

Раиса Кирсанова

## «Чудо роскоши, блеска и великолепия». Российская мода 1860–1870-х годов

В период между 1860-ми и 1870-ми годами правительственные указы и политические изменения в России привели к серьезным изменениям в моде. И это не только отмена крепостного права, что расширило сферу применения женского труда, но и отказ от «николаевской шинели» с воцарением Александра II и появлением плаща-пальто в качестве военной формы (1855), а значит, изменений в мужской одежде. Общество сильно расслоилось — исчезла строгая ориентация на придворные круги. Именно поэтому титулованное и столбовое дворянство начало сознательно отставать от моды, демонстрируя безупречный вкус, а не богатство. Отмену студенческой формы в 1861 году только формально можно считать демократическим завоеванием, потому что студенты были вынуждены ходить на лекции по очереди, кооперируясь с соседями по наемному жилью, что отражено в мемуарных свидетельствах современников.

Ключевые слова:

история моды,  
парча, бурнус, гагат, бомбазин,  
альпага, креп, шинель, плащ-пальто,  
кринолин, турнюр, визитка, жакет.

Всемирная выставка в Лондоне 1851 года явилась своеобразным катализатором цивилизационных процессов, способствовавших распространению механизации производства одежды. В России эти процессы стимулировались еще и манифестом 1861 года об отмене крепостного права, вследствие чего прежние искусные швеи, кружевницы и вышивальщицы начали превращаться в наемных работников, требующих оплаты своего труда.

Значительная часть городского населения была вынуждена искать новые сферы приложения своих умений. Женщины, прежде вышивавшие салфетки и манишки, вязавшие кошельки и саше для подарков близким или благотворительных балов, вынуждены были заниматься рукоделием для обеспечения насущных нужд своих семейств, то есть для продажи. Эту работу можно было выполнять анонимно, как и перепику нот и переводы. Но шитье одежды требовало определенных навыков. Горожанкам, не знавшим нот и иностранных языков, зачастую и безграмотным, пришлось назвать себя портнихами, хотя они не могли прочесть даже описание модной картинки.

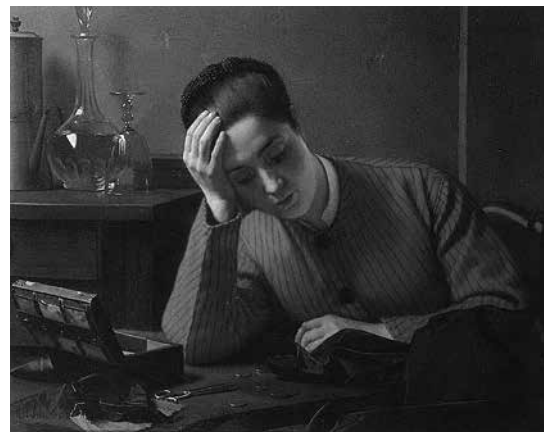
Из жанровой живописи практически исчезли домашние сцены с шитьем и вязаньем, корзинками с цветными клубками и пяльцами — все эти предметы в предыдущий период имели свою символику. Это не значит, что подобных сцен не было в реальной жизни, но в повседневности они утратили прежний эмоциональный флер, вписавшись в товарно-денежные отношения. Пожалуй, жанрист Д. П. Волохов, написавший в 1855 году небольшой холст «Утро портнихи» (ГТГ), завершил им целый период в российской жанровой живописи. Федотовский рисунок «Мышеловка» (1844–1846, ГТГ) можно рассматривать как своеобразное предупреждение о грозящей милостивым девушкам, зарабатывающим на жизнь своим трудом, опасности; а исполненную дидактизма картину Волохова — как визуализированный эвфемизм: швея, портниха, шляпница — то же самое, что падшая женщина. Художники 1860–1870-х годов трактовали такой сюжет по-иному.

К этой теме обратился и К. Е. Маковский, автор «Швеи» (1861, ГТГ; ил. 1). Его работа, скорее, — портрет в интерьере. Крупные черты лица лишены милovidности; у изображенной дамская прическа и скромный, но довольно яркий жакет модного силуэта, который контрастирует с очень темным, практически черным шитьем, лежащим перед ней на столе. Возможно, она шьет траур для самой себя, и лежащие перед ней монеты — всё, что нашлось в открытой шкатулке с перламутровыми вставками; все детали интерьера выглядят скромными и опрятными, в отличие от захламленных пространств темных обиталищ прелестных и несчастных созданий. А «Швея» работы И. М. Прянишникова (1869, ГРМ; 1875, ГТГ; ил. 2) изображает самоотверженную мать, зимней ночью заснувшую за работой. Вместо угасающей старухи-матери художник изобразил проснувшегося ребенка, ради которого и трудится уставшая женщина.

Небольшая по размеру картина В. М. Максимова «Шитье приданого» (1866, ГТГ; ил. 3) тоже толкует по-новому старый сюжет — обычай демонстрировать приданое гостям сохранялся в городской среде вплоть до XX века. В первой половине XIX столетия ему еще следовали и в светском обществе. В модных изданиях описывали приданое и представителей королевских семей. В. В. Пукирев картиной «Прием приданого по росписи» (ее еще называли «рядной»; 1873, ГТГ; ил. 4) демонстрировал другой обычай, предшествующий свадьбе, который строго соблюдали в купеческой и мещанской среде даже в столичных городах.

Бытовые навыки рукоделия, которые воспринимались обществом как свойственные женщинам от рождения, нельзя было считать истинным ремеслом, способным прокормить и, тем более, создать достойные условия жизни. Государство откликнулось правительственными постановлениями, изменившими систему образования для малоимущих слоев общества.

В 1864 году вышло «Положение о начальных народных училищах», распространявшееся на все типы учебных заведений (благотворительные, коммерческие и немногие государственные). Шитье (а не только вышивка или вязание) было обязательным предметом для девочек из низших сословий, а это означало, что уже не семья, а государство определяет сферу приложения сил в будущем, предоставляя ученицам возможность получить необходимые ремесленные навыки. Стали открываться курсы кройки и шитья, все большее число журналов в отделе модных новостей печатало выкройки с подробным описанием



1. Константин Маковский. *Швея*. 1861  
Холст, масло. 59 × 72,4  
Государственная Третьяковская галерея



2. Илларион Прянишников  
*Швея*. 1875  
Холст, масло. 31 × 25,5  
Государственная  
Третьяковская галерея

и рекомендациями по их использованию. В 1870 году начала выходить «Нива» — иллюстрированный еженедельный журнал для семейного чтения в «благонамеренном» духе, содержащий самые последние модные рекомендации, выкройки и получивший во всей России огромную популярность и большие тиражи.

Рецепты жизнеустройства в новых условиях, изложенные в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), при всей увлекательности повествования не стали реальностью. Пожалуй, лишь обретение женщинами личной свободы путем фиктивного брака реализовалось вполне и по всей стране. Швейные мастерские на кооперативных началах, детище литературной героини Веры Павловны, в реальной жизни не давали ни истинной свободы, ни достойного заработка, поэтому не способствовали нравственному исправлению. Домашние навыки были недостаточны для выживания в условиях конкуренции, хотя круг потребителей модного платья в городах значительно расширился за счет не очень требовательного купечества, богатых ремесленников и мелких домовладельцев, школой манер и модных тенденций для которых служил театр. Очень скоро купечество расслоилось, и часть его стала законодателем вкусов во всех сферах городской жизни, ориентированной прежде всего



3. Василий Максимов. *Шитье приданого*  
1866. Холст, масло. 65 × 79  
Государственная Третьяковская галерея

на европейские образцы. Один из парадоксов русской жизни заключался в истовости веры и стремления двигаться вперед в производстве, обустройстве жизненного пространства и модных приобретениях. А это, в свою очередь, провоцировало консерватизм в сфере моды высших слоев общества. 1860–1870-е годы были как раз тем периодом, когда эти настроения в обществе окончательно определились.

Социальные дефиниции не учитывались модными изданиями, и только театр, показывавший на сцене представителей всех городских страт, служил для определенной части публики своеобразной модной картинкой. Речь идет прежде всего о драматургии А. Н. Островского, чья пьеса «Шутники» (1864) вдохновила И. М. Прянишникова на соз-



4. Василий Пукирев. *Прием приданого*  
по росписи. 1873  
Холст, масло. 66 × 83  
Государственная Третьяковская галерея

дание одноименной картины (1865, ГТГ; ил. 6), интересной для нас не только психологической точностью в изображении московских типов, но и их шуб, картузов, цилиндров, поношенной шинели отставного подвыпившего чиновника, названного в пьесе Павлом Прохоровичем Оброшеновым. Никаких следов Недоноскова и Недоросткова, о которых драматургом сказано «молодые люди, одетые по последней моде», мы не найдем ни в эскизе, ни на окончательном варианте картины.

Понятия «модный» — «немодный» в культуре детерминированы, и если «модный» может оказаться убедительным в портрете, то «немодный» в жанровой живописи таковым не будет. Сюжетные противопоставления хозяйка — горничная, барыня — дворник, барышня — нигилистка



5. Алексей Юшанов. *Проводы начальника*. 1864  
Холст, масло. 69 × 87  
Государственная Третьяковская галерея

и проч. передают социальные или идеологические различия, но не усложнившиеся к этому времени представления о модном-немодном.

Жанристы этого периода донесли до нас то, что из-за хрупкости исходных материалов не сохранилось даже к началу XX века. Это провинциальные варианты столичной моды и способы сословной самоидентификации вдали от культурных центров и способов самопрезентации новых социальных групп. Это «Современные идеалисты» А. Н. Шурыгина (1867, ГТГ) и его же «Развлечение в приемной» (1865, ГТГ), «Пойми меня» (1867, ГТГ). Таковы «Проводы начальники» А. Л. Юшанова (1864, ГТГ; ил. 5), особенно интересные для исследователя костюма тем, что наряд хозяйки дома воспроизведен с модной картинки тех лет. Вероятно



6. Илларион Прянишников. *Шутники. Гостиный двор в Москве*. 1865  
Холст, масло. 63,4 × 87,5  
Государственная Третьяковская галерея

потому, что, поселившись в Москве, художник занимался журнальной графикой и мог видеть множество изданий с модными картинками. Во второй половине XIX века подобный прием был весьма распространен и в Европе, и в России (Клод Моне, Огюст Ренуар или В. Д. Polenov).

Одним из способов соответствовать требованиям сообщества, внешним видом выражать свое согласие с социальными нормами для тех, у кого не было средств для приобретения даже тканей, служила переделка одежды и ситуацию в этой сфере 1860–1870-х годов мы можем лишь реконструировать, обратившись к художественной литературе. Примером может служить «Преступление и наказание» (1866) Ф. М. Достоевского, вернее, упоминание о платье Сони Мармеладовой,

«перекупленном из четвертых рук», или частые описания узлов с подержанной одеждой, принятием ее в залог и пр. Отсутствие исследовательской литературы по данному вопросу является следствием специфики развития российской культуры, особенно в XX веке.

В Европе, признававшей Париж центром моды уже со времен Людовика XIV, произошли серьезные изменения в самой сути создания модного платья. В 1858 году Чарльз-Фредерик Ворт открыл свой Дом (он перебрался в Париж из Лондона после 1848 года), а в 1868 году сумел организовать «Синдикат Высокой моды», определяющий модные тенденции и в наши дни. Это объединение портных ставило перед собой задачу сохранить эксклюзивность своих творений, ручное производство и высокое качество в условиях массовой механизации и тиражирования. Можно даже сказать, что производители модной одежды присоединились к эстетическим движениям того времени, например «Движению искусств и ремесел». Даже в XXI веке машинная строчка не должна превышать тридцати процентов работы в одном платье. Тех же принципов придерживались (и придерживаются) лондонские мужские портные с Севил Роу, улицы, на которой лучшие мастера начали селиться еще на рубеже XVII–XVIII веков.

В Российской империи не остались безучастными к европейским новинкам. Счастливо избежав больших и малых революций, охвативших Европу в 1830–1840-х годах, высший свет твердо держался установленных времен Николая I «О придворном платье» от 1834 года до такой степени, что к коронации Александра II отечественными производителями было выпущено большое количество тканей в парчовой технике. Европейская мода уже давно и надолго отказалась от подобных тканей. В 1856 году журнал «Мода» писал:

*Впрочем, если рассудить дело — удивительно тут нет ничего: эти материи, имеющие много сходного с нашими русскими парчами, неизвестны и не делаются за границу; парчи — произведения национальные русские, и по многим причинам только и могут существовать и выделяться в России. Лучшим доказательством тому, как они мало известны другим нациям, — служит невообразимое удивление, которое они возбудили в американцах, посетивших «Русский магазин». Парчи страшно понравились заатлантическим Янкам, вероятно не видевшим ничего в этом роде, и они разобрали множество лоскутков в виде образчиков<sup>1</sup>.*

Производство шелковых и парчовых тканей в России началось усилиями Петра и достигло в середине XIX века подлинного расцвета. Россия начала экспортировать ткани в Китай, Турцию, поставлять в Среднюю Азию. Именно оттуда не одно столетие до петровских реформ ткани подобного типа ввозились в страну.

В том же номере журнала «Мода» были подробно описаны сами ткани:

*Все материи будут изготовляться по заказанным нарочно рисункам на наших фабриках в Москве. Из них изготовлено вполне только два сорта (остальные в образчиках): первый, так называемая грань — чудо роскоши, блеска и великолепия; фон материи весь серебряный, а по нему золотые букеты, составленные из розанов; к этому прибавить нечего — читательницы поймут, какой эффект и какой блеск должна производить подобная ткань; они поймут также, какое назначение должна иметь эта массивная, исключительная ткань, если я скажу, что цена ее 25 рублей серебром за аршин, а на парадное платье со шлейфом пойдет более 40 аршин.*

Такая ткань производилась и в XVIII веке, но под другим названием. В «Описях Оружейной палаты» 1884 года название «грань» использовано как уточняющее при описании ткани, из которой сшиты камзол и кафтан предыдущего столетия. Действительно, эта ткань имеет характерную «граненую» поверхность, ощутимую лишь на ощупь, что позволяет определить происхождение ее названия.

В высших слоях русского общества ориентировались на придворный стиль, предполагавших кроме специального придворного платья особую сдержанную манеру одежды в повседневной жизни, соблюдение неписаных правил при использовании ювелирных украшений, о чем много писали в русской печати тех лет. В этот период возобладали ткани темных оттенков, а для выхода в свет предпочитали черный шелк или бархат. К этой идее европейская мода пришла в период романтизма, и в конце 1840-х годов писали: «...Это маленькое манто из черного бархата, обшитое скромным позументом; другое дело, что бархат этот великолепен, скромный позумент превосходно сработан, а покрой

1 Мода. 1856. № 16. С. 128.



7. Алексей Харламов  
 Портрет Е. А. Третьяковой. 1875  
 Холст, масло. 177 × 116  
 Государственная Третьяковская  
 галерея



8. Василий Перов  
 Портрет Е. П. Тимашевой. 1871  
 Холст, масло. 94 × 75,7  
 Государственная Третьяковская  
 галерея

манто выдает отличный вкус и руку мастера; женщина может носить это манто в любое время и в любом настроении: в радости, в печали, в тревоге... Преимущество прекрасной простоты в том, что она всегда прилична. <...> Вот элегантность, которая нам по душе, элегантность скрытная, не выставляющая себя напоказ» [2, с. 442].

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1873, опубликован 1875–1877), который многие критики тех лет называли романом из светской жизни, дает возможность заметить, что простота и сдержанность словно просачивались сквозь культурные границы. Но поскольку простота дорого стоит, как замечает одна из героинь, Долли, оказавшись в доме Анны, сдержанная изысканность доступна лишь богатым. Сама же Анна «словно выступала из своего черного платья». В этом смысле

интересны два портрета этого периода. Первый — портрет неизвестной работы А. Н. Шпревича («Женский портрет» 1868, ГТГ). Второй — портрет Е. А. Третьяковой работы А. А. Харламова (1875, ГТГ; ил. 7). Последний портрет строго соответствует моде середины 1870-х годов, свидетельствует о состоятельности дамы, о ее интересе к модным новинкам. В эту эпоху происходило перераспределение некоторых социальных функций. В условиях России до 1861 года следование моде было социальной обязанностью высших слоев общества, а после эту функцию взяло на себя образованное купечество, имевшее возможность много путешествовать, заниматься благотворительностью, покровительствовать различным искусствам и художественным ремеслам.

А дама, позировавшая А. Н. Шпревичу, покроем платья следует за силуэтом, прославленным многочисленными портретами европейской знати и королевских особ, исполненных Ф.-К. Винтерхальтером, то есть существенно отстает от моды — лет на шесть. Белый бурнус, перекинутый через подлокотник, тоже относится к более ранним модным сюжетам. Авторская датировка на холсте указывает, что портретируемая ориентирована в своих вкусовых предпочтениях на высший свет, сохраняющий верность сознательному отставанию от моды.

Черный цвет нарядного дамского платья стал настолько модным, что журнал «Модный магазин» в 1863 году сообщал:

*Нарядные траурные шляпки из черного крепа украшаются цветами из каменного угля (гагата). Вообще: черный, белый, серый и лиловый цвета так часто повторяются, что можно подумать, уж не в полутрауре ли большинство женщин. Для настоящего же траура употребляют английский альпага, бомбазин и мохер. Все эти материи более или менее из шелка с шерстью.*

Подобные публикации служат своеобразным предупреждением для исследователей, что не всякий темный или черный туалет означает траур и отнести наряд к траурному можно лишь в том случае, если отделки, особенности покроя и дополнения соответствуют понятию «траурный туалет». Можно утверждать, идея «маленького черного платья», родившаяся, как считается, в начале XX века, восходит к более раннему времени.

Аристократия, напротив, сознательно начала отступать от общепринятой моды, подчеркивая этим свою сословную исключительность.

Позднее, в следующем периоде, проявился демонстративный «демократизм», исходивший как раз из высших слоев петербургского общества.

Если силуэт мужской и женской одежды в это время менялся медленно, то отделки, аксессуаров, оттенки цвета чередовались весьма решительно.

*Всего реже встречал Бронский хорошо обутую ножку, и с грустным чувством заметил он, что если московские барыни вообще одеваться не умеют, то обуваются, Боже мой! обуваются еще хуже. Изредка, правда, случалось ему встретить обувь красивую и стройную; но башмак, складный снаружи, почти всегда был так узок, что мешал ходить, или платье так коротко, что ножка из-под него казалась будто на выставке; и по тонким прозрачным чулкам толстыми нитками была вышита вывеска: здесь показывают красивые ножки<sup>2</sup>.*

Роман И. В. Киреевского «Две жизни» увидел свет еще в 1834 году, но все сказанное литературным героем справедливо и для периода после 1860 года. Первую половину десятилетия формообразующим элементом дамского костюма еще оставался кринолин, приобретший к этому времени новые значения в системе культурных знаков.

При всем внешнем сходстве европейских модных образцов и того, что было распространено в России, при том, что модные журналы ссылались на своих корреспондентов в Париже и публиковали рисунки последних европейских новинок, нельзя считать то, что носили в России в разных слоях общества, тождественным парижской моде.

Юные сторонницы женского образования первыми отказались от кринолинов и сложных причесок из длинных волос. Нижегородский генерал-губернатор Николай Огарев в октябре 1866 года объявил о борьбе с подобной дерзостью, «заслуживающей не только порицания, но и преследования». «Замечено мною, что на улицах Нижнего Новгорода встречаются иногда дамы и девицы, носящие особого рода костюм, усвоенный так называемыми “нигилистами” и всегда почти имеющий следующие отличия: круглые шляпы, скрывающие коротко стриженные волосы, синие очки, башлыки и отсутствие кринолина». История

2 Киреевский И. В. Отрывок из романа: Две жизни [1, с. 352].

стала известна в Лондоне, и Александр Герцен осветил ее, снабдив обличительными комментариями, в «Колоколе» от 1 января 1867 года. Кринолин в этом году внезапно вышел из моды.

Кринолин не случайно стал знаком политической неблагонадежности. Юбку с кринолином нельзя было надеть без посторонней помощи. Такая юбка была мало управляемой и своей подвижностью могла бы скомпрометировать даму или девицу. Во избежание подобного, модные издания рекомендовали привязывать средний обруч к коленям эластичными петлями, а в переднее полотнище вшивать мешочки с песком или иные грузики. Юбку “в пол” снабжали по краю и изнутри специальной плотной тесьмой или тонким валиком, известным под названием *balaeuse* («подметальщица»). Обретение духовной независимости столь простым способом, как отказ от модных громоздких конструкций, не могло не привлечь внимание властей, ратовавших за незыблемость существующих порядков и места женщины в обществе.

А светские дамы держались за пышные юбки. Своеобразной модной картинкой для подданных служил портрет императрицы Марии Александровны работы Ф.-К. Винтерхальтера, исполненный в 1857 году и хранящийся в Государственном Эрмитаже. «Портрет неизвестной с девочкой» И. К. Макарова (1860-е, ГРМ) повторяет контуры кринолина императрицы, хотя парижская мода тех лет предлагала иные силуэты.

Кажется, что покрой, строго определяющий личное пространство дамы, не позволяющий приблизиться к ней ни в танце, ни на прогулке, символизировал высокую нравственность. Но заднее полотнище юбки с кринолином было излишне подвижным; появление новых средств передвижения, сильный ветер и более активный образ жизни (следствие цивилизационных процессов) способствовали появлению нового типа обуви. Мы знаем высокие «викторианские» ботинки со шнуровкой или на пуговицах, получившие в России название «визитных» [8, с. 54].

Высокие голенища играли роль своеобразного корсета для ног, затягивая ступню и лодыжку, что считалось признаком изящества и благородного происхождения. Такой фасон был универсальным, ботинки изготавливались из кожи для улицы и шелка и лайки для балов. Для их надевания требовалась помощь камеристки, а для застегивания пуговиц (их было до 15 штук) требовались специальные крючки, как для бальных перчаток. Увидеть подобную обувь в живописи того времени невозможно, но с начала 1880-х годов разнообразная обувь встречалась довольно часто. Одним из примеров может служить



9. Василий Перов. *Приезд гувернантки в купеческий дом*. 1866  
Холст, масло. 44 × 53  
Государственная Третьяковская галерея

«Отдых» И. Е. Репина (1882, ГТГ), и это свидетельствует о постепенном изменении границ дозволенного в реальной жизни. А годом раньше К. Е. Маковский написал портрет своей жены (1881, ГРМ) в роскошном темно-красном капоте, обшитом великолепными кружевами и открывающим, довольно высоко по тем временам, ноги в туфельках с перемычками на щиколотках, что подчеркивает интимность портрета.

Кринолин, «начинавший» свою жизнь как колокол, после 1858 года приобрел форму конуса, или «пирамиды», как его называли в западной периодике. Примером подобной формы может служить «Приезд гувернантки в купеческий дом» В. Г. Перова (1866, ГТГ; ил. 9). Затем начали носить овалы кринолины, то есть такие, у которых большой объем

ткани перемещался назад — своего рода предшественник турнюра, про который в «Анне Карениной» сказано одним из второстепенных персонажей: «карнарины в отлет». «Модный магазин» сообщал об этом в 1868 году:

*Новейшие кринолины делаются со шнуровкой сзади, которая при стягивании шнурков образует фижмы (paniers), в распущенном же виде они имеют форму простого кринолина. Иногда к поясу кринолина пришивается турнюра, но большей частью турнюра делается отдельно, пришивается к особому поясу и надевается под юбку.*

Если добавить к этому мелкие портновские разночтения относительно предлагаемых официальной модой силуэтов (приподнятая талия, воланы, пышные сборки или их отсутствие у талии), можно говорить о большом разнообразии покроя. Кринолин, запатентованный в июне 1840 года в Париже, начинался с жесткой ткани с конским волосом, а закончился огромной клеткой, получившей название «каж» (от фр. *sage* с таким же значением). Размеры «клетки» привели к тому, что редкое издание не обрушилось с насмешками, злыми карикатурами на конструкцию и на тех, кто ею пользовался. Вместе с тем в 1862 году в Париже писали: «Кринолин вторгся даже в самые маленькие деревушки, где не осталось ни одной девочки-пастушки, которая не надевала бы его в свой выходной день». Крошечная девочка на полотне И. К. Макарова «Портрет неизвестной с девочкой» тоже в кринолине, как и «Девочка с собакой» (1860-е, ГРМ).

Очевидная искусственность объема, создаваемого металлическим каркасом, вызывала раздражение даже у модных обозревателей. Журнал «Современник», модные обзоры в котором вел И. И. Панаев, призывал:

*...гулянье в Летнем саду убедило меня решительно в неслыханном безобразии кринолинов. О Боже! до чего может довести мода! Неужели эти самошевелящиеся юбки, надутые как шары, красивы и удобны?.. умоляю иногородних дам и барышень: не увлекаться безобразной модой кринолина — и торжественно отвергнуть его<sup>3</sup>.*

3 Современник. 1857. Т. 63. № 6. С. 319.



Деревенский кринолин, сделанный из ивовых прутьев, получил распространение и в России. В поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877) описан подобный наряд: «А есть еще затейницы,/Одеты по столичному — /И ширится и дуется подол на обручах!/Заступишь — расфуфырятся!/Вольно же, новомодницы,/Вам снасти рыболовные/Под юбками носить». Примерно тогда же родился всем известный сувенир «баба на чайник», — купчиха или боярышня (реже дама) в огромной ватной юбке, — сохраняющая тепло.

В 1878 году был открыт класс театрально-декорационной живописи при Императорской Академии художеств. Но еще раньше, 17 сентября 1870 года, в Петербурге состоялась постановка трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», для подготовки которой пользовались консультациями историков Н. И. Костомарова, В. В. Стасова, В. А. Прохорова. Художник В. Г. Шварц, руководствуясь подробными рекомендациями автора пьесы «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, создал сценические костюмы для премьерного спектакля, игравшегося в декорациях М. А. Шишкова в 1867 году.

Для исторических картин, прежде всего «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1863, ГТГ), над которой начал работать еще в 1861 году, Шварц тщательно собирал материалы той эпохи. Театр, литература и живопись, бесспорно, сыграли свою роль в формировании модных тенденций, но в повседневной жизни русские исторические мотивы начали проявляться позднее. Местом демонстрации патриотических настроений стал маскарад, на который дамы и господа являлись в старорусских нарядах бояр и боярышень, Русланов и Людмил или в сарафанах, стилизованных под придворное платье Николаевской эпохи. М. Юнисов справедливо отмечал: «Посетительницы костюмированных балов, стесненные строгим регламентом в выборе цвета и кроя, не желали все же полностью отказываться от сарафана как маскарадного костюма “в русском стиле”, как реквизита сначала пасторальной, а затем и романтической игры в “барышню-крестьянку”. Более того, в сарафане можно было еще и изображать важную придворную даму, слегка играя с официальной культурой, что придавало костюмированным балам легкий привкус “антиповедения”» [13, с. 113].

Следует отметить, что популярными становились картины-портреты, изображавшие персонажей в традиционной одежде и без малейшего намека на стилизацию народных образов первой половины XIX века. Примером может служить «Курская мещанка в старинном

костюме» Г. С. Седова (1871, ГТГ), многочисленные изображения кухарок, ключниц или крестьянок. Появлялись масштабные исторические картины на сюжеты русской истории XVII века, с большой степенью точности передающие реалии старинной жизни.

Распространившиеся в Европе модные подробности вроде дамского воротника «вандик», расширенного рукава («пагод») платья, для которого были нужные белые подрукавнички, отделанные кружевами, вышивкой «белым по белому» и самые простые полотняные, восходят к европейской, а не российской традиции XVII–XVIII веков. «Портрет Е. П. Тимашевой» В. Г. Перова (1871, ГТГ; ил. 8) включает все перечисленные детали в костюм изображенной.

Следование моде заставляло женщин постоянно заниматься рукоделием. Первая российская женщина-экономист М. Н. Вернадская писала в 1862 году:

*Главной и первой их обязанностью обыкновенно считают быть хорошо одетой, и в особенности быть с утра в корсете (полезно ли это для здоровья, это другой вопрос). Потом начинается исполнение обыкновенных ежедневных обязанностей: принужденное игранье на фортепьяно и пение, и потом — бесконечное вышивание совсем ненужных воротничков. Так зачем же их вышивать — спросите вы? А это затем, что женщина всегда должна быть за работой, и рукоделье самое приличное для нее...<sup>4</sup>*

В 1856 году журнал «Мода» сообщал своим читательницам:

*Из Парижа пишут, что вследствие падения кринолина там явились новые юбки, под названием jupon-tournure-imperiale, но не зная обстоятельств дела, я ограничусь на этот раз простым извещением.*

Создатель этого силуэта и конструкции, уже упоминавшийся Ворт, ориентировался на пышную моду французского королевского двора времен Марии-Антуанетты, которую мечтала возродить его заказчица французская императрица Евгения.

4 Вернадская М. Назначение женщины [11].

Переход от кринолина к турнюру занял не менее четырех лет. Чтобы сделать его привлекательным для покупательниц, производители прибегали к разнообразным приемам. «Для этой цели сначала изобрели украшение из лент, материи, пестрых бантов, розеток и т. д., прикрепляемое на соответствующем месте, а потом так называемый *cul de Paris* и так называемый турнюр» [12, с. 143].

Силуэт платья с турнюром окончательно сформировался к 1870 году и получил широкое распространение и в России. Как и во всех других случаях, на российской культурной почве очередное заимствование, полностью сохранив форму и название, приобрело собственное значение. В Европе платье с турнюром носила любая женщина, а в России только замужняя. Турнюр можно обнаружить во многих произведениях русской живописи и по ним проследить его изменения, особенно интересные тем, что зафиксировали для нас новую пластику, манеру сидеть и двигаться. Очень любопытна акварель И. Е. Репина «Портрет С. А. Шевцовой» (1872, ГТГ). Композиция вторит фотографиям и модным журнальным картинкам — женщина изображена строго в профиль и повернула лицо к зрителям, так что можно в деталях рассмотреть огромный турнюр, еще не ставший слишком распространенной новинкой в России. Однако размеры изображенного турнюра говорят о том, что для его создания использовались не толщинки, и не многочисленные оборки, а металлическая конструкция. О такой, А. П. Чехов позднее писал: «Мода вообще капризна и причудлива. Мы не удивимся, если дамы начнут носить лошадиные хвосты на шляпах и буферные фонари вместо брошек. Нас не удивят даже турнюры, в которых «для безопасности» мужья и любовники будут сажать цепных собак (а такие турнюры будут. Их на днях предложил в каком-то дамском обществе часовщик Ч.)» (1883–1885).

Как и в других случаях, не давая оценки художественному качеству полотен, отмечу «Портрет В. Н. Третьяковой» И. Н. Крамского (1876, ГТГ), «Дама, играющая зонтиком» И. Е. Репина (1871, ГТГ), «Бабушкин сад» В. Д. Поленова (1878, ГТГ), зафиксировавшие различные варианты модного платья тех лет.

Изменение силуэта влечет за собой изменения в прическах, многочисленных аксессуарах и пластике. Это позволяет представить платье даже по погрудному портрету — волосы поднимаются вверх, а шляпки, уменьшаясь в размерах, сдвигаются вперед. Шлейф заметно удлиняется и меняет походку, диктует иные жесты в танце, манеру садиться. На портрете В. Н. Морозовой, исполненном К. Е. Маковским (1884, ГТГ),

громоздкий шлейф выдвинут на передний план и размещен слева, а уже упомянутый портрет жены художника Ю. П. Маковской, позволяет увидеть длинный шлейф ее нарядного капота справа и тоже выдвинутый на передний план холста.

Шлейф непременно должен был группироваться с одной стороны (чаще левой), когда дама садилась; только в этом случае, вставая, она имела возможность отодвинуть его ногой, чтобы не споткнуться и не опрокинуть сидение. В танце шлейф либо перекидывался через руку, либо удерживался за специальную петлю и приподнимался, что позволяло сохранять темп танца и равновесие при исполнении самых сложных фигур и не мешать другим танцующим.

Тогда же появились «пажи», специальные зажимы, которыми лишняя длина юбки и шлейф приподнимались во время прогулки. Шлейф, волочащийся по земле, считался дурным тоном и даже признаком дурного поведения. В романе Ф. М. Достоевского «Подросток» (1875) есть следующий эпизод: «Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф в полтора аршина и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то в нос и в рот она вам пять фунтов песку напишет. К тому же это шелк, она его треплет по камню три версты, из одной только моды, а муж пятьсот рублей в сенате в год получает: вот где взятки сидят». Старый князь, который слушает этот монолог, смеется, так как понимает, что юноша не умеет отличить приличную женщину от падшей.

Портрет В. Н. Третьяковой любопытен одной деталью. Переднее полотно юбки короче заднего, так что открывает квадратные носки отполированной обуви, а заднее словно волочится по земле. Композиционные задачи оказывались более важными для художника, чем мелочная достоверность, которая лишает наряд нужной степени живописности.

Шлейф, вошедший в русский быт в Петровскую эпоху как часть придворного костюма, означал только место женщины в социальной иерархии, а турнюр и шлейф в исследуемый период — ее семейный статус.

Платье с турнюром требует особой походки — ведь колени стянуты передним полотнищем юбки, а для того чтобы сесть в кресло, нужно точно рассчитать движение, иначе трудно сохранить отделку турнюра неизмятой. Для этого дама садилась лишь на краешек стула или боком, особенно прямо держала спину, но не выглядела бедной родственницей, так как турнюр заполнял собой пространство от края сиденья до спинки стула или кресла.

В октябре 1869 года в Париже в театре «Жимназ» с большим успехом прошла пьеса Людовика Галеви и Анри Мельяка «Фру-фру», главную роль в которой исполняла Сара Бернар. У турнюра было много названий и одно из них — фру-фру. Это слово с таким значением упоминает Ф. М. Достоевский в уже упоминавшемся романе «Подросток»: «Они сзади себе открыто фру-фру подкладывают, чтоб показать, что бельфам: открыто!»

Собственно, фру-фру — звукосочетание, передающее во французском языке шуршание шелка, дорогих тканей. Это выражение широко распространилось в середине XIX века и служило для обозначения роскоши, шикарности и праздного образа жизни. «...фру-фру шумящего шелка, звучащий для элегантной дамы как музыка» не исчез из обихода даже после исчезновения турнюра. Ф. М. Достоевский в дневнике за 1876 год, полемизируя с автором романа «Млечный путь» В. Г. Авсенько, записал:

*Короче, он пал ниц и обожает перчатки, кареты, духи, помаду, шелковые платья (особенно тот момент, когда дама садится в кресло, а платье зашумит около ей ног и стана)... Я слышал, что этот роман предпринят с тем, чтоб поправить Льва Толстого, который слишком объективно отнесся к высшему свету в своей «Анне Карениной».*

На российской сцене пьеса шла с большим успехом и в ней блистали многие актрисы, такие как М. Г. Савина. А. Н. Островский упоминает «Фру-фру» в пьесе «Таланты и поклонники» (1882), главная героиня которой Негина, готовится исполнять в ней главную роль. Для исполнения этой пьесы требовалось семь самых модных нарядов, которые российские исполнительницы заказывали сами для всех пьес современного репертуара.

С воцарением Александра II в мужской одежде произошли значительные изменения. Исчезла «николаевская шинель»; ее в 1855 году сменил «плащ-пальто» из серого сукна, двубортный, с отложным воротником. Изменение в военной форме повлекли за собой изменение в одежде штатских. Пелерина сохранилась, но объемы и длина значительно уменьшились. Н. И. Крамской написал портрет своего друга М. Б. Тулинова (1868, ГТГ) в такой накидке с рукавами. Под названием «крылатка» эта одежда сохранилась до 1910-х годов.



10. Илларион Прянишников  
Порожняки. 1872  
Холст, масло. 48 × 71  
Государственная Третьяковская галерея

Была отменена обязательная студенческая форма Указом 1861 года «О мерах, необходимых для надзора за университетскими студентами по случаю непрерывно возникающих беспорядков»: «Отменить форменную одежду и не позволять ношение каких-либо знаков отличия народности или каких-либо товариществ или обществ. Частная одежда студентов должна быть прилична».

«Порожняки» И. М. Прянишников (1872, ГТГ; ил. 10) — образчик «приличной» одежды бедного студента. Его наряд состоит из визиточных (в полоску) брюк, легкого пальто и картуза. Бедолага съжился от холода в крестьянских дровнях, замыкающих обоз, движущийся по заснеженной степи.

Мужчины начали носить ботинки. Они известны в мужской моде еще с 1840-х годов по рекомендациям модных журналов,

но в николаевской России распространения не получили, так как были под запретом. «Мелочный домашний обиход сам собою менялся... мужчины забыли о сапогах и перешли к ботинкам»<sup>5</sup>.

Мужская одежда в это же самое время приобрела некоторую мешковатость — с этого времени «талия» исчезла из обихода. Фрак, и только черный, стал парадной одеждой. Получил распространение пиджак, который теперь носили не только мастеровые, но и чиновники, и разночинная интеллигенция. Пиджак начался с «американской жакетки», куртки с так называемой прямой спинкой, вытеснив довольно быстро другие виды мужской одежды. Исчез из обихода редингот — его заменили визитки и жакеты. Однообразие мужской одежды второй половины столетия связано с тем, что распространение готовой одежды коснулось прежде всего именно мужского гардероба. Но состоятельные люди продолжали пользоваться услугами личных портных, даже для шитья военной формы. С этого времени российские портные, специализирующиеся на шитье мундиров, получили известность за пределами страны, и многие потенциальные противники продолжали заказывать форму в России.

Насыщенные цвета, текстильные орнаменты, кружевные отделки ушли из мужской одежды надолго, вплоть до 1960-х годов. Строгость покроя и цвета мужских нарядов служила своеобразным фоном разнообразным женским нарядам и служила свидетельством преуспевания главы семейства в обществе. Потребление напоказ становится нормой.

В период 1860–1870-х годов в сфере моды, безусловно под влиянием всех политических, экономических составляющих, начали происходить процессы, приведшие к сближению вкусовых предпочтений социальной и художественной элит.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Европейец. Журнал И. В. Киреевского. 1832/Изд. подготовил Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1989.
2. *Жиранден Д. де*. Парижские письма виконта де Лоне. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
3. *Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.
4. *Кирсанова Р. М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
5. *Кирсанова Р. М.* Костюм в Москве. М.: Научный совет РАН по изучению и охране культурного и природного наследия, 2001.
6. *Кирсанова Р. М.* Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М.: Слово, 2002.
7. *Московская старина*. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М.: Правда, 1989.
8. *Мустафаев Н., Подтелкова Н.* Обувь XX века. История моды и дизайна. М.: Shoe Icons, 2009.
9. *Паперно И.* Семиотика поведения. Н. Г. Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
10. *Руан К.* Новое платье империи: история российской модной индустрии. 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
11. *Собрание сочинений покойной Марии Николаевны Вернадской, урожд. Шигаевой*. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1862.
12. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. В 3 т. Т. III. М.: Кн-во «Современные проблемы», 1913.
13. *Юнисов М.* Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половине XVIII — начала XX века. СПб.: Композитор, 2008.

5 *Давыдова Н. В.* Из прошлого. Ч. 1 [7, с. 43].