которые ему пожаловали, характеризует пристрастия и привязанности в искусстве одеваться того времени.

«ЗИПУНЫ:

Объярь серебряна травки золоты.

Тоже объяръ травы разных цветов пуловицы обнизаны жемчугом Камка Кизылбашская золотная травы серебряны — пуговицы те же и того 10 зипунов и все разные.

К зипуну подавали ОБНИЗЬ — стоячий воротник.

* И.Е. Забелин, там же, с. 451.

** И.Е. Забелин, там же, с. 452.

*** И.Е. Забелин, там же, с. 459.

* И.Е. Забелин, там же, с. 461.

** И.Е. Забелин, там же, с. 482.

БОЛЬШАЯ — бархат червчат двоєморх, обнизано жемчугом болыни Гурмыцким с изумруды, морхи обнизаны скатным жемчугом мелким.

Бархат рудожелт двоєморх с лазоревыми яхонты, обнизано жемчугом большим Гурмыцким зерны...»

Всего шесть разных воротников.

На зипун одевалась чуга — род военного мундира:

«Без ожерелья — воротник у зипуна бархат червчат двоєморх с орлами подпушка объярь по серебряной земле травы золотые; круживо кованое серебряное широкое, три пуговицы золотые с камнями, нашивка, в четырех местах жемчуг с камнем яхонты червчаты, лалы изумруда. Перевязь — цепь алмазная с амагильго золотой. Пояс большой тесьма серебряна. При нем нож булатный черек раковинный насечен золотом, ножны оправлены золотом с камнями».

И так 15 одежд из разных тканей с дорогом убранством...

«**ФЕРЕЗИ** ездовые — зуфь бела подпушка участок золотой. Образцы низаны жемчугом с камнями по черному бархату, завязки и кисти золотные ворворки большой жемчуг-Числом 13.

ШТАНЫ. Камка кизылбашская по мелинной земле.

Камка кизылыбашская по брусничной земле полосы золоты и серебряны с шолки.

ШАПКА. Бархат червчат двоєморкол соболий обнизана вся жемчугом с запанюю.

Она же с крестом алмазным.

И так далее число 12.

РУКАВИЦЫ. Ролдужные запястье шито золотом по червчатому атласу. Перщатые с бахрамами (с пальцами)

И т.д. число 7.

ОБУВЬ ИЧЕТЫГИ и башмаки сафьян желт новы.

ПОДВЯЗКИ тесьмы золото с серебром пряжи и наконечники серебряны золочены с черню гладкие».

Таков — перечень передевания царя во время двухдневного смотра войск. Если взять современный чемодан поклонницы (или поклонника) моды и перечислить с таким усердием, то в числе одеяний вряд ли окажется большой разрыв.

Даже у современников российского царя — его «коллег» по европейским престолом перечень сундуков, попавших во вражеские руки во время сражений, не будет отличаться чем-либо существенным.

В средневековой Руси монастырский быт и церковное богослужение тесным образом переплелись с светской жизнью. И последняя в своей организации — как бытовой, так и (главным образом) внешней — использовала опыт церковного декоративного воздействия на зрителя как средство завоевания авторитарного превосходства. Ослепительное богатство церковного ритуала, блестящего золотом, серебром и драгоценными камнями, было целиком перенесено в мирскую жизнь, усилено и умножено в возможностях царедворцев. Таинство церковных обрядов переместилось в иерархию выходов, в многоступенчатость любого мирского действия, а светская власть уподоблялась Божественной. Ритуал обрастал драгоценной оболочкой, личность царя возвышалась и огораживалась, торжественность декорации поднималась до литургического звучания. А национальное свойство ума, направленное к украшению любого предмета, не мыслящее себе жизни без узорочья, способствовало возведению здания декоративности как мощного источника эстетического наслаждения.

КЛАССИФИКАЦИЯ ОДЕЖДЫ, КОНСТРУКЦИЯ И ОБРАЗ КОСТЮМА

Как могут люди ожидать хорошей архитектуры, если они носят такую одежду.

У. Моррис

Аналогия костюма с архитектурной имеет некоторый смысл, если мы возьмем за основу сравнения их теоретическую общность — ОБЪЕМ, разумно сооруженный. В своей практической ценности и задаче оба вида искусства имеют одну цель — защиту, укрытие, покров. Архитектор, огораживая воздух, «вырубает» в пространстве объем, «сооружая жесткий, прочный недвижимый вещный мир», а творец костюма окутывает стабильную по конфигурации, живую и подвижную готовую форму тела пластической гибкой материей, заставляя свое «сооружение» не только двигаться, но и жить жизнью тела. В многотысячелетней истории развития одежды есть четырехвековой «эпизод» употребления жестких конструкций, сковывавших гибкость тела и деформировавших его форму. Но в ретроспекции это соприкосновение «строительных приемов» оказалось явлением временным, ибо основано было не на логике разумного обращения с человеком, а на насилии над ним. Архитектурная конструкция костюма определила искусственность и алогичность формы и тем самым обрекла себя на гибель, вступая в противоречия с практическими нуждами одежды.

Аналогия с архитектурой в построении одежды — в мотиве конструкции карточного домика, т.е. в соединении готовых плоскостей, где форма ограничена заданными габаритами плоскостей.

«Плоскости» ткани, соотнесенные с телом (с помощью вертикальных и горизонтальных швов), благодаря анатомической конструкции последнего, в своем изначальном

простейшем «сооружении» всегда образуют цилиндрические формы.

Как бы мы ни укладывали (или ни обматывали) материю на туловище и конечностях человеческого тела, у нас всегда возникнут *пять* цилиндров объема (пять цилиндров максимального укрытия тела — четыре на конечности и один на корпус).

Шестой объем — голова, как правило, представляет самостоятельный «цилиндр» (или иную форму), и только в меховой одежде народов Крайнего Севера (парки, малицы), а также в спортивных и служебных комбинезонах XX века все шесть объемов соединяются в одно целое.

Отсюда следует, что истинное «строительство» костюма в своем чистом виде скорее приближается к скульптуре и поэтому с полным основанием может быть определено как пластическое искусство, имеющее своим материалом ткань.

В исторической последовательности количество цилиндров возрастает от одного до пяти; первоначально накинутый на плечи кусок ткани, закрыв руки, образовал один цилиндр, как и скотелые на обоих плечах два куска образовали хитон (один цилиндр). Затем каждая нога древнего кочевника погружалась в цилиндр, и на обеих ногах их стало два; позже к хитону притачали два рукава — два цилиндра, и их стало три; и, наконец, кафтан с рукавами одели поверх штанов — и цилиндров стало пять.

Таким образом, изначальная комбинация цилиндров (или цилиндра) складывается

в определенную форму, где понятие «форма» можно определить как *объем покрыва, укрывающий тело тем или иным способом, имеющий конкретный абрис и именуемый одеждой.*

Пользуясь определением Г. Земпера («Практическая эстетика»), что типом «является первоначальная форма, обусловленная определенной потребностью» и что постоянная это типа присутствует во всех последующих модификациях (тип: рубаха, штаны, кафтан и т.п.), можно произвести классификацию покрыва по способу одевания, взяв за основу ПОЛОТНИЩЕ — кусок ткани (шкур) в своей простейшей, первозданной конфигурации.

Способ одевания в данном случае подразумевает элементарное РАЗМЕЩЕНИЕ покрыва на теле: где, как и каким способом удерживается покров.

ТРИ КОНСТРУКТИВНЫХ ОПОРНЫХ ПОЯСА

Человеческое тело самой природой разделено на участки, формы которых подсказывают те или иные размещения покрывов. Подобно несущим опорам в архитектуре, тело имеет три аналогичных устройства: голову, плечи и выступы бедер, на которых крепились изначальные формы одежды и крепятся и по сей день их усовершенствованные «потомки». Они и составляют три опорных конструктивных пояса — ГОЛОВНОЙ, ПЛЕЧЕВОЙ и БЕДРЕННЫЙ и соответственно обозначают и тип одежды — ГОЛОВНУЮ, ПЛЕЧЕВУЮ и БЕДРЕННУЮ.

В течение многих веков человек познавал самого себя и постепенно находил возможности и места крепления покрывов на своем теле.

Так, чисто практическая необходимость поиска ЗАЩИТЫ от уколов, ударов и ушибов привела к возможности построения промежуточных форм, система крепления которых строится на *охватывающем* принципе, кото-

рый сформировал ГРУДНОЙ ПОЯС и пояса КОНЕЧНОСТЕЙ.

Таким образом, на четырех участках тела — голове, плечах, груди и тазовом поясе — природой определены места крепления, тогда как значение и виды одеяний, формирующихся на этих местах, и количество перестановок внутри каждого вида неисчислимо разнообразны.

Необходимо отметить, что появление одежды предусматривает определенный комплекс изобретений и открытий: навык обработки шкур, выделку ровдуги, замши, жил для сшивания, работу с ножом, дратвой и шилом и т.д. В области плетения и ткачества подразумевается освоение растительных волокон и их обработка, прядение, создание полотна и обработка ткани, включая крашение. В условиях примитивной техники и длительности процессов сошедшее с примитивного ткацкого стана полотнище становится незыблемой мерой и эталоном КУС-КА — *единицы отсчета* для сотворения формы. Такая система сохранилась до сих пор в Японии, где ткань, правда сделанная машинным способом, продается куском, в который уже заложена система расчета создания КИМОНО. Куски холста в деревнях до XX века ткались мерой на рубаху, сарафан, наматрасник и т.д.

На всем земном шаре, где пользовались такой одеждой, мерой считался КУСОК ткани, а за единицу отсчета брали ширину полотнища.

Тысячелетняя практика создала так называемую школу обращения с куском ткани, которая, по сути, и есть ШКОЛА ИСКУССТВА КОСТЮМА.

Классификация одежды по месту крепления и по способу одевания. Основа образования формы — кусок ткани (шкур, тапы)

Покров — в примитивном качестве куска ткани или шкур — может быть удержан на теле способом накидывания, привязывания

и обматывания, без каких-либо значительных конструктивных приспособлений. Исходными позициями являются места опоры, размеры покроя и его пластические свойства.

Первый (I) конструктивный опорный пояс — головной *Головные покровы*

Как мы уже знаем, голова представляет собой самостоятельный превосходный объем, и первые шаги в области создания покроя на самом деле были сделаны на ее округлой форме. Недаром история костюма представляет нам совершенные по форме одеяния — шлемы шумеров, ассирийцев, греков. Самое древнее изображение сцен охоты демонстрирует шкуры, целиком надетые охотниками и крепленные на голове. Такого рода головные накидные одеяния носят явный характер преобразования — маскировки.

Покрывало укутывало головы африканских женщин и римских матрон в знак замужества. В период христианства европейские женщины (в знак смирения) укрывали волосы большими покрывалами, а головные платки (но уже без подобного назначения) существуют и по сей день.

На Востоке мужчины употребляли головное покрывало как молитвенное. Все кочевники пустыни укрывали головы тканью, предохраняя глаза и рот от песка и зноя. В арабском мире и по сей день как знак национальной принадлежности носят покрывало, крепленное на голове шнурами из верблюжьей шерсти.

Более сложную систему одевания образует лентообразный кусок, свиваясь на голове в чалму (у народов ислама). Женщины в средние века скалывали куски ткани в сложную систему головных повязок, крестьяне европейского региона связывали узлами головные платки. Проклеенные, а затем накрахмаленные (с XVI века) квадратные и прямоугольные куски укладывались в чепцы монашеских одеяний, в униформенные платки современных поварах.

Второй (II) конструктивный плечевой пояс *Плечевая одежда*

Практически плечевой пояс несет на себе наибольшую нагрузку, и большинство ОДЕЖД — с рукавами и без, глухие и распашные — строятся на опоре плеч и рук.

1. *Накидная* одежда в примитивной форме представляет собой наброшенный на плечи кусок ткани, шкуру, модифицированные затем в плащ, плед, платок, одеяло, шарф, во все времена употреблявшиеся и употребляемые большинством народов (тропического и умеренного климатических поясов).

2. *Обвивная* — представляет систему спиралеобразного обертывания куском ткани с опорой на плечах или на одном плече.

В зависимости от конфигурации полотнища (ленты, прямоугольника, квадрата и овала) одежда принимает соответствующее значение: сари у индусов, лорум у византийцев, тога пикта и тога протекста у римлян, конакэ у шумеров, плащи ассирийцев, гиматий у греков и т.д.

3. *Сколотая плечевая* одежда подразумевает крепящую конструкцию — узел, веревку, ремень, пряжку, булавку, фибулу, — удерживающую на плечах ниспадающий покров. Крепление, разрешая проблему длительного и деятельного существования человека в одежде, непрерывно находится в процессе усовершенствования. Ступени цивилизации отмечены изобретением запонок, пуговиц, блоков со шнурами и застежки-«молнии».

Одежда некроеная

Накладной (накидной) способ. Возьмем другой пример примитивного формообразования одежды из одного куска ткани, но единственной опорой сделаем плечевой пояс (без крепления), приспособить эту ткань к употреблению можно будет, лишь сделав конструктивный разрез в центре сгиба сложной пополам ткани и продев в отверстие

голову. Возникнувшая при этом новая форма одежды называется пончо и хорошо известна народам Латинской Америки.

На всем континенте (еще до Колумба) американцы носили пончо: древние мексиканские мозаики демонстрируют пончо, украшенное перьями, у индейцев прерий были замшевые пончо, украшенные иглами дикобраза. Вся современная Латинская Америка использует пончо: на севере Колумбии — короткое черное, на юге — толстое, голубое с черными или красными полосами. В горном Перу пончо красного цвета, в Бразилии — белого.

Манипулируя размерами куска, мы получим и аргентинское коротенькое пончо, и чилийское длинное, определив длину полотна симметрично до пят и кончиков пальцев ног. Сделав его почти квадратным, получим бу-бу африканцев, эта же форма, обшитая бахромой, будет соответствовать древнеассирийской мантии и гупелянду Возрождения. В ручном вязании покров, отделанный бахромой и без нее, адресует нас к моде периода 60-х — 70-х годов XX столетия. А к началу 1978 года такая конструкция определит моделирование платьев (как обыденных, так и нарядных). Сама констатация факта мало-значущая, но соотносится ее с образным эффектом, с теми эмоциями, которые могут вызвать пропорциональные или цветовые соотношения в бесчисленном количестве вариантов,— это рассуждение обращает нас уже к искусству костюма. Такая же форма покрыва, опоясанная на бедрах, предстанет в виде средневекового блио-накидки на кольчужное одеяние, сюркот-накидки, одеваемой на тунику, табар — короткой накидки геральдического характера и казак — накидки мушкетеров. Эта же форма, короткая и длинная, в моде 60-х и 70-х годов XX века представляет разнообразие дополнительных комбинаций, определяющих стиль «луковицы» — систему многослойных, одетых одна на одну форм одежды.

Способ обвивания ткани вокруг тела составляет наиболее грудную из всех систем

кускового одеяния, требующую навыка, ловкости, грации, сохранения достоинства, позволяющих эту одежду носить не только с пользой, но и определенными эстетическими качествами. Простейшая из таких одежд — греческий гиматий, который может быть просто перекинут через плечо на туловище. Но манипулирование большим количеством ткани заключает в себе более сложные функции психологического воздействия на поведение человека. Так, по-разному наброшенные ткани оказали свое влияние на образное состояние костюма — как гармонии личности и одеяния, гармонии тела и драпировки. Простейшие, без особого регламента драпированные одежды и сегодня можно наблюдать у тибетских лам и у жрецов-индусов, у народов Африки, тогда как в своей сложной закономерности драпировка обвинного костюма античной Греции являет собой даже в простейшей форме примеры двух различных систем употребления: *открытый* гиматий (более простой) и *закрытый* (ношение которого определяют эстетические правила драпировки и ораторские достоинства носителя). Таким образом, оратору, спеленатому тканью, остается рассчитывать только на выразительность своего красноречия и соблюдение достойного поведения. «Гипербола», превратившись в конструкцию, намертво закрепила драпировку и тем самым уничтожила обаяние подвижности ткани, ее следование формам тела и изменчивости линий в движении.

Это была скульптурная форма, статичностью апеллирующая к произведению монументального искусства, импозантностью и величием обращенная к значению персоны. «Кусок» обрел социальную жизнь, превратившись в национальную одежду римлянина, в государственный знак, привилегию значимости и недосыгаемости. Возникнув как антипод гиматия, тога была настолько недействительна, что даже у тех, кто ее избрал и для себя предназначил, она вызывала неудовольствие, нарушение гармонии между телом и тканью.

И только индийское сари, изготовленные из тонких тканей и естественные в условиях климата Индии, явили классический пример одежды, где туловище и ноги обвиваются широким куском ткани в различных вариантах, пластические возможности и размер (полоса, а не полотнище Рима) которого превращает тело в подобие веретена, ловко обвитого в разных направлениях живой, не скованной драпировкой. К разряду обвивания можно отнести также мантии шумеров и плащи ассирийцев.

Обвивным можно назвать и кусок ткани довольно позднего происхождения, применяющийся на Филиппинах (он обвивает туловище под грудью, но ограничен размером и плоско закрывает тело).

Сколотая плечевая одежда. Крепление разрешит проблему деятельного существования человека в одежде. Начав с узла, оно перейдет к застежке-фибуле и окончится максимально удобным вариантом — шнуром на блоках, регулирующим движение средневекового плаща. В таком виде эта застежка существует и по сей день на военной плащ-палатке.

Классическим примером крепления может служить экзомид (см. гл. «Античность»), где имеются в последовательной эволюции узел, лямка, фибула. Креплениями облагорожены все античные одежды, включая и плащ-хламиду, но более распространенной формой его является перевязь, которая крепила кусковые опоясывания шумеров, египтян и греков.

Совершенство опоясывания являет нам скульптура дельфийского возничего, где движение перевязи фиксирует «образование» рукавов.

Одним из прекрасных примеров крепления узлом может служить египетское женское одеяние Нового Царства, где ткань, будучи плиссированной, облегает фигуру, плавно сводя лучи плиссировки под грудь, стянутую концами полотнища, завязанными узлом.

В одежде последней четверти XX века идея СВОБОДЫ поведения дала право завязывать узлами сарафаны и лифы, мужские и женские рубашки. И как довершение осознанной свободы ношения одежды любую ее часть (свитер, рубашку и т.д.) завязывать узлом на талии или плечах, дабы не обременять руки тяжестью не понадобившегося в данный момент одеяния.

Таким образом, поиски человечеством удобной оболочки (когда оно научилась манипулировать куском ткани) успешно завершились в винтообразном одеянии шумеров, в обвивном качестве египетских опоясаний, в индийском сари и в идеальном решении греческих одежд.

Высшим достижением было создание эллинами некроеного драпированного костюма, существованием которого было доказано, что только в драпированном виде ткань может покорно следовать за движением и формой тела, скользить по объему, то плотно облекая, то наполняясь воздухом. Соблюдение условий пластической красоты ткани, искусства размещения и управления складок, поиска нужных величин размеров ее определяют костюм как произведение искусства.

Этот принцип, как уже упоминалось выше, утраченный в период Римской империи и на миг реставрированный в период Французской революции, был воспринят в XX веке как основа для формирования костюма, скрепленного швами и скроенного ножницами.

Одежда, сшитая из куска ткани

Кусок полотна и его скалывание логически приводят к закреплению ткани швами.

Переход от драпированного кускового костюма к сшитому футляру обнаружил несоответствие плоского куска ткани и объема тела.

Исходной единицей отсчета в этом случае была ширина ткани, ибо длина куска по системе своего изготовления безгранична, тогда как ширина продиктована возможностями

примитивного ткацкого станка, которая в свою очередь соотносилась с движением рук, подталкивающим челнок и возвращающих его на прежнее место.

Система сшивания и складывания полотен роднит конструкции одежд народов мира друг с другом. Целесообразность назначения и логика складывания ткани, в основе имеющая стремление к минимуму швов, исключает излишества материи и использует ее максимально. Отсюда следует некоторая приблизительность терминологии, когда употребляется понятие «крой» в применении к одежде различных народов, его не знающего. Логика распределения ткани по туловищу едина для всех народов, ибо определена анатомическим устройством объекта. А система проста — образование трех цилиндров (в первую очередь два для рук и затем один — для туловища).

Поэтому первой формой сшитой одежды можно считать тунику — рубаху, которая в зависимости от нужд каждого народа, условий жизни и климата варьировала свои размеры.

Но чистота формы образующейся геометрической раскладки (накладная одежда) достигается за счет следования незыблемым правилам. Есть только две основные формы одежды — *глухая* (или одеваемая через голову) и *распашная*. Предтечей распашной одежды можно считать плащ, накинутый на два плеча, шкуры, связанные тремя кусками. Предтечей туники — две шкуры, связанные на поясе или скрепленные на плечах, или два полотнища, скрепленные как хитон или пеплос.

Тем не менее в истории костюма почти одновременно появляются изображения распашной одежды и глухой. Многие народы определяют каждый из видов как закон и национальную традицию, с которой расстанутся только при переходе на другую общепринятую систему костюма.

Так в одном ряду нашей сравнительной системы можно поставить и простейшие японские кимоно, и мексиканское пончо, и античные туники, и рубахи всех славянских народов, и всю одежду европейского Средне-

вековья, и, как это ни парадоксально, все виды трикотажной одежды.

Разные условия бытовой жизни и отличия климатические (вкуче с характером социального расслоения) определили различие этих конструктивно сходных одежд. Если учесть многообразие языка знаковой системы декора народной одежды, то станет понятным великое разнообразие разноразличного «покрывала» народного костюма, наброшенного на единообразное человеческое существо.

Вертикальное направление конструктивных швов определено изначальным способом образования формы: полотнище укладывается на плечи и, перегибаясь пополам, равномерно прикрывает спину и перед. Тем более что в отличие от ширины вертикальная протяженность полотна не лимитирована.

Реже встречаются горизонтальные швы, определяющие поэтажную винтообразную конструкцию. По всей вероятности, это диктуется малой шириной формообразующего материала, как в камлейках алеутов Аляски, которые сшиваются из кишок нерпы. Это великолепно обработанные легкие ленты укладываются по спирали, начиная от самого широкого радиуса окружности подола, постепенно закручиваясь и сужаясь к подмышкам. Обработка плечевого пояса и рукавов начинается от цилиндрической горловины, от которой протягиваются ленты к рукам, «раскинутым в стороны». Швы скрепляются цветными оленьими жилами, что создает необычно стройную, конструктивно украшенную поверхность одежды.

Конструкция швов определяет и декоративное членение формы, которое в традиционном повторении воспринимается как обязательный признак национального языка костюма и, что часто бывает, в модернизированном виде остается как чистая декорация, теряя свой функциональный смысл. Укрепление швов подсказывает их тщательную и скрупулезную обработку, создающую прецедент для обогащения декоративных элементов: цветных, окрашенных оленьих жил

в камлейках алеутов, выпуклых рельефных швов и аппликаций в скифских меховых кафтанах, меха, выпущенного наружу из швов в малицах народов Крайнего Севера, аппликаций войлоком в одеждах венгерских и словацких пастухов и т.д.

Сшивая боковые швы, мы получим дорический хитон, римский колобиум и долматик, виды церковных облачений, а если пришьем прямоугольные куски к плечевым швам, получим тунику с рукавами. Накидки, мантили, сарафаны, телогреи и т.п., пальто, блузы, галабеи и бурнусы арабов, нагрудники Рязани и т.д.— *модификации плечевого накладного способа одевания простейшей плечевой и сшитой кусковой одежды.*

Таким образом, *модификация плечевого крепления — основа всех одежд.*

Третий (III) опорный конструктивный пояс — бедренный ***Набедренная одежда***

КУСОК ТКАНИ или иное фактурное полотнище, как в простом, не сшитом виде, так и скрепленное швами, образует одежды третьего конструктивного пояса — БЕДРЕННОГО.

В своей исторической эволюции набедренные одежды в большинстве своем кусковые, преимущественно не сшитые, так как имели превосходное крепление — пояс, размещенный по линии бедер и животу (ниже пупка). Тем не менее в наши дни линию талии, которая часто фиксирует границы набедренной одежды, определяют на ее естественном месте, а не на месте бедренного выступа. Европейское значение понятия «линия талии», доступное нашему разумению, начинается с конца XV века, когда сформировалась конструкция корсета и корсажа, стягивающих грудную клетку.

При стягивании грудной клетки распирался живот и бока, и граница этого образования (или граница корсета) и означала линию талии.

Шумерская скульптура, крито-микенская пластика и архаическая живопись Греции

отмечают утрированную талию, что свидетельствует в пользу предположения о насильственном, искусственном ее образовании. Четыре столетия корсета (XVI — XVII, XVIII — XIX) деформировали женскую фигуру и определили известное в наши дни «естественное положение» этой линии. Тем не менее все народы, не знающие деформации грудной клетки, крепят поясную одежду на бедрах (африканцы, индусы, народы Севера).

В женском одеянии линия бедер отмечалась в греческой одежде, в романском средневековье и в XX веке, в периоды маскулинизации, когда идеал стройности приближался к мальчишескому силуэту. Это продолжается и в наши дни.

Набедренные пояса и набедренные повязки многочисленны в использовании и имеются почти у всех народов. От них ведут свое начало юбки, передники и штаны, то есть весь комплекс одежды нижней половины туловища. Покров, укрепленный на поясе, может представлять собой и веревки (галлштадская культура), и хвосты животных у австралийцев и африканцев, и растительные волокна и звериные шкурки, и меховые полоски на поясах зулусов.

«...И так Джомела вместе с сыновьями отправился на свадьбу. На сыновьях были надежды пояса... из новой и тонкой кожи — задний фартук, блестящей белой с черным телячьей шкурки, и такой же передник. Кроме того, на бедрах у них болтались тяжелые связки хвостов виверы» (См. А. Брайант. Зулусский карнавал.)

Очевидно, такое подобие нарезанных лент из шкур животных представляют собой пояса, изображенные на скульптурах Элама, которые затем воспроизводились в более совершенной форме в виде скрученной из шерсти бахромы, что сделало набедренные повязки более гибкими. В таких набедренных повязках-юбках представлены фигуры в рельефах Карадаша, а затем уже в более рафинированном материале и виде они являют собой подлинное украшение в совершенных юбках крито-микенских женщин.

Древнее происхождение имеет набедренная одежда египтян, начавшаяся от пояса как опоры для крепления. Эта форма разовьется в набедренную одежду, многоликую по своей форме и назначению. Зародившись в среде, где климатические условия не требовали одежды, повязка определится как признак социальный (вместе с убранством головы и регалиями превосходства). Длина и форма одежды, целесообразны в употреблении и климате, в Древнем Царстве не превышают размера и объема бедер, но качество ткани и ее обработка различаются в социальном аспекте. И тогда даже такой незначительный в масштабе кусок полотна не только несет эстетическую нагрузку, но и способствует социальному отличию. Увеличившись в своих размерах в длину и ширину, набедренные повязки египтян были едины по внешнему виду, прильнувшие к телу, они обтекали и обрисовывали его формы.

Эта же набедренная кусковая одежда до сих пор существует в виде плахты в украинской одежде, запаски у белорусов, пристилки у румын и болгар, у тибетских женщин, Пановы в среднерусской полосе, фартуков у всех народов мира, саронж у индонезийцев и малайцев. Таким образом, очевидно, что все народы прошли через путь прикрепления одежды поясом на бедрах и в зависимости от климата, от потребности, обычаев и норм прекрасного, от социального деления общности и национальных признаков, разграничили их по характеру ткани и ее декоративному оформлению.

Можно заметить, что и в креплении горизонтальном, помимо конструктивных естественных членений, возникают различные варианты, как и в примерах с плащами.

Кусковая одежда из двух «туник» — штаны

Если мужчины оседлых народов могли довольствоваться туникой — рубахой, то кочевники, по всей вероятности, очутились перед дилеммой: верхом на коне рубаха «исчезает», полы кафтана расходятся — обе

ноги лишаются одежды. В пешем хождении достаточно одной туники на туловище. Верхом — ноги обнажаются и становятся уязвимыми. Возможно, логический ход предыстории изобретения и был таков, ибо честь изобретения штанов принадлежит племенам всадников. По всей вероятности эволюция формы штанов начиналась:

а) как два «мешка» для двух ног (скифы, иранцы),

б) как укрытие бедер и живота плюс ноговицы (народы Крайнего Севера),

в) как обматывание бедер и ног одновременно (индусы, египтяне, европейцы, греки),

г) как соединение трусов и длинных чулок (европейское Средневековье).

Штаны более сложной формы встречаются у гренландцев, индейцев Северной Америки (Аляски), эскимосов, чукчей. Форма определялась размером исходного материала — шкуры, его пластическими свойствами, способами обработки и жизненно практической важностью одежды. Отсюда и точное знание «поведения» одежды на теле и тела в одежде. Последнее условие является главным в практических необходимых одеждах. Их варианты диктовались необходимостью сохранения жизни. Ровдута, замша и меховые покровы обрабатывались ножом. Наличие этого древнейшего орудия определили возможности изменения формы естественного контура шкуры, и поэтому навыв, а затем и понятие «кроя», несомненно, возникли впервые у народов, имеющих дело со шкурами. Отсюда и точность подгонки одежды и ее непроницаемость. Характерно, что все известные нам бедренные одежды состоят в основе из парных штанин, из штанов, крепленных обувью, из штанов, одеваемых в обувь, но всегда отдельных с одеянием туловища — малицами, парками и пр.

Мужские штаны во все времена всегда крепились на бедрах и животе ниже линии пупка (если не подтягивались на грудь помощами, как во времена Французской революции и Диккенса).

В XIX и XX столетиях у мужчин были модны широкие пояса, что определило место

тали почти под диафрагмой. Нужно сказать, что пояс брюк, укрепленный на верхнем выступе бедер, и сегодня сообщает людям пожилого возраста юношескую стройность.

Но место размещения куска ткани на теле и способ его одевания еще не объясняют различия наименований и характера одежд, объединенных признаками примитивности своей изначальной формы.

ЗНАЧЕНИЕ полотнища, укрывающего тело, раскрывается только в его взаимоотношении с человеком.

Определение образа в костюме

ЗНАЧЕНИЕ И СОДЕРЖАНИЕ КУСКА ткани — простейшее понятие определения **ОБРАЗА** в **КОСТЮМЕ**.

Для того чтобы уяснить феномен материализации отношений людей в обществе посредством **КОСТЮМА**, рассмотрим более подробно модификации простейшего из представителей одежды — куска ткани, одеваемого самым примитивным способом — накидным.

Стабильность или изменение формы и вида плаща определяются его назначением и принадлежностью. Целесообразная, подвижная идея куска ткани — плаща, не обремененная сложностью масштаба, просуществовала все периоды истории, начиная от накинутого на плечи куска, не имеющего названия, до современного пледа и платка. И античная хламида, и плащ средневековья и XIX века, и современный платок, как куски гладкой ткани и примитивной окраски, не имеют принципиально никаких различий (только в сырье и технологии ткачества). Но как только в изготовлении плаща будет применен хоть минимум эстетических усилий, как только эти усилия будут иметь определенный социальный заказ, так начнется удивительная история преобразований. Вышитые золотом лавровые ветви сделают его собственностью триумфаторов Рима, пурпурная окраска придаст императорское достоинство,

совершенство сырья ручного прядения и ткачества определит ему превосходную степень кашмирской шали, а украшение соответственным орнаментом выявит национальную принадлежность Индии. В высшую сферу искусства поднимется кусок ткани, осененный узором русских крепостных мастериц, и войдет в историю под названием «колокольцевых шалей». Машинная техника ткачества печати при содействии художников приобщит эти же простые куски к стилю, моде, социальным градациям общества, индивидуальным вкусам и привязанностям.

Изменяясь в размерах и декоративном обрамлении, используя драгоценные ткани и цвета, получив знаковую систему отличий, кусок последовательно превратился в рыцарский плащ, плащ герольда и королевскую мантию.

Идея превосходства выразится в уникальных размерах коронационной мантии. Грандиозная протяженность ткани в этом случае влияет на ощущение человека с точки зрения масштаба «распространения себя в пространстве». И этот же эффект подавляет зрителя, ощущающего свою ничтожность. Этот психологический фактор действует и по сей день, определяя состояние и поведение женщин в длинных вечерних туалетах и длинных юбках.

Ущербность «малогобаритной» женской одежды XX века восполняется шальями, платками, шарфами и палантинами, которые забирают на себя функцию покровы, помогают психологическому ощущению «распространения в пространстве». Драпировкой, фактурой и рисунком они усиливают впечатление от костюма, сообщая носителю ощущение надежного ограждения, а отсюда и чувство уверенности и спокойствия. В моде 1970—1970-х годов действовали трикотажные боа (фирма «Риччи»). Обернутые несколько раз вокруг плеч и шеи, ниспадая вниз к коленям, развеваясь, они значительно увеличивали объем одежды. В 1978—1979-х годах в форме эстрадных туалетов преобладали накидки, пончо, пеплосы. Ткань, прикрепленная на

плечах и запястьях, прикрывающая тело и руки, создавала для актера необычайные возможности движения в ней, гарантируя полную свободу и абсолютную уверенность в красоте любой позы, скрывая дефекты сложения, несовершенные ракурсы и повороты. Движения тела, рук и ног тушировались тканью, прочерчивая только их пространственную протяженность. Эта форма расковала актрис, придала им свободу, непринужденность исполнения и заметную пластическую грацию на сценическом пространстве.

Кусок ткани может иметь и религиозно-мистическое значение (например, женское и мужское покрывала у народов ислама).

Туареги — единственное племя берберов, у которых мужчина после возмужания обязан всегда и везде носить покрывало: черное у южан, белое — у северян. Называют они себя «люди покрывала» — «аль тигельмуст», закрывая лицо от кончика носа до конца подбородка. Объяснение находят в древнем обычае табутации рта (табу — запрет). Свадебное закрывание женщин-чужеродок объясняется защитой от колдовских сил, грозящих либо им самим со стороны окружающих, либо окружающим с их стороны. Особое значение придавалось укрытию волос и рта, восходящее к представлениям о волосах, рте, даже ноздрах и ушах, как оместилище таинственных сил и наиболее вероятном их месте входа и выхода». (См. Першиц А.И. О происхождении туарегского мужского покрывала/Археология, история и этнография Средней Азии. М., 1968.)

Племя туарегов, оказавшись в долгой изоляции, сохранило до недавнего времени обычай матриархата. Жених, попадая в семью невесты, существует в ней на положении чужеродца, что, согласно традиции, обязывает его к ношению покрывала. Традиция эта, соблюдаемая и по сей день, выступает как символ независимости племени и знак особого превосходства мужчин-туарегов и подчеркивает национальную принадлежность.

По мере развития искусства шитья плащи из обыкновенного куска превращались в опре-

деленное «сооружение» (сшивались из отдельных долек в виде пелерин, приобретали рукава и подкладку, подбивались мехом), и все же их первоначальная форма продолжала жить, оставляя все модификации переходящей моде.

Как и все виды одежды, плащ получил сословное значение, сохраняя в основном утилитарную форму. При его изготовлении использовались дорогой материал, дорогостоящие пряжки для крепления, мех на подкладке, который своей ценой и качеством определял имущественный ценз, поднимаясь по восходящей линии (от крота, сурка и суслика к белке, соболю и горностаю).

С XVI века плащ выступил в новой ипостаси — придворного костюма и дворянских привилегий. Отягощенный декоративными излишествами, он выглядел скорее украшением, чем одеянием.

Сухая информация о месте крепления (или способа обвивания) простейшего куска ткани не в состоянии выявить настоящего значение костюма. *Костюм — это сложный многоплановый «организм».*

Образ в костюме — это сфокусированные в каждом конкретном (и общем) случае идеи времени: мировоззрение общества в целом и его отдельных групп в частности. Эти идеи (косвенно, а порой и скрыто) целиком воплощаются в «бытие самого себя» — оболочку, как материализованный нервный центр, отвечающий на малейшие раздражения окружающей среды в ее духовной и материальной форме.

... Плащи! — Крылатые герои
 Великосветских авантур.
 Плащ, щеголяющий дырью,
 Плащ игрока и прошелыги,
 Плащ-проходимец, плащ-Амур,
 Плащ шаловливый, как руно,
 Плащ, преклоняющий колено,
 Плащ, уверяющий — темно!

Плащ Казаковы, плащ Додэна
 Антуанетты домино...

Марина Цветаева

Менялось назначение куска ткани (плаща) от его примитивного существования в качестве единственного покрыва — защиты до изысканной (тоже схематично в одном куске) одежды уже в другом качестве — дополнительной одежды не столько утилитарного значения (хотя и это в данном случае всегда несомненно), а скорей компонента образа.

Как только КУСОК ТКАНИ попадает в какие-либо сложные обстоятельства с определенным местом действия — в античный Рим в период триумфального шествия, в Испанию времен «плаща и шпаги», в Шотландию XVIII в. — период оформления кланами своей национальной одежды, так его геометрические и технологические характеристики отступают за кулисы, и на авансцене появляется новое «ЛИЦО».

С первых же шагов использования, КУСОК ТКАНИ получает заряд «ОДУХОВЛЕННОСТИ», определяющий его связь с потребителем, который в свою очередь отдает этому куску главную роль в степени своего преображения. Понятие «ОБРАЗ КОСТЮМА» может возникнуть только при взаимодействии одежды и человека.

ОТ СШИТОЙ ПО БОКАМ ОДЕЖДЫ К ДЕФОРМАЦИИ КУСКА ТКАНИ И ДЕФОРМАЦИИ ОБЪЕМОВ

Переход от драпированного кускового костюма к сшитому футляру обнаружил противоречие несоответствия плоского куска ткани и объема тела.

Первая стадия решения проблемы была компромиссной — ткань не обвивалась и не скальвалась, но накладывалась на плечи, спускаясь по обе стороны тела вниз. В результате появилась туника с цельнокроеным рукавом, последующая стадия «подгонки» футляра к телу привела к расчленению «трех цилиндров объема» на множество частей. Осваивался каждый участок (плечо, локоть, запястье, шея, грудная клетка, бедра, голени, колени), на котором крепили отдельные формы.

На цилиндрах рук и ног, цилиндре туловища надстраивались новые футляры, менялись масштабы и габариты. Одежда все больше уходила от повтора формы цилиндров. Она росла, ширилась, стягивалась, подбиралась, укладывалась складками и пузырилась сборками. Освобождаясь от привычного следования линиям тела, она приобретала самостоятельность и независимость.

Путем перестановки и комбинаций, дробления на более мелкие части видоизменялись абрисы «цилиндров». Смонтированные в разных соотношениях, они составят в истории арсенал великих множеств, которыми и будут пользоваться как в стилевом, так и в модном разнообразии форм одежды. Грудная клетка женского торса подвергается деформации — сжатию, и соответственно этому усеченная форма конуса бедренной одежды — юбки будет сокращать диаметр талии, увеличивая пропорционально диаметр основания — подол. Асимметрия человеческого тела, игнорируемая в обивной и драпированной одежде, в сшитой, кроеной и деформированной утверждает за собой значение внешнего вида, давая спине возможность прикрепления свободных полотнищ, выполняющих миссию «распространения в пространстве». Эта же миссия определит оформление шеи стоячими жернообразными сооружениями, способными реализовать ту же идею. Таким образом, обнаруживаются еще два взаимоотношения формы одежды и тела:

а) *зависимые* от естественной формы тела (к каковым относятся и современные формы костюма);

б) *независимые* «агрессивные», подразумевающие активную деформацию (увеличивающую и уменьшающую естественные пропорции и объемы тела).

С появлением института деформации формы появляется так называемый «недействительный» костюм, служащий высшей ступени социальной иерархии. Антипрактичность гарантирует полное соблюдение уникальности. Развиваясь в изоляции рафинированных высот общества, такой костюм был оплотом

фантазии немислимого, и только пределы физических возможностей использования костюма удерживали его в границах допустимых.

Таким образом, мы можем теперь расширить понятие ОДЕЖДЫ как ПОКРОВА любого свойства, покрывающего тело и имеющего изменчивую или стабильную форму. Единичные типовые варианты ее получают безликое наименование, указывающие место размещения на теле: рубаша, штаны, плащ, шапка. При некоторой трансформации формы обозначения конкретизируются: пальто-редингот, пальто-крылатка, пальто-передник, плед, в которых в процессе развития культуры происходят некоторые видоизменения, но в основном назначение сохраняется неизменным.

Поэтому одеждой мы можем назвать любую форму покрыва, в которой прежде всего пассивно выражено взаимоотношение между анатомическим строением тела и укрывающими его деталями.

Одежда подразумевает практические нужды человечества и в своей классификации может быть разделена по признакам единообразия формы, способов ее образования и средств потребления и размещения.

Необходимо отметить, что даже в самом своем нецелесообразном качестве одежда остается прежде всего покровом, укрытием, которые и определяют ее место в цепи целесообразных приобретений человечества. Область одежды — это область технологии и конструирования, где главную роль играют взаимоотношения между фактурой ткани, средствами и способами ее обработки, которые и обеспечивают совершенство исполнения необходимой формы. Понятие костюма включает в себя одежду как основу, каркас, необходимый для развития образной идеи.

В плане проведенных выше определений мы можем соединить все виды ОДЕЖДЫ в две основные группы:

1. ОДЕЖДА ПАССИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОРМЫ И ТЕЛА, которая в свою очередь делится на:

а) одежду кусковую, *несшитую*, образованную путем манипулирования куском ткани, шкурой, связками, растительными волокнами и прочими материалами: обертыванием, обвязыванием, окутыванием, набрасыванием, скальванием, креплением, драпировкой (включая одевание через отверстие в полотнище и шкуре через голову и плечи). Кусок ткани формирует одежду — плащи, накидки, пончо, сари, саронги, бубу, передники, набедренные одеяния, античные одежды, дхотти, пристилки, плахгы, блио и т.д.

б) одежду, *сшитую* из кусков ткани, в которой ширина полотнища ткани остается неприкосновенной, притом что ткани перегибаются, складываются и сшиваются наивыгоднейшим образом. Объем одежды определяется количеством кусков ткани, употребленных на ее изготовление (такая точка зрения объясняет появление ластовиц в туникообразных одеждах — результат технологического конфуза, возникшего как конфликт между линейной геометризацией швов рукава и стана и объемными формами рук и туловища).

Сшитая одежда делится на *глухую* и *распашную*, первая одевается через голову, вторая — на две руки и плечи. К первой относятся туникообразные одежды, ко второй — кафтанообразные. Такое членение характерно для понимания исторической эволюции одежды как порождения двух противоположных образов жизни — оседлого, которому свойственна глухая одежда, и кочевого, определившего появление кафтана. Впоследствии, при соприкосновении культур Востока и Запада, произошло соединение этих форм в многослойный единый монолит костюма.

II. ОДЕЖДА АКТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОРМЫ И ТЕЛА, при котором скульптурная форма, образованная средствами кроя и шитья, становится самодовлеющей и главенствующей в эстетическом значении. Такая форма может игнорировать удобство использования того или иного костюма и даже входить в конфликт с физиологической сущностью живого организма,

компенсируя ущерб эстетическим эффектом.

1) Одежда конструируется, подчиняясь естественной форме тела

Идеальное разрешение этой проблемы демонстрируют живопись и скульптура Древнего Египта. Практически мы можем предполагать, что это достигалось пластическими свойствами ткани и ее плиссировкой, обертыванием поверх ткани плотно прилегающих поясов и сеток. В практике древних цивилизаций идея облегания родилась в формах жизненно целесообразных одежд в военном снаряжении. Три тысячи лет до н.э. шумеры пользовались пластинчатые панцири. Греческие пехотинцы прикрывали грудь панцирями, скульптурная форма которых достигалась погружением холста в крепкий соляной раствор. Холст формовали, и облегаящая «кожа» редкой прочности и красоты защищала грудь и украшала воина. В войнах Древнего Востока и средневековой Европы употреблялись кольчужные панцири — рубашки, которые в своих пластических свойствах предвосхитили трикотаж.

В средневековой Европе портные осваивали шнуровку, изобретали вытачки, а затем и выкройки-«клекала» для вырезания из ткани платья определенной формы (фасона), соответствовавшего линиям и объему тела. Изобретение петель и пуговиц помогали реализации идеи облегания, а разделение платья-рубашки на лиф и юбку, а также введение в крой платья системы клиньев способствовали гармоническому сочетанию формы одежды и тела человека. Крой по косой нитке, введенный Мадлен Вионне, как утверждают французы, в начале XX века, упрощил систему облегания ткани. Но подлинное разрешение проблемы в массовом свойстве пришло в XIX веке с изобретением трикотажной машины и полотна джерси. С этого момента содружество ткани и формы тела достигает апогея и в 70-х годах XX столетия завершается изобретением эластичного комбинезона для конькобежцев, который превратился во вторую кожу.

2) Одежда конструируется, игнорируя и деформируя естественные формы тела и пропорции, согласно идейным задачам искусства костюма.

Это достигается:

1. Пассивными средствами деформации.

К ним относятся:

а) *смещение* естественных горизонтальных линий ТАЛИИ, ГРУДИ и БЕДЕР, что приводит к диспропорции формы.

В мини-моде 60-х годов линия талии, перенесенная под грудь, сократившая масштаб лифа до минимума, плюс мини-юбка создали диспропорциональный эффект «детскости костюма» (максимум ног и минимум туловища), такое же положение линии талии (минимум лифа) и длинная юбка со шлейфом в Средневековье импонировали «возвышенной протяженности» готической нормы прекрасного. Линия талии на бедрах в период романского Средневековья была естественной нормой, тогда как контраст этой линии с мини-юбкой в 20-х годах XX столетия определил мальчишеский облик женщины-подростка, с обнаженными ногами, ровным цилиндрическим туловищем, забинтованной грудью и стянутыми плоскими животом и задом.

б) Иллюзорное нарушение пропорций и форм тела средствами ЦВЕТОВОЙ АКТИВНОСТИ плоскостей одежды, что также привело к разрушению формы, асимметрии, диспропорции.

В Средние века в европейской одежде широко применялся прием «ми-парти» — цветовой асимметрии, разноцвет рукавов, чулок, правой и левой половины тела, идущей по диагонали, вертикали и горизонтали. В полной мере это получило развитие в гербовой одежде, в одеяниях жонглеров, скоморохов и шутов. Активизацию «разрушения единства» тела взяла на себя в XX веке текстильная орнаментация. Кубические композиции Пикассо, Брака, перенесенные в плоскость ткани, геометрические формы, практикуемые в текстиле Любовью Поповой и Соней Делонне в набойке, росписи и аппликации (1920 — 1927 гг.), как нельзя лучше ответили на

потребность эстетики КОСТЮМА в гладкой цилиндрической поверхности платья, соответственно идеалу красоты ЖЕНЩИНЫ (без груди, талии, бедер и живота), женщины-линии, женщины-туба (тюбика). Асимметричные плоскости цветowych геометрических форм украшали поверхность футляра, целиком беря на себя всю эстетическую и зрелищную нагрузку КОСТЮМА.

Искусство оптической иллюзии (ОПАРТ Вазарелли) усовершенствовало динамизм статических изображений и, перенесенное в текстиль (60-е годы), создало прецедент агрессии орнамента, активно и жестоко вступившего в единоборство с формой одежды, телом и его контуром.

Немало способствовал «иллюзии разрушения» и современный метод печати рисунка — сублистик, при котором любое цветовой изображение получало возможность быть отпечатанным на ткани. Живопись, введенная в раппорт, фотомонтаж, портретные и текстовые плакаты, размещенные на ограниченной поверхности одежды, искажали, а подчас и подчас и «уничтожали» форму.

2. Активные средства деформации, использующие конструктивные приспособления — мягкие и жесткие, применяемые в одежде и имеющие целью изменение формы частей тела — грудной клетки, живота, бедер, рук, ног, формы головы.

Активное взаимодействие ТКАНИ, ТЕЛА и КОНСТРУКЦИЙ приводит к совершенству пластической и скульптурной деятельности. Если пассивное формообразование УКЛАДЫВАЛО полотнища ткани сообразно возможностям ее употребления, то теперь ткань ЗАКЛАДЫВАЮТ выточками, обнимающей и облегая форму тела. Излишки ткани убираются, вырезаются в комбинации выточек и разрезов, образуя стабильные объемы.

Моделирование плоскостями сменяется моделированием объемами.

Объемы, поделив между собой отдельные участки тела, получив самостоятельное значение, будут, в свою очередь, дробиться на более мелкие части, усугубляя конструк-

тивную и производственную сложность одежды. Комбинации нарукавных, ножных и шейных образований объемов, грудных и набедренных конструкций создают прецедент гипертрофии образного строя костюма, естественно работающего на определенное выражение идеи в тоже время не исключающего физиологического ущерба организму и увечья. Этот факт определяет АГРЕССИВНОЕ отношение костюма к человеку.

После сотворения формы, точно следующей абрису модели, возникает желание создать форму более совершенную, чем МОДЕЛЬ, форму, отвечающую цели полного ПРЕОБРАЖЕНИЯ — скульптурной ЛЕПКЕ НОВОГО ТЕЛА. «Несовершенство» человеческого организма компенсируется возможностями СОВЕРШЕННОЙ, УНИКАЛЬНОЙ одежды.

Теперь КОСТЮМ приобретает значение «исполнения желаний», средства достижения как эстетического совершенства, так и целей морально-этического плана — честолюбия, тщеславия, неординарности...

Одухотворенный всеми привилегиями сословного положения, он представляется РЕАЛЬНЫМ, ДЕЙСТВЕННЫМ знаком социального неравенства, предметом зависти и объектом честолюбивых стремлений. Последние обстоятельства будируют совершенствование средств изготовления костюма, дороговизну и уникальность декора, обеспечивая изыск антуража.

Появление стабильных искусственных конструкций характерно для *европейской* одежды периода возникновения монархических государств (XV—XVI вв.), когда КОСТЮМ становится неотъемлемой и главной частью организации придворного ритуала и важнейшей основой построения придворной, НЕДЕЙСТВЕННОЙ УНИФОРМЫ, противостоящей практическим нормам общепринятой одежды. Таким образом, АКТИВНАЯ ДЕФОРМАЦИЯ выступает как средство ограждения высшей ступени иерархии общества от нижестоящих классов. И во все последующие времена, включая и наши дни, она останется оперативной возможностью

достижения индивидуальной уникальности.

Это положение достаточно наглядно прослеживается при сравнении изображений шейных колец царевны Бенина (Африка, XVII в.) и конструктивных украшений Кардана (70-е годы XX века), непомерно узкого пурпуэна XV века и джинсов ЛЕВИ, как кожа немисливо обтягивающих ляжки современных «рыцарей» моды; длинноносых пуленов XV столетия и узконосых мужских туфель 30-х годов XX столетия, котурнов венецианских дам легкого поведения и деревянных котурнов, предложенных модой 70-х (китч) XX века, высоких каблуков XVIII и «шпилек» XX вв.

Конструктивные подлинные изобретения — корсеты, вертугадэны, панье, кринолины, штаны-«шары», горбатые пансероны, «гусиное брюхо» были порождением времени и определенного рода потребностям и отмирали вместе с обществом их потреблявших.

Активное **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ** *одежды и тела* знаменуют собой **НОВЫЙ** этап в искусстве костюма, требующий более совершенных рук, новой организации производства одежды, новых материалов, более сложной технологии изготовления и специализации мастеров в различных областях конструкций и украшений. Социальная структура общества, породившая этот этап, получила в свое распоряжение дорогостоящее производство одежды, которое, приплюсовываясь к стоимости материалов и украшений, выросло в подлинное искусство роскоши. Стабильность конструктивных основ одежды — форма корсетов, рукавов, юбок, штанов, колетов — определила их стандартизацию.

Это было закрепление древнейшего принципа формирования одежды — «кроя по одной основе», цеховыми установлениями и регламентациями, определяющими в течение трех столетий — XVII—XVIII—XIX незыблемость костяка эстетических норм.

Проявление индивидуального вкуса выносилось за пределы регламентационных установлений — ему была отведена значительная

роль, которая вызвала к жизни развитие галантерейной промышленности.

Период активной АГРЕССИИ форм костюма характеризуется скорей ярко выраженным стилистическим единством, чем возможностью разнообразия, ибо каркас деспотически приводит форму к одному общему знаменателю, не оставляя места для вариантов. Именно это обстоятельство вызвало к жизни деятельность «украшателей» — модисток, которые, пользуясь стандартной основой, детализируют ее с ювелирной скрупулезностью. Они получают возможность пристального взгляда на обработку и деформацию малых цилиндров — шеи, рук и ног, груди. Каждая из деталей нагружается дробной и ювелирной системой украшений, свидетельствуя чему костюмы ландскнехтов, обработка поверхности которых включила в себя почти все портновские и декоративные приемы, известные в то время (XV в.). Ювелирное искусство, изобретение кружева, лент, застежек, разрезов и прочих форм украшения так же относится к концу XV века. В исторической ретроспекции жесткие конструкции дали возможность ввести понятие «силуэт» как веху в исчислении границы смены форм.

Асимметрия человеческого тела, усугубленная его подвижностью, обнаруживается даже в идеальной цилиндрической одежде, ибо голова с лицом и затылком диктует целый ряд фронтальных обозначений костюма. Это усугубляется боковыми профильными ракурсами. Поэтому понятие «силуэт» содержит не более того, что подразумевает это слово — бесплотную проекцию фронтальной или профильной стороны костюма (а не одежды, ибо СИЛУЭТ подразумевает проекцию тела, на которую наложена проекция одежды). В искусстве костюма XX века СИЛУЭТ играет роль приблизительного показателя КОЛИЧЕСТВА ВОЗДУХА, заключенного между телом и покровом. А так как во все периоды истории костюма техническое взаимоположение одежды и тела можно характеризовать именно этим показателем, то необходимо отметить, что с начала

АКТИВНОГО периода в истории костюма появляются **НОВЫЕ** величины:

а) отрицательная величина, или **КОЛИЧЕСТВО ВОЗДУХА, ВЫТЕСНЕННОЕ** сжимающей конструкцией, и

б) количество **ВОЗДУХА, ЗАКЛЮЧЕННОЕ В ОГРАНИЧЕННОМ СТАБИЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ** (вертугадэн, панье, кринолин, турнюр), рукава-окорок, баллон, штаны-«дыня», штаны-шары и т.д.).

Период **АКТИВНОЙ АГРЕССИИ** одежды кончается в конце XIX столетия, и история костюма XX века начинается с развитием **ТРЕТЬЕЙ СТАДИИ** взаимоотношения одежды и **ТЕЛА** и характеризуется как:

III. **СОЮЗ ГАРМОНИИ ОДЕЖДЫ И ТЕЛА**, где в зависимости от потребности времени и эстетических норм имеют место и **ПАССИВНАЯ** и **МИРНО АКТИВНАЯ** форма взаимоотношений тела и одежды и их двойственный союз в контрасте многослойности (платье-футляр, пальто-трапеция 1957 года). Всякая «агрессия» костюма тушируется практической значимостью, роль которой становится ведущей. **ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ** перестает быть Золушкой и становится **ПРЕМЬЕРОМ** на подмостках театра Моды. Это определяет весь характер искусства костюма XX века, сложную роль художника-модельера в западных странах, а также огромные ножницы между театром **МОДЫ** — **ПОКАЗАМИ** и реальной жизнью — искусством действенного **КОСТЮМА**.

Как уже отмечалось, техническим критерием определения формы служит *взаимодействие тела и одежды, определенное количеством воздуха, заключенного между телом и тканью*.

На языке швейного производства это называется «припуск на облегание». Этот термин довольно точно характеризует частный случай, когда одежда следует форме тела и портновский прием припуска означает выпущенные «на столе» швы, хотя при примерке количество воздуха между телом и тканью равно нулю. В таком случае одежда повторяет форму тела и имеет желаемую воздушную прослойку.

В основе образования форм одежды XX века лежат указанные системы крепления и конструирования, попеременно определяющие направление ведущих системы **МОДЫ**, причем технический принцип новообразований закладывается построением той или иной конфигурации **ВОЗДУШНОЙ ПРОКЛАДКИ**. Единицей отсчета является система полного прилегания, от которой выстраивается необходимый объем. Само количество, т.е. количество воздуха,— это вопрос **ИДЕИ**, выражением которой должен быть **КОСТЮМ**. Система полного прилегания нередко ложится в основу моды. Категорично единообразная, не имеющая никаких вариантов, она мало приемлема в массовом употреблении.

Период истории костюма XX века, именуемый «**НЬЮ-ЛУК**» (новый взгляд), характеризующийся красивой и элегантной формой со скульптурно обтянутой грудью, тонкой талией и бедрами (1947—1957гг.), очень быстро наполнился различными вариантами силуэта — трапецией, «**коконом**», «**ложкой**» и т.д. Массовость моды и массовое производство уничтожили удобную в предыдущих веках диктатуру единообразия форм, и середина XX века охарактеризовала себя как период **ДИКТАТУРЫ СВОБОДЫ** выбора и многовариантности предложений. Вот почему стали возможны рецидивы стандарта английского классицизма, утверждение непреходящей ценности стиля Шанэль и легализация движения сопротивления, которое в XX веке получит официальное название **АНТИМОДЫ**.

Преобразование простых форм одежд в сложный организм **КОСТЮМА** имеет источником двигательной энергии жизнь общества во всем ее многообразии, а уловивший этот импульс творческий талант своей фантазией может обеспечить вклад в создание **НОВОГО, РАЗЛИЧНОГО, ЭСТЕТИЧЕСКИ** наполненного усовершенствования внешнего облика человека.

В сумме сложения творческих импульсов рождаются **НОВАЯ ВНЕШНОСТЬ, НОВЫЙ КОСТЮМ, НОВЫЙ ОБЛИК, НОВЫЙ ОБРАЗ**.

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ В РАМКАХ СТИЛЯ

Анализ эволюции костюма в плане стилевого единства раскрывает многоплановость этого процесса.

Костюм является производным как от материального в конкретной эпохе, так и от духовного. Кроме того, развиваясь во времени, костюм, как оболочка человека, отражает его психологию и социальную эволюцию, поэтому в каждом конкретном случае костюм является производной психологической структуры группы людей, стоящей в данный момент во главе общества и задающей в нем тон этической, эстетической и моральной концепции. Таким образом, костюм — одно из проявлений формы внешней эволюции, которая не только прямо или косвенно отражает социальную структуру общества, но и, концентрируя эстетические усилия своего времени, диктует стиль.

Итальянское Возрождение поставило человека перед проблемой познания самого себя, остановило свой пристальный взгляд на нем как существе совершенном и тем самым освободило его от пут средневековых одежд, от громоздких форм, оставив ему рациональную оболочку в той мере, в какой это было доступно веку итальянского Возрождения, уровню ремесла и производства.

Нормы одежды были приспособлены к тому, чтобы поддержать значимость человека. Такой рационализм закрыл женский корпус плотной формой корсажа как броней социальной недостижимости, но в то же время открыл плечи, придал большой объем рукавам и упростил форму юбки, заменив много-

мерную вертикальность Средневековья богатством и красотой ткани.

Рациональность мужского облика потеснила готическую женственность и наивное удлинение силуэта. Плотность мужского тела, его весомость подчеркивались горизонтальной линией (преобладающей в развитии форм), в большом объеме стеганной плотной одежды, крепости и добротности ткани, ширине рукавов и «приземленности» всего силуэта.

Сложность причесок и их украшений сменились простотой стрижек и открытым овалом лица.

Это единомыслие стиля в искусстве костюма, рожденное прогрессом времени и в общих чертах присущее всей Европе, получит различное воплощение в каждом конкретном случае каждой определенной страны и в конце концов в своем развитии подготовит появление новых форм как элемент нового стилеобразования.

Протяженность стиля, обусловленная длительностью социально-экономических и политических установок, его сформировавших, определяет и длительное господство общепринятой концепции эстетического норматива человеческой внешности.

Формирование стиля, естественно, исходит от заказчика, который может являть собой общество в целом (тогда создание стиля приобретает демократический оттенок) или иметь в своей основе единую монархическую волю (в этом случае стиль окрашивается определенным диктаторским тембром,

довлеющим над всеми отклонениями и соблюдающим чистоту формы даже в законодательном принудительном порядке — от Испании XVI века до России времен Петра). Одевание человека по эстетическому импульсу, заложенному в его костюме, равнозначно одеянию городов, зданий, интерьеру. Но человек, будучи подвижным и деятельным объектом искусства, не соединяется с ним механически и не застывает в статичной неизменности.

Чем медленнее прогрессирует общество, тем медленнее эволюционирует форма костюма. Но, обслуживая общество, расслоненное на социальные группы, искусство костюма (как и все прочие) адресуется господствующему классу, в котором формируются и материализуются в желаемую норму его идеалы. Теоретически стиль нивелирует социальную разобщенность общества в его внешнем облике, тогда как социальное и материальное неравенство стоимостным барьером уничтожают стилевое равноправие в потреблении костюма. Таким образом, в реальной действительности эталоном становится костюм-украшение — привилегия господствующего класса (заказчика), а его антиподом — рациональные формы одежды, связанные с трудовой деятельностью потребителей, не осененные эстетическими ухищрениями и не обремененные стоимостью. Эти социальные антиподы в рамках единомыслия стили в своем антагонизме составляют прецедент развития формы.

Уже в среде высших достижений искусства костюма происходит расслоение — недействительная форма одежды эволюционирует, разделяясь на церемониальную, как высшую форму престижности; обыденную (в границах этой же престижности); военную, приспособленную к военной деятельности (исключая полное рыцарское вооружение); охотничью (приближенную к военной, но не носящую оборонительного характера).

Эти же формы соприкасаются с народом, теряют стоимостные украшения, знаки и регалии согласно обычаю дарения слугам по-

ношенной господской одежды. Таким образом, даже в сфере существования высшей категории костюма происходит эволюция — нежелательная, но вынужденная. Это нежелание является оборонительным средством от посягательства нижестоящих классов на внешнее равноправие, несмотря на законы и официальные запреты (выражается в активных ухищрениях детализации и украшениях, удорожающих костюм, хотя бы и в ущерб эстетическим нормам). Но стремление выделиться — палка о двух концах. И нижестоящий класс отвечает на высокомерие аристократов внешним видом в рамках своих возможностей, но в нарушении границ эстетической, а нередко и этической нормы. Характерен пример ландскнехтов. Изошренная фантазия этого наемного воинства ошеломила даже своих современников. И хотя существует легенда, повествующая о том, что после одной из битв солдаты заштопали свои порванные одеяния кусочками разноцветных знамен неприятеля, она не раскрывает и сотой доли тех ухищрений, которые один человек, движимый огнем всепожирающего тщеславия, может произвести со своим одеянием. Это — асимметрия цвета, штанины разного цвета, разной формы, расположение разрезов по всем направлениям куртки, рукавов, башмаков и шляп, превращающих поверхность одежды в клубок лент и облако перьев.

Готов поклясться, что вояки эти
Всех лютее на белом свете.
Одежда и та у них выглядит дико:
Вся искромсана, изрезана лихо,
Ляжки у одних совсем не прикрыты,

Зато у других штаны так сшиты.
Что мешками до пят свисают,
Уж не знаю, как в них
Ландскнехты шагают...

Ганс Сакс

Нельзя сказать, чтобы это была эволюция формы. Наоборот, это, скорее всего, эмоциональный взрыв, но он оказал влияние на

последующее изменение в мужском и женском костюме Возрождения в Германии, а затем и во всей Европе.

Общая эволюция определяет только этапы прогресса, но ни в коей мере не учитывает того многообразия изменений, которые рождаются, умирают и опять воскресают в

новом качестве, сопровождая неизбежность поступательного процесса развития искусства костюма — от его нулевой точки к вершине недейственного искусства и от нее к достижению рационализма сегодняшнего дня, и, по всей вероятности, этот процесс не имеет конца.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

АГРАФ — первоначально пряжка для скрепления отдельных частей костюма, позднее для украшения причесок, шляп, костюма.

АППЛИКАЦИЯ — украшение, изготовленное из материи, кожи и т.п. и нашитое на одежду.

БАСКА — коротенькая юбка, пришиваемая к низу лифа.

БАУТА — черный шелковый или кружевной капюшон, закрывавший всю голову, за исключением лица, и падавший поверх плаща; карнавальная маска, закрывающая все лицо.

БЛИО — полотнище, перегнутое пополам, с отверстием для головы на месте сгиба; французское название (bliaut) верхней одежды рубашечного покроя, как мужской, так и женской (которая произошла из туники). Носили во Франции в X — XIII вв.

БОА — длинный узкий шарф из перьев страуса, лебяжьего пуха, меха.

БОЛИВАР — широкополая шляпа из темного фетра с сильно расширенной сверху тульей, модная в 20-х годах XIX века (названа по имени Симона Боливара, борца за независимость испанских колоний).

БРАНДЕБУР — декоративный шнур.

БРАНДЕНБУРЫ — двойные пуговицы, которые застегивались на шнуры или позументы. Названы в честь герцога Бранденбургского (XVII век).

БРЫЖЖИ — плюсовый воротник из сильно накрахмаленной тонкой ткани.

БУДЕННОВКА — красноармейский суконный головной убор в виде шлема с красной звездой.

БУРНУС (то же самое, что и БЕДУИН) — накидка, расшитая на восточный манер, и с капюшоном.

БУТАФОРΙΑ — предметы, имитирующие подлинные (например, в сценической обстановке или витрине магазина).

БУТОНЬЕРКА — цветок или букетик цветов, прикрепляемый к платью.

БУФЫ — собранные в пышные сборки части одежды (на рукавах, юбках и т.п.).

ВЕНЕЦ — торжественный головной убор.

ВЕРТУАДЭН — юбка из полотна на тугой металлической прокладке. При Карле IX во Франции это название получил толстый валик, поддеваемый под юбку и пришитый к талии.

ВЕСТА — мужская одежда, надевалась на кафтан и была точной его копией, но из легкой ткани на спине (и летом без рукавов). Чаще всего шился из парчи, бархата, репса или атласа, в редких случаях из однородной с кафтаном ткани.

ВИТШУРА — пальто на меху.

ВОЛАНЫ — гладкие зубчики, собранные в складку и сборку.

ТАЛАНТ — ленты, которыми в середине XVII века особенно щедро украшали свои костюмы модники, прозванные за это галантными. Отсюда и название «галантный» — модный. В наше время это слово имеет несколько иное значение.

ГАЛУН — нашивки из золотой или серебряной мишурной тесьмы (ленты) на форменной одежде (также называлась и сама тесьма, лента).

ГАМАШИ — разновидность теплых чулок (суконных, вязаных или кожаных), закрывающих ногу от верхней части ступни до колена (ранее до щиколотки). Для гамашей характерна застежка на пуговицах по бокам.

ГАРУС — мягкая крученая шерсть для шитья, вышивания.

ГЕТРЫ — теплые чулки, закрывающие ногу от щиколотки до колен (ранее делались из сукна и надевались поверх обуви).

ГИМАТИЙ (himation) — верхняя одежда древних греков в виде квадратного или продолговато-четырёхугольного куска ткани; надевалась поверх хитона; согласно Захаржевской Р. плащ, большой кусок ткани, в который укутывались, обвивая его вокруг тела различными способами.

ГУЛЬФИК — передняя планка разреза брюк (первоначально кусок ткани, который прикреплялся спереди до колен).

ГУПЕЛЯНД — плащ-накидка (до колен или до пят) без рукавов, надевается через голову, с вышитым или глухим стоячим воротником.

ДОГАЛИЯ — приталенная верхняя одежда с широкими, отороченными мехом рукавами из гладкой или крупного узора ткани.

ДУБЛЕТ — см. ПУРПУЭН.

ДУЛЬЕТЫ — пальто на вате.

ЖАБО (фр.) — муслиновые или кружевные складки на грудной части и у воротника мужской рубашки в XVIII — нач. XIX века; сейчас пышная отделка у воротника из кружев или легкой ткани (чаще на женской одежде).

ЗЕНДАЛЕ — черный кружевной или шелковый, а у менее богатых — шерстяной платок, длинный и узкий.

КАЗАК — приталенный жилет; согласно Захаржевской накидка из двух половинок, не сшитых по бокам, цвета которой (серый и черный) подбирались в масть лошадям. Носили мушкетеры — личная гвардия королей Людовика XIII и Людовика XIV.

КАЗАКИН — верхняя мужская и женская одежда у украинцев и русских в XIX—нач. XX вв.; короткий кафтан, сшитый в талию со сборками сзади; согласно Юнгманну жакет без пол; согласно Захаржевской короткая контуша (носили в Европе XVIII веке). В настоящее время так называют куртку (жакет) с длинными полями.

КАМЗОЛ (от фр. *canzole*) — 1. Обтягивающая корпус мужская одежда длиной до колен в ряде европейских стран XVII — XVIII вв.; камзол без рукавов надевался под кафтан. 2. В старинных костюмах башкир, татар и казахов — безрукавная мужская и женская одежда.

КАМКА — старинная шелковая узорчатая ткань.

КАНЗА — накидка из прозрачной ткани с воротником и длинными концами, скрепленными крест накрест на талии.

КАНИТЕЛЬ (от фр. *cannetille*) — очень тонкая металлическая (обычно золотая или серебряная) нить для вышивания.

КАНИФАС (от голл. *kanefas*) — плотная хлопчатобумажная ткань, обычно с рельефными полосками. Из канифаса шьют мужскую и женскую одежду, иногда используют как бельевую ткань.

КАНОТЬЕ (от фр. *canotier*) — первоначально мужская, а затем и женская летняя шляпа с плоской тульей и прямыми ровными полями (вошла в моду около 1900 года).

КАНТУШ(А) — см. КОНТУША

КАПОР (от голл. *kapen*) — детский и женский головной убор с лентами, завязывающимися под подбородком.

КАПОТ от (фр. *capote*) — 1. Домашняя женская одежда (распашная) широкого покроя, род халата. 2. Согласно Захаржевской накидка, стеганная на вате, подбитая

лебяжьим пухом и крытая атласом, оберегала от холода (носили в первой половине XIX века).

КАРРИК (или гаррик) — короткое свободное пальто с несколькими воротниками; зимнее пальто с большим декоративным воротником, закрывающим даже плечи (часто меховым), длина пальто 10 — 15 см от земли.

КАРТУЗ — мужской головной убор с жестким козырьком; неформенная фуражка.

КАФТАН (тюрк.-перс.) — 1. Верхняя мужская и женская двубортная длинная одежда с глубоким запахом и длинными (иногда до земли) рукавами. 2. Согласно Захаржевской (от фр. жустокорп — скользящий) мужская одежда, которая плотно прилегает к корпусу, расширяясь на бедрах. Полы плотно сходятся встык, застегиваясь навесными пуговицами. Носили в конце XVII века и первой половине XVIII.

КЕПИ — во Франции и России в XIX веке высокая сужающаяся кверху форменная фуражка с маленьким донышком и прямым козырьком.

КИСЕЯ (тюрк.) — легкая прозрачная хлопчатобумажная ткань с ткацким рисунком в крупную клетку и набивным цветным орнаментом по белому или светлому фону; используется для детской и женской одежды, драпировки, занавесей и т.д.

КИЧКА (кика) — старинный русский головной убор замужних женщин с высоким очельем, богато украшенный. Шапочка с твердой передней частью в форме рогов или лопатки.

КЛАВУС — полоса (например, красная вертикальная на тоге императора).

КОКАРДА (от фр. cocarde) — значок на форменном головном уборе военных и гражданских чинов; военная кокарда расположена на околышке, гражданская — на тулье фуражки.

КОКОШНИК — старинный русский головной убор замужних женщин (преимущественно в северных губерниях), в основном праздничный. Кокошник делали на твердой основе в форме полумесяца, украшали парчой, позументом, бисером.

КОЛЕТ — жесткий нагрудник; специфически военная одежда; см. также пурпуэн.

КОНСТРУКТИВИЗМ — направление в искусстве 20-х годов XX века, выдвинувшее задачи конструирования материальной среды, окружающей человека. В одежде характеризуется простыми, функциональными и целесообразными формами.

КОНТУША — 1) Свободное платье, колоколом ниспадавшее вниз, надевалось на корсет и юбку, в свою очередь надетую на панье. 2) Верхняя мужская и женская одежда из одного куска материи с застежкой сзади.

- КОРЗНО** (крзно) — драгоценный подкройный плащ с застежкой на правом плече.
- КОРСЕТ** (от фр. corset) — женское одеяние, делаемое обычно на пластинках из китового уса, состоящее из двух стягивающихся шнурами половинок с перехватом посредине; в современном значении особый пояс, стягивающий нижнюю часть грудной клетки и живот для придания фигуре стройности.
- КОСОВОРОТКА** — простая холщовая деревенская рубаша (позже в городах — миткалевая) с застежкой на пуговицах.
- КОТ** — нижнее платье, явилось прообразом котарди.
- КОТАРДИ** (т.н. платье принцессы) — платье, стягивающееся шнурами по бокам (позднее с вытачками).
- КОТУРНЫ** (от греч.) — обувь на толстой пробковой подошве, пользовалась популярностью в Древней Греции у знати, изготовлялась из цветной кожи и богато украшалась. Со времен Эсхила ее носили актеры (в греческих трагедиях).
- КРАВАТТ** (от хорват) — галстук из тонкого полотна, кружева или батиста около двух ярдов длиной, обмотанный вокруг шеи.
- КРЕП** (от фр. crepe; лат. crispus) — в прошлом тонкая прозрачная ткань для вуалей и траурных нарядов. В настоящее время ткани (преимущественно шелковые), имеющие на поверхности мелкую шероховатость; из крепа шьют женские платья и блузки.
- КРИНОЛИН** (от фр. crinoline; лат. crinis — волос и linum — полотняная ткань) — в XIX в. первоначально юбка из волосяной ткани, поддевавшаяся под платье для придания ему колоколовидной формы; позднее широкая юбка на стальных обручах или китовом усе.
- КУТЮРЬЕ** (от фр.) — художник-модельер, создатель высокой моды в костюмах.
- КЮЛОТ** — согласно Захаржевской плотно сидящие и облегаяющие ногу штаны.
- ЛАЦЕРНА** — римская накидка (аналогична греческой хламиде) с капюшоном, надевалась во время дождя поверх тоги.
- ЛЕВИТ** — длинные пальто типа сюртука, носили в XIX веке.
- ЛОРНЕТ** — аристократический вариант очков с ручкой. Использовался с XVIII века и носился прикрепленным к цепочке, всегда оставался привилегией аристократов высшего общества.
- МАКИНТОШ** — английский непромокаемый плащ (из шерсти или полотна) для ненастья.

- МАНТИЛИЯ** (от исп. Mantilla; греч. mantion — покрывало, плащ) — 1) В Испании женская кружевная накидка (черная или белая) на голову и плечи. 2) Легкая короткая дамская накидка.
- МАНТИЯ** — 1) Широкий и длинный плащ, принадлежность орденов, королевских и царских парадных одеяний; в некоторых странах М. надевают судьи, адвокаты, в торжественных случаях члены академий и ученых обществ. 2) Торжественная ткань на подкладке, обширная по размеру, богато украшенная.
- МАРЛОТТ** — прямое платье с короткими рукавами, надевавшееся на платье-роб и коллолообразно ниспадавшее с плеча. Марлотт являлся парадной одеждой, был популярен в последней четверти XVI века.
- МИТЕНКИ** — кружевные перчатки без пальцев.
- МОНОКЛЬ** — стекло на один глаз. Его носили без оправы, вешали на шнурок или вставляли в золотую оправу.
- МОДЕРН** (от фр.) — стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX века, в котором все элементы подчинены единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу. Для модерна характерны текучие линии, стилизованный растительный узор.
- МУСЛИН** (от фр. mousseline) — тонкая легкая шелковая или хлопчатобумажная ткань.
- МУШКИ** — типично женские украшения в эпоху рококо. Имели различную форму кружков, четырехугольников, карточных мастей, а также цветов и зверушек.
- ПАЛЛИУМ** — плащ наподобие гиматия или тоги. Был распространен в Греции, а позднее в Риме.
- ПАЛУДАМЕНТУМ** — пурпурный плащ римских полководцев, по покрою похож на лацерну.
- ПАЛЬТО а ля СПЕНСЕР** — короткое узкое пальто светлых тонов без пол. Вошло в моду в 90-е годы XVIII века (названо в честь лорда Спенсера).
- ПАНЦИРЬ** (от нем. Panzer) — оборонительные доспехи в древности и в средние века.
- ПАНЬЕ** — канифасовая или полотняная юбка, жестко проклеенная или поставленная на тростниковые круги, диаметр которых последовательно уменьшается к талии.
- ПАРЧА** — тяжелая шелковая ткань с узором, вытканым золотыми или серебряными нитями. Использовалась для парадной дворцовой и церковной одежды.
- ПЕЛЕРИНА** (от фр. pelerin — странник) — первоначально накидка без рукавов, которую носили паломники. Современная пелерина — это разновидность накидки с отверстиями для рук.

- ПЕПЛОС** — 1) Прямоугольный кусок шерстяного сукна, который прикладывался к телу и на плечах скреплялся булавкой. Это было верхнее ниспадающее одеяние греческих женщин. Подобная мужская одежда называлась хлаина. 2) Согласно Захаржевской одеяние с отворотом, спускающимся на грудь и спину, прикрывающим плечи.
- ПЕРКАЛЬ** (от фр. percale) — ткань из средней или тонкой бумажной пряжи (бумажного батиста).
- ПЛИССЕ** — мелкие незастроченные складки на ткани, известные с древних времен (Египет). В настоящее время плиссе делается с помощью специальных машин.
- ПОВОЙНИК (ПОВОЛ, ПОВОЕЦ)** — старинный русский головной убор замужних женщин, мягкая шапочка из ткани различной формы, носили по будням. В XIX веке вытеснила кичку и сороку.
- ПОДНИЗЬ** — украшение, прикрепляемое к кокошнику, венцу, кике в виде бахромы, сеток из бус, жемчужных нитей.
- ПОДУБРУСНИК** — головной женский убор.
- ПОЗУМЕНТ** — крученая пряжа известной формы (шнур, тесьма, бахрома).
- ПОСТОЛ** — кожаный чулок или кожаная обувь.
- ПУРПУР** — очень дорогой краситель, известный с древних времен. Краску получали из сока моллюсков, и она давала целую гамму оттенков — от темно-фиолетового до красного и коричневого. Плащ пурпурного цвета был символом высокого сана.
- ПУРПУЭН (ГАМБУАЗ, или ГАМБИЗОН)** — простеганная с тряпками или льняными очесами куртка (в нашей театральной терминологии то же, что дублет, колет, камзол) с искусственно выпуклой грудью, узкой талией и узкими рукавами.
- РЕДИНГОТ** (от фр. redingote, англ. reding-coat) — 1) Сильно приталенный кафтан с длинными полами и одним-двумя высокими воротниками, которые можно было поднимать под самый нос. 2) Длинный сюртук для верховой езды.
- РЕПС** (от англ. reps) — хлопчатобумажная или шелковая ткань, у которой лицевая и изнаночная стороны покрыты рубчиками. Используется для пошива верхней одежды и обуви.
- РИНГРАВ** — широкая юбка на сборках, но чаще простеганная складками и декорированная лентами и бантами; прикреплялась к подкладке, которая образовывала две широкие штанины.
- РОБ** — платье с узким лифом, талия которого кончалась сразу под грудью, и широкой юбкой, кончавшейся большим шлейфом.

- РОКОКО** (от фр. *rococo rocaille* — осколки камней, раковин) — стилевое направление в европейском искусстве 1-й половины XVIII в. Для рококо характерен уход в мир фантазии, театрализованной игры, мифологических и пасторальных сюжетов, ситуаций. В искусстве рококо господствует грациозный, прихотливый орнаментальный ритм.
- РУЛО** — ватный валик, пришитый к подолу платья.
- САЛОП** — верхняя женская одежда, широкая длинная накидка с прорезями для рук или небольшими рукавами, часто на подкладке, вате или меху.
- СМОКИНГ** (от англ. *smoking jacket* — пиджак, в котором курят) — вечерняя мужская одежда, пиджак из черного сукна с открытой грудью и длинными, покрытыми шелком отворотами.
- СОЛИТЕР** — большая черная лента, прикрепленная к верхней части парика, которой обматывали шею. К ней пришивалась (как и к манжетам) оборка из тонкого кружева.
- СОРОКА** — старинный русский головной убор замужних женщин, вышитый чехол из холста, кумача или другой ткани, надевался поверх кички.
- СПЕНСЕР** — коротенькая жакетка, повторявшая размер лифа платья и утепленная мехом и подкладкой из бархата, шелка и шерсти, отделанная шнурами, пуговицами, бейками и тесьмой. См также пальто а ля Спенсер.
- СТАМЕД** — шерстяная ткань.
- СТИБЛЕТЫ** — см. ГАМАШИ, ГЕТРЫ.
- СЮРКОТ** — одежда из двух скрепленных на плечах полотнищ; верхнее платье без рукавов, отделанное шкурками горностая (королевская мантия).
- СЮРТУК** (от фр.) — надетый на все или поверх всего, вариант мужской верхней одежды.
- ТАБАРО** — плащ, носили в Италии в XVIII веке.
- ТАППЕРТ** (плащ, гупелянд) — верхняя одежда с рукавами, полы которой находят одна на другую или сделаны встык, на подкладке или без нее.
- ТАРЛАТАН** (от фр. *tarlatane*) — легкая хлопчатобумажная (или полунешелковая) газовая материя (для дамского и детского платья).
- ТАФТА** — материя, тканная полотняным переплетением из вываренного шелка, обычно одноцветная. Предназначалась для женской одежды.
- ТИАРА** — узковерхий головной убор из парчи, богато декорированный; часть облачения высшего духовенства католической церкви.

- ТОГА** — мужская одежда античного Рима, которую позволялось носить только свободным гражданам. Представляла собой кусок ткани эллипсоидной формы, сложенной вдвое и окутывающей фигуру согласно жесткому регламенту укладки складок.
- ТОК** — шляпка с маленькими полями, украшенная пером и драгоценностями.
- ТРЕН** — часть юбки или платья, особо подкроенная. Длина трена значительно превышала длину всего платья, поэтому часть его лежала на полу.
- ТУНИКА** — мужская и женская одежда античного Рима (соответствует греческому хитону). Туника имела рубашечный покрой, сначала была короткой, затем удлиняется до колен и ниже. Первоначально не имела рукавов, позднее делается с рукавами до локтей. Когда длина достигла колен, ее начали подпоясывать.
- ТУРНЮР** — фасон дамского платья с выпуклым возвышением под задней частью юбки ниже талии (подкладные подушки).
- ФАРТИНГАЛ** (то же, что и **ВЕРТУГАН**) — искусственная конструкция, плоским кольцом опоясывающая ткань.
- ФИБУЛА** (из лат.) — одно из древнейших украшений, декоративная булавка самых различных форм; служила для скрепления одежды в Древней Греции и Древнем Риме.
- ФИЖМЫ** (от нем. Fischlein — рыбная кость) — юбка на китовых усах.
- ФЛЕР** — прозрачная шелковая ткань (носили в XVII веке).
- ФРАК** (от фр. frac) — мужской вечерний костюм особого покроя — короткий спереди, с длинными узкими полами (фалдами) сзади.
- ФРЕЗА** — многослойный (в 3 — 4 этажа) воротник из ткани или кружев (см. также Брыжжи).
- ХИТОН** — прямоугольный кусок ткани, сложенный пополам, так что линия сгиба проходила вдоль левого плеча.
- ХЛАМИДА** — легкий плащ у древних греков из длинного куска материи, закреплялся узлом, застежкой, пряжкой-фибулой на правом плече или под подбородком; знатные граждане носили хламиду алого цвета, высшие военные чины — пурпурного.
- ХЛАМИС** — уменьшенный вариант гиматия (размером приблизительно 1x2 м); плащ античных греков, в Римской империи его носили и женщины.

ХЛЕНА — 1) Согласно Захаржевской зимний плащ из плотной грубой ткани, обильно декорированный, по размеру обычно меньше гиматия, на одну треть отогнутый, застегивался на одном плече, проходя под левой рукой. 2) Одеяло, в которое кутались от холода.

ХУКЕ — короткий плащ на меху, надетый на пурпуэн.

ШАМАРР — верхняя одежда, разновидность гупелянда меньшего размера, открытый спереди, подбитый мехом, с большими рукавами, свободно висевшими вдоль пол.

ШАПЕРОН (от фр. *chaperon*) — 1) Капюшон с короткой пелериной, покрывающей плечи. 2) Короткое пальто с капюшоном.

ШАПОКЛЯК — складной цилиндр (с закрывающимся механизмом, изобретен в 1835 году). До 1914 года был принадлежностью бального туалета мужчин.

ШЕМИЗЕТКА — коротенькая манишка для прикрытия глубокого выреза на платье.

ШЛАФРОК — халат на вате и меху, покрытый хлопчатобумажной тканью, атласом или плюшем.

ШЛЕЙФ — удлиненный конец одеяний, волочащийся сзади по земле. Намеренно увеличивал и удлинял фигуру, делая ее более импозантной и возвышенной.

ЭКЗОМИС (ЭКЗОМИДА) — покров, прикрывающий торс; короткий хитон с одной бретелью через правое плечо (носили рабы и сельские работники).

ЭННИН — чепец, по форме напоминавший сахарную голову, который покрывался прозрачным покрывалом, ниспадающим шлейфом на платье.

ЭПОЛЬЕРЫ — крылышки (прикреплялись на склоне плеча над рукавами женского платья в первой половине XIX века), обшитые тесьмой, кружевом, зубчиками, лентами и бантами, концы которых перекрещивались на груди.

ЭСКИЗ — набросок.



Рис. 242

Научно-популярное издание

Раиса Владимировна Захаржевская

**ИСТОРИЯ КОСТЮМА
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

3-е издание, дополненное



Генеральный директор издательства *С. М. Макаренков*

Редактор *Н. В. Курпиянова*

Художественное оформление: *Н. Ю. Дмитриева*

Компьютерная верстка: *И. А. Забелина*

Технический редактор *Е. А. Крылова*

Корректоры: *Т. Е. Антонова, Н. М. Рубцова*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 04.03.05 г.
Формат 70х90/16. Гарнитура «Minion». Печать офсетная.
Печ. л. 18,0. Тираж 3000 экз.
Заказ № 1631

Адрес электронной почты: info@ripol.ru

Сайт в Интернете: www.ripol.ru

ООО «ИД «РИПОЛ классик»
107140, Москва, ул. Краснопрудная, д. 22а, стр. 1
Изд. лиц. № 04620 от 24.04.2001 г.

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



ИСТОРИЯ КОСТЮМА

Эта книга — одно из самых авторитетных отечественных исследований по истории костюма. В ней нашел свое отражение богатейший преподавательский и практический опыт автора, талантливого художника и педагога, воспитавшего целое поколение всемирно известных модельеров — Раисы Владимировны Захаржевской. Вам откроется ослепительный мир сменяющих друг друга стилей, вы сможете ощутить живое дыхание, увидеть неповторимые краски и пластику форм одежды различных эпох.

Исследуя костюм как эстетическое явление, Р.В. Захаржевская проявила себя не только как талантливый ученый, но и как художник-профессионал, наделенный большой концептуальной интуицией. Именно поэтому книга «История костюма» является ценнейшим практическим пособием для современных модельеров и всех людей, интересующихся вопросами моды.

Вячеслав Зайцев, модельер.

Костюм — это биография, характер, время

ISBN 5-7905-1398-0



9 785790 513985 >

РИПОЛ КЛАССИК