Оригинальная статья / Original article
УДК 930.85
DOI: https://doi.org/10.21285/2415-8739-2021-1-138-152

Традиционный русский костюм: использование в придворной культуре XVIII–XIX вв. как символа национальной принадлежности

© О.К. Лось, Е.Н. Курочкина

Иркутский национальный исследовательский технический университет, г. Иркутск, Россия

Аннотация: Статья посвящена проблеме использования в дворянской придворной среде традиционного русского народного костюма с целью демонстрации своей причастности к национальной русской культуре. Интерес к этой теме был спровоцирован стихийной популярностью русского кокошника во время проведения в России чемпионата мира по футболу в 2018 году. В процессе исследования оказалось, что интерес к народному кокошнику уже проявлялся в истории России. Начало этой тенденции определено периодом царствования Екатерины II. После 1812 г. тенденция была поддержана патриотическими настроениями русского дворянства, а с 1834 г. после утверждения «Положения о гражданских мундирах», куда вошло и «Описание дамских нарядов для приезда в торжественные дни к высочайшему двору», превратилась в официально закрепленную традицию, сохранявшуюся до конца XIX века. Подтверждением этому являются хотя и немногочисленные, однако и не единичные женские портреты, в том числе императриц, а также многофигурные живописные картины, изображающие коронационные празднества. Особенно убедительно тиражирование портретов императриц в гравюрах, несомненно, рассчитанное на внедрение в массы идеи близости правящих кругов к народу. Это явление столкнулось с встречной тенденцией увлечения русским костюмом, сформированной под влиянием демократических настроений русского общества, что проявилось в растущем интересе к подлинно народному искусству, а в придворной культуре – в интересе к костюмированным балам-маскарадам в русском стиле, исчезнувшим с наступлением новых идеалов XX века. Это и выявило ложный, маскарадный характер интереса правительства к народу. В целом это доказывает и знаковое значение костюма, и то, что его развитие – это процесс саморазвивающийся.

Ключевые слова: костюм, русское платье, придворный, кокошник, маскарад, портрет, сарафан, национальный, самоидентификация

Для цитирования: Лось О.К., Курочкина Е.Н. Традиционный русский костюм: использование в придворной культуре XVIII–XIX вв. как символа национальной принадлежности // *Известия Лаборатории древних технологий*. 2021. Т. 17. № 1. С. 138–152. https://doi.org/10.21285/2415-8739-2021-1-138-152

The use of traditional Russian costume as a symbol of national identity in the court culture of the XVIII–XIX centuries

© Olga K. Los', Elena N. Kurochkina

Irkutsk National Research Technical University, Irkutsk, Russia

Abstract: The article is devoted to the problem of using the traditional Russian folk costume in the court nobility in order to demonstrate their belonging to the national Russian culture. The interest to this topic was provoked by the spontaneous popularity of the Russian kokoshnik during the 2018 FIFA World Cup in Russia. While researching it turned out that interest in the folk kokoshnik had already manifested itself in the history of Russia. The beginning of this trend was determined by the period of the reign of Catherine II. After 1812, the trend was supported by the patriotic sentiments of the Russian nobility, and since 1834, after the approval of the "Regulations on civil uniforms" which included "Description of ladies' outfits for arriving on solemn days to the highest court", became an officially enshrined tradition that remained late 19th century. This is confirmed by portraits of women, including empresses, as well as multi-figure paintings depicting coronation festivities. Particularly convincing is the replication of portraits of empresses in engravings, undoubtedly designed to introduce into the masses the idea of the proximity of the establishment to the people. This phenomenon faced the counter tendency of a fascination with Russian costume, formed under the influence of the democratic sentiments of Russian society, which manifested itself in a growing inter-

est in genuine folk art, and in court culture – in an interest in costumed masquerade balls in the Russian style, which disappeared with the advent of new ideals of the XX century. This revealed the false, masquerade nature of the government's interest in the people. On the whole, this proves both the iconic value of the costume and the fact that its development is a self-developing process.

Keywords: costume, Russian dress, courtier, kokoshnik, masquerade, portrait, sundress, national, self-identification

For citation: Los' O.K., Kurochkina E.N. (2021) The use of traditional Russian costume as a symbol of national identity in the court culture of the XVIII-XIX centuries. *Izvestiya Laboratorii drevnikh tekhnologii = Reports of the Laboratory of Ancient Technologies*. Vol. 17. No. 1. P. 138–152. (In Russ.). https://doi.org/10.21285/2415-8739-2021-1-138-152

Известно, что одним из наиболее ярких приемов национальной самоидентификации является обращение к национальным народным традициям. В России стремление общества к самоидентификации заметно усилилось с завершением советского периода, совпавшим с процессами глобализации в мире. Естественное желание сохранения собственного лица общества привело к тому, что многочисленные малые народы бывшего СССР принялись возрождать забытые традиции. Это, прежде всего, проявилось в возрождении культуры праздников, наполненных теперь забытыми радостями национальной кухни, танцев, обрядовых действ, возобновлением народных промыслов. Это привело и к интересу такими важнейшими составляющими любой национальной культуры, как язык и фольклор. Однако наиболее ярким проявлением стремления к национальной самоидентификации явился интерес к национальному костюму. Сформированный столетиями в характерной для нации географической среде, дошедший до наших дней преимущественно в своем праздничном варианте, наконец по достоинству был оценен его комфортный рационализм и яркая декоративность.

Интересным явлением стала стихийная популярность русского кокошника, возникшая внезапно на празднике проведения в России чемпионата мира по футболу летом 2018 года. Главным стало не столько простота исполнения и красочность этого головного убора, сколько его знаковость. В экстремальной ситуации, когда города России наполнились иностранцами и Россия оказалась под взглядами миллионов любителей футбола, кокошник вдруг стал символом консолидации нации, вытеснив привычные знаки: матрешку, балалайку, шапка-ушанку, оказавшиеся менее выразительными. В этом стихийном выборе знака – кокошника проявилась одна из особенностей этого вида искусства (дизайна костюма): костюм способен преобразить лично каждого человека. Кокошник на чемпионате всех сделал «русскими», придав празднику «русский национальный дух».

В России обращение к женскому национальному (народному) костюму в обществе, далеком от крестьянской культуры, в которой он сформировался, известно уже с середины XVIII в., хотя к этому времени русская элита следовала в костюме общепринятой европейской моде, ориентированной в основном на французское рококо. Обычно это связывают с именем Екатерины II, которая ввела в обиход русского двора так называемое «русское платье», напоминающее праздничный народный сарафан, надетый на белую рубаху. По словам бытописателя XIX века М.И. Пыляева, русское платье – это «костюм, похожий на старинный русский, с фатою и открытыми проймами на рукавах» – то есть с откидными рукавами (Бордэриу, 2016. С. 25). Откидные рукава не были распространены в народном костюме, однако они были типичны для опашеня – распашной мужской и женской одежды, известной с XIV в., которую носили при царском дворе в допетровский период. В этих широких длинных рукавах руки продевались в специальные разрезы, а сами рукава свободно висели. В народной среде богато украшенный кокошник молодые женщины носили до появления первого ребенка, после чего его, как и другие нарядные головные уборы, надевали лишь в особо торжественных случаях (Маслова, 1984. С. 62). Головной убор замужних женщин, скрывающий волосы, связывался с идеей подчинения мужу. В основе этой традиции лежало представление о магиче-

ской силе, заключенной в волосах, которая могла повредить его семье (Маслова, 1984. С. 56–57).

Как отмечал И. Забелин, в допетровские времена одежда цариц и взрослых царевен отличалась от народной лишь материалами, отделкой драгоценностями и мехом, а также особым верхним платьем. Говоря о верхней сорочке, соответствующей повседневному «теперешнему платью», которую носили с поясом, он писал: «Вторые одежды, хотя и шились тоже с рукавами, но в мышках имели всегда проймы, в которые обыкновенно и продевалась рука, одетая в сборчатый рукав сорочки, так что рукава вторых одежд висели за плечом и кроились больше для полноты наряда, а вовсе не для употребления» (Забелин, 2014. С. 630). Подобные ложные рукава можно увидеть и в европейских книжных миниатюрах раннего Средневековья и на портрете царицы Марфы Апраксиной неизвестного художника (1681–1682 гг., Государственный русский музей (ГРМ)).

Введенное Екатериной II русское платье состояло из нижнего, обычно белого платья и цветного верхнего – распашного, которое было украшено вышивкой с растительным орнаментом или мехом. Иногда оно имело две пары съемных рукавов. К. Бордэриу в своей книге «Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи» отмечала, что изобретение Екатериной II придворного «русского платья» было частью ее идеологической программы, где она в том числе противопоставляла себя императрице Елизавете Петровне, которую русские народные традиции не интересовали (Бордэриу, 2016. С. 14). В подтверждение этому Бордериу приводит указ императрицы генерал-полицмейстеру Ф.В. Наумову «О платье для приезда на придворные маскерады», в котором Елизавета Петровна приказывала «впредь на маскерад желающим ездить в хорошем и негнусном платье, а в телогреях, полушубках и кокошниках не ездить» (Бордэриу, 2016. С. 39).

Интерес Екатерины II к русским национальным традициям можно увидеть не только в обращении к русскому платью. В 1770–1773 гг. она проявила личное внимание к проекту «восстановления» стенной живописи в кремлевских соборах. Когда обсуждался вопрос о потускневших фресках Успенского собора, она в письме к архиепископу московскому Амвросию пожелала возобновить их водяными красками, и чтобы «все то живописство написано было таким искусством, как и древнее, без отличия» (Вздорнов, 1986. С. 17). Ярким свидетельством может быть и строительство Петровского путевого дворца на Тверском тракте (1776–1780-х гг.) по проекту М.Ф. Казакова, и дворцового ансамбля Царицино близ Москвы (1776–1780-е гг., архитекторы В.И. Баженов, М.Ф. Казаков), живописные ансамбли которых напоминают традиции поздней древнерусской архитектуры. Исследователи русской деревянной архитектуры Е. Ходаковский и Н. Михайлова заметили, что именно в царствование Екатерины II произошел последний всплеск строительства деревянных шатровых церквей на Русском Севере. «К середине – второй половине XVIII века абсолютно во всех регионах Русского Севера шатры триумфально возвращаются в практику деревянного храмостроительства» (Ходаковский, Михайлова, 2010. С. 106). На фоне доминирующего классицизма это было необычным явлением.

Считается, что впервые Екатерина II надела так называемое «русское платье», модель которого придумала сама, в день годовщины своей коронации, 22 сентября 1770 г. В день девятой годовщины своей коронации императрица надела русское платье в качестве бального, а 28 июня 1771 г., в день празднования годовщины восшествия на российский престол, русское платье было использовано ею уже как церемониальное: «В оный день Ее Императорское Величество и по утру и на куртаге соизволила быть в Русском платье, – сообщает Камер-фурьерский церемониальный журнал. – В 1777 г. Екатерина II была в русском платье и кавалериях в праздник Рождества Иоанна Крестителя, а в 1780 г. – в День святой Троицы – в Гвардейском Измайловском полку» (Бордэриу, 2016. С. 22). В 1775 г. русское платье было объявлено одеждой и придворных дам. В Камер-фурьерском церемониальном журнале 10 октября 1775 г. о визите турецкого посланника записано: «дамы были в русском и в роброндах» (Бордэриу, 2016. С. 24).

Интерес Екатерины II к русскому национальному костюму подтверждает «Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике», выполненный предположительно в 1769–1772 гг. датским живописцем Виргилиусом Э́риксеном, долгое время работавшим в России. По этому портрету была выполнена гравюра Уильяма Дикинсона (1773), по которому неизвестный художник написал не ранее 1790 г. небольшую пастель «Портрет Екатерины II в кокошнике» (ГРМ). Близок этой работе «Портрет Екатерины II в русском костюме» 1773 г. Григория Сердюкова, Государственный исторический музей. Экспозиция в Большом дворце музея-заповедника «Царицыно»). На портрете Екатерина II изображена в небольшом темном кокошнике с фатой, хотя после реформ Петра I кокошники носили только крестьяне, купцы и мещане.

Еще убедительней ее портрет, выполненный итальянцем Стефано Торелли «Екатерина II в русском платье» (в Государственном историческом музее находится его копия, выполненная неизвестным художником в 1780 г.) (рис. 1), где она тоже изображена в русском кокошнике с фатой. Можно предположить, что в этот период «русское платье» при дворе предполагало и кокошник, хотя этот костюм считается маскарадным, так как Екатерина II держит в руке карнавальную маску.

Общеизвестно, что в конце XVIII в. набирающий силу романтизм в европейской культуре оживил интерес к историческому прошлому своих стран, что отразилось и в живописи, и в литературе. На маскарадах после премьеры оперы князя И.М. Долгорукого «Наталья, боярская дочь», поставленной по произведению Н.М. Карамзина, опубликованном в «Московском журнале» в 1792 г., некоторые дворяне (Ю.В. Долгорукий, А.И. Горчаков, Е.Р. Дашкова) на праздниках стали наряжаться в костюмы героев оперы. «Вся опера моя пошла на маскарад!» – Восклицал И.М. Долгорукий (Елисеева, 2010. С. 128).

К концу XVIII в. относится ряд женских портретов, на которых портретируемые, явно далекие от крестьянских кругов, неожиданно одеты в русский сарафан и кокошник. Это работы знаменитого Дмитрия Левицкого «Портрет дочери Агаши» (1783 г. (ГРМ), 1785 г. (Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)), портреты 1780-х гг. племянниц князя Г.А. Потемкина-Таврического «барышень-смолянок» фрейлины Надежды и писательницы Варвары Энгельгардт (собственность А.П. Энгельгартов). К ним можно отнести и два портрета «Великой княжны Александры Павловны в русском костюме» неизвестного художника (1790-е гг., Гос. Музей-заповедник «Павловск», ГРМ), где девочка изображена в душегрее и венце из жемчуга, который обычно девушки надевали на свадьбу или по праздникам.

Это сохранилось и в начале XIX в. В своем дневнике 9 января 1809 г. придворная статс-дама Фосс отметила, что присланный императрицей портной снял с нее мерку для русского платья, которое ей собирается подарить император, а во время обеда прусской королевы на ней уже был «синий русский сарафан». 13 января во время обручения великой княжны Екатерины Павловны с принцем Ольденбургским «все прусские дамы были в русских придворных платьях, подаренных нам самим царем» (Выскочков, 2012. С. 66.). Граф В.А. Соллогуб писал, что каждый год 1 января в Зимнем дворце при Александре I устраивался «народный маскарад», на который собиралось более 30 000 человек всех сословий, на котором дамы были в кокошниках и русских платьях (Захарова, 2001. С. 196).

Трудно сказать, насколько это увлечение было распространено в дворянской среде в самом начале XIX в., но после победы над Наполеоном в Отечественной войне, когда народная тема в России стала популярной, русский костюм (сарафан и кокошник) вновь стали носить дворяне. Это касалось не только костюма, но и других сфер общественной и художественной жизни. Именно к этому периоду относятся первые попытки обращения к «русско-византийскому стилю» в архитектуре. В 1813 г. известный А.Н. Воронихин разработал несколько вариантов храма-памятника, посвященного победе 1812 г., один из них был с элементами «в русском стиле». «Несмотря на коренные изменения в методах и мышлении русских зодчих и на широкие градостроительные мероприятия в конце XVIII в., атмосфера старинных русских городов не успела качественно измениться. Лишь Петербург, создаваемый на глазах у современников, был как будто лишен про-

шлого», – отмечала Борисова (Борисова, 1979. С. 92). Под влиянием общеевропейского романтизма у общества возник интерес к прошлому. Так, в своих воспоминания 1826 г. А.С. Пушкин писал, что, когда была издана «История государства Российского» Н.М. Карамзина (1818 г.), даже светские женщины стали читать и обсуждать «дотоле им неизвестную» историю отечества (Вздорнов, 1986. С. 24).

В живописи стали появляться не только простые девушки в сарафанах. На портрете, выполненном в 1818 г. французским художником Жаном-Батистом Изабе, княгиня Варвара Алексеевна Репнина-Волконская одета в русский сарафан с кокошником и фатой – костюм, в котором она участвовала в русской кадрили, устроенной великой княжной Екатериной Павловной на балу Венского конгресса 1814 г., данном императору Александру I Алексеем Кирилловичем Разумовским. Известен портрет Софьи Петровны Свечиной (урожденной Соймоновой) 1816 г. работы Франса-Йозефа Кинсона (частное собрание) (рис. 2). Фрейлина императрицы Марии Федоровны, увлекавшаяся в юности сочинениями Канта, Гегеля, Декарта, а впоследствии хозяйка литературного салона в Париже, писательница, владеющая несколькими европейскими языками, С.П. Свечина изображена в дорогом русском сарафане с золотой вышивкой и красном кокошнике, правда, надетом на восточный тюрбан, модный в 1810-х гг.

Знаменит портрет Марии Федоровны Барятинской с дочерью Ольгой 1817 г., (Коллекция музея «Новый Иерусалим», Истра, из музея-заповедника «Усадьба Марьино», (рис. 3). Обращает на себя внимание, что Барятинская одета в расшитый золотом русский сарафан, а на ее голове унизанный жемчугом кокошник, к которому сзади прикреплена тонкая белая ткань (фата). При этом княгиня М.Ф. Барятинская – дочь прусского посла в России графа Дорофея Келлера, была лютеранкой, до замужества жила в Тюрингии, Вене, Париже и Берлине. Только с 1813 г., когда она вышла замуж за дипломата и владельца знаменитой курской усадьбы Марьино Ивана Ивановича Барятинского, переехала в Россию. Парадный портрет в русском сарафане и кокошнике (215 х 150) был заказан в Париже, у знаменитого французского художника Робера Лефевра, работавшего при дворе Наполеона и Людовика XVI. Поэтому портрет М.Ф. Барятинской с дочерью Ольгой, выполненный в стиле ампир, напоминает портрет Летиции Рамолино, принцессы Боргезе Полины Бонапарт или королевы Неаполя Мари-Жюли Клари с дочерью. Богатая одежда с эффектной золотой вышивкой по бархату, величественный задний план с колонной и драпировкой, фрукты в роскошной вазе – всё это говорило о высоком статусе модели. Интересно, что в этом же 1817 г. Джорджем Доу был написан портрет английской принцессы Шарлотты Августы Уэльской (коллекция Национальной портретной галереи, Лондон), в русском сарафане (сохранившемся до наших дней) с орденом Св. Екатерины, которым 1 июля 1817 г. её наградила вдовствующая императрица Мария Фёдоровна. В красном сарафане и белой рубашке, напоминающими крестьянскую одежду, изображены в 1823 г. Николаем Аргуновым Елизавета Ивановна Бантыш-Каменская (Ярославский художественный музей) и представительница известной аристократической фамилии княгиня Варвара Сергеевна Долгорукова, написанная французским портретистом Анри Франсуа Ризенером, работавшим на территории Российской империи в 1815–1822 гг. (ГТГ). В Москве 25 июля 1826 г. на празднике по поводу коронации Николая I в Петровском дворце дамы были в русском платье, а мужчины «в праздничных кафтанах» (Выскочков, 2012. С. 67).

Возможно, одной из причин увлечения русскими дворянками народным сарафаном и кокошником было и то, что именно в этот период модный стиль ампир начал меняться, обретая все более романтические черты благодаря восточным элементам, мотивам позднего Возрождения, усилению яркости цвета и декора. Кроме того, русский сарафан с его удобным простым силуэтом был близок привычному силуэту ампира, а русский кокошник напоминал античный головной убор. Это можно увидеть, например, на портрете знаменитой актрисы Екатерины Семеновой, выполненном в 1815 г. Орестом Кипренским, где она одета в античный костюм, а на ее голове – небольшой кокошник, украшенный камеями. М.Ф. Каменская (урожденная

Толстая) в своих воспоминаниях о проведенном лете 1831 г. в Царском Селе писала, как императрица Александра Федоровна посещала Александровский сиротский корпус, где в то время кадетами были «даже грудные дети, которых мамки в форменных красных кокошниках носили на руках» (Каменская, 1991. С. 173).

В своих знаменитых воспоминаниях «Сон юности» дочь Николая I Ольга Николаевна писала: «По обычаю в одиннадцать лет я получила русское придворное платье из розового бархата» (Романова, 2017. С. 205).

Если до 1830-х гг. увлечение народным костюмом в дворянской среде носило эпизодический характер, то теперь «русское платье» с кокошником перешло в категорию обязательного придворного наряда. Утверждение триады «православие, самодержавие, народность» (1833 г.) совпало с разработкой Николаем I проекта «общего положения о гражданских формах» (1833 г.), который завершился 27 февраля 1834 г. утверждением «Положение о гражданских мундирах», куда входило и «Описание дамских нарядов для приезда в торжественные дни к высочайшему двору» (рис. 4). В этом проявилось неукротимое стремление Николая I упорядочить, унифицировать и регламентировать жизнь общества. Можно сказать, что дамское придворное платье превратилось в своего рода мундир и в подтверждение его слов: «Я смотрю на человеческую жизнь только как на службу, так как всякий служит» (Зименко, 2013. С. 23).

В этом же году был издан альбом с цветными прорисовками моделей парадных нарядов в русском стиле. Это были платья одинакового модного в этот период силуэта, но с мотивами русского народного костюма: на белое легкое платье, расшитое спереди золотом или серебром, надевалось второе – распашное яркое бархатное, тоже расшитое по краям золотом или серебром. Это должно было напоминать русскую белую рубаху и сарафан. Русским мотивом были и откидные рукава, висящие сзади, и главное – кокошник с фатой. Верхние платья различались по цветам: например, фрейлинам Ее императорского величества полагалось платье из красного бархата и золотое шитье, фрейлинам Великих княгинь – красное платье и серебряное шитье, фрейлинам Великих княжен – светло-синее платье и золотое шитье, статс-дамам и камер-фрейлинам – темно-зеленое платье, золотое шитье и красный кокошник. Как отмечал Л.Е. Шепелев, замужние придворные дамы должны были «иметь повойник или кокошник», а девицы «повязку» произвольного цвета с белой вуалью. Описанный наряд также получил название русского платья (Шепелев, 1992. С. 28). Кокошники допускались разной формы и декора.

В письме от 25 марта 1834 г. фрейлина А.С. Шереметева писала о подготовке к балу:

«Мы все будем в русских платьях, т. е. дамы будут одеты в чем-то вроде сарафанов, но из легкой материи, а на голове будут розаны в виде кокошника… Императрица будет также сама в сарафане» (Выскочков, 2012. С. 68).

Кроме упомянутого альбома, придворное платье в русском стиле можно увидеть на портретах. Это портрет княгини Натальи Владимировны Оболенской-Нелединской-Мелецкой (фрейлины Александры Федоровны, работа неизвестного художника 1834 г., ГРМ); портрет Анны Алексеевны Окуловой – наставницы при великой княжне Ольге Николаевне (художник Пимен Орлов, около 1835 г., Государственный Эрмитаж (ГЭ) (рис. 5); портрет Софьи Васильевны Орловой-Денисовой (художник Пимен Орлов, 1835 г., ГЭ) (рис. 6); фрейлины Марии Трофимовны Барановой (Пашковой); акварельные портреты Анны Михайловны Раевской (художник Владимир Гау, 1836 г.) и Елизаветы Дмитриевны Протасовой (художник Евграф Крендовский, Псковский государственный художественный музей-заповедник) (рис. 7); портрет фрейлины Лидии Александровны Михайловской-Данилевской (гравюра по картине Томаса Райта из каталога «Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов» А.В.Морозова (1912–1913 гг.); Марии Федоровны Львовой (конец 1830-х гг., Ярославский Художественный музей). Несколько фрейлин в русских придворных платьях с кокошниками изображены на известной картине Адольфа Ладюрнера «Гербовый зал Зимнего дворца» (1838 г., ГЭ).

В этот период Николай I стремился сделать русский язык официальным языком при дворе и обязательным для делопроизводства во всех государственных учреждениях, Александра Федоровна брала уроки русского языка у поэта В. А. Жуковского и поощряла занятия русским языком детей, хотя русский язык франкоязычного двора внедрялся в повседневную культуру плохо.

Французский путешественник и писатель маркиз Астольф де Кюстин в Десятом письме своих знаменитых записок «Россия в 1839 году» писал с иронией: «национальный головной убор русских женщин красив, но нынче почти совершенно вышел из употребления; я слышал, что его носят лишь кормилицы да светские женщины в дни придворных церемоний» (Астольф де Кюстин, Мильчина, Осповат, 2008). И он был прав. Говоря о самом народном костюме середины XIX в., Е.И. Сазонова справедливо отмечала, что он представляет некое переходное состояние от традиционного к «городскому» виду, принятому в Европе. В Рыбинске, например, почти повсеместно в первой половине века женщины носили традиционные «народные» головные уборы, а в других городах уже отказались от кокошников и сарафанов (Сазонова, 2002. С. 186)[1]. Вскоре попав ко двору, Астольф де Кюстин увидел придворный костюм и оценил его как старинный и величественный, а кокошник напомнил ему крепостную стену, расшитую драгоценными камнями. Интересно, что, увидев в таком придворном наряде радующие глаз «благородство и самобытность», он отметил, что женщинам он придает «нечто восточное» (Астольф де Кюстин, Мильчина, Осповат, 2008).

Ярким доказательством стремления императорского двора продемонстрировать свою русскость можно считать портреты императрицы Александры Федоровны в придворном платье и «русском» кокошнике с фатой. Один из них был выполнен в гравюре по рисунку известного прусского живописца Франца Крюгера (гравер А.Х. Пайне) и издан в Лейпциге еще в 1828 г. На гравюре, подписанной «Александра Федоровна русская императрица» изображена по пояс милая девушка в платье с парчовым лифом. На ее голове надет темный кокошник простой овальной формы, покрытый фатой. Ни модное платье, ни ожерелье из четырех жемчужных нитей на шее не могут отвлечь внимание от кокошника. Этот гравированный портрет был издан в разных вариациях: с более темным и более светлым фоном, обрамленный овалом, украшенным ангелами, драпировкой, и орлом со скипетром и державой, иногда с раскрашенным кокошником и лифом платья. В 1836 г. Крюгер, находясь недолго в России, написал еще один портрет Александры Федоровны в придворном платье и «русском» кокошнике с фатой, сидящей с маленьким букетом васильков – большой, живописный, почти парадный (ГЭ). Широкое декольте ее платья с объемными рукавами из прозрачной ткани соответствует моде 1830-х гг. Однако огромный размер «серебряного» кокошника, украшенного крупными драгоценными камнями и жемчужной обнизью вновь активно напоминает о русском костюме. В 1838 г. Крюгер повторил этот портрет, правда, «сократив» его до поясного. О значимости для русского двора именно этого портрета в кокошнике говорят его многочисленные копии и вариации, выполненные такими художниками, как Александр Малюков (1836 г., ГЭ) (рис. 8), Иван Винберг (ГРМ), или Петер фон Хесс (Большой Екатерининский дворец), так и неизвестными художниками, один из которых находится в Гатчинском дворце. Некоторые из них внесли в портрет свои коррективы, немного упростив композицию, элементы декора платья. Однако все художники особое внимание уделили кокошнику. Александр Малюков изменил его цвет на красный, один из неизвестных художников написал кокошник зеленым. Каждый из них, по-видимому, хотел по-европейски сдержанный колорит портрета приблизить к нарядности народного костюма. Но главное – портрет был растиражирован в разнообразных вариантах гравюр. С поясного портрета Крюгера была сделана в Берлине литография, которая в многочисленных экземплярах продавалась в России. С этих гравюр были сделаны и миниатюры на фарфоре. Художник Николай Сальников

[1] Сазонова Е.И. Материальная культура и быт русского провинциального города конца XVIII – начала XX в. (на примере городов Владимирской и Ярославской губерний) : дис. … на соискание ученой степени канд. ист. наук. Ярославль, 2002. 256 с.

сделал копию в виде миниатюры (1849 г., медь, эмаль, ГТГ, Собрание Сергея и Татьяны Подстаницких), пластины с этим портретом Александры Федоровны были созданы в 1840-х гг. на Императорском фарфоровом заводе. Есть этот портрет и на одной из парных кружек (на второй кружке изображен Николай I), выполненных в технике литофании на заводе Батенина (конец 1830-х гг., Государственный музей керамики), и на парной синей вазе (на второй вазе тоже изображен Николай I) завода Мусакова (Гжель) (Стрелкова, 2011. С. 55). Кроме этого изображения печатались и литографии других авторов, на которых можно видеть императрицу в виде русской красавицы в полный рост, в нарядном платье модного силуэта, но в кокошнике с фатой (например, гравюра С. Чуппика и С. Медау, изданная в Праге в 1840 г., или гравюра во французском издании 1855 г. книги «Истории восточной войны», изданной Густавом Барба).

Уже с 1840-х гг. в художественной жизни к официально признанному «русскому стилю», во многом рожденному романтизмом, прибавляются новые демократические тенденции, художников и архитекторов начинает интересовать не только русская история, но и само народное творчество. В 1862 г. М.А. Балакирев пишет симфоническую поэму «Русь», в Великом Новгороде открывается Памятник Тысячелетию Государства Российского скульпторов М. Микешина и И. Шредера. С 1863 г. в Москве издается журнал «Русский архив», в Петербурге с 1770 г. – «Русская старина», с 1880 г. – «Исторический вестник», с 1773 г. – отлично иллюстрированный альбом проектов «Мотивы русской архитектуры». В изобразительном искусстве и музыке начала активно проявляться народная тема, определилось понятие «русский стиль» и в архитектуре. Вплоть до конца XIX в. он воплощался и в массовых деревянных сооружениях, и общественно значимых сооружениях, и выставочных павильонах. Одним из первопроходцев «русского стиля» был Алексей Горностаев, воспитавший таких известных архитекторов, работавших в псевдорусском стиле, как Иван Ропет (Петров) и Виктор Гартман. Известный критик В. Стасов писал, что именно Горностаев первым оценил красоту русских полотенец и декоративную деревянную резьбу изб. В городах распространяется обычай украшать дома деревянной рельефной и пропильной резьбой.

Говоря о славянофилах, С.А. Серегина, ссылаясь на слова К.С. Аксакова: «с возвращением к народу необходимо возвращение к одежде», отмечала, что часто одежда превращается в своеобразный семиотический код, по которому можно определить не только социальную принадлежность, но и систему его этико-эстетических координат (Серегина, 2018. С. 274). Во второй половине XIX в. некоторые русские интеллигенты-славянофилы, демонстрируя свою близость к народу, ходили в поддевках, косоворотках и сапогах. В это же время ходили слухи о новых придворных «мундирах» – боярских кафтанах и бобровых шапках (Вздорнов, 1986. С. 80).

На протяжении второй половины века «русский стиль» придворного костюма сохранял удивительную стабильность: он заключался в сочетании кокошника и фаты с богатым модным платьем, лишь деталями или ярким цветом отдаленно напоминающими русский сарафан. Об этом можно судить по портретам. По-разному украшенные кокошники можно увидеть на портретах княгини Софьи Петровны Голицыной (1830-е гг., литография), графини Матильды Армфельт в русском костюме (1843 г., литография), немецкой писательницы, жившей до 1840 г. в Петербурге, Терезы фон Лютцов (работа неизвестного художника, 1840-е гг. Исторический музей Гамбурга) (рис. 9), на парадных портретах жены российского посла в США Генриетты Бодиско (работа Иоганна Дорнера, 1844 г., ГРМ) и статс-дамы Елизаветы Алексеевна Паскевич (работа Николая Шильдера, Музей Гомельского дворцово-паркового ансамбля), и даже на портрете двоюродных сестер Елизаветы и Софьи Волконских двух и пяти лет, наряженных в красные придворные платья (Карл Брюллов, 1843 г., ГТГ). На пятилетней Елизавете не только красный придворный кокошник с длинной фатой, но и фрейлинский шифр.

Стремление власти к самоидентификации с русским народом тем не менее и со временем не утрачивает свой маскарадный характер. К первой половине XIX в. относится портрет будущей императрицы Марии Александровны (художник Иван

Макаров, Махачкала, Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой) (рис. 10), на ней расшитое драгоценностями золотое парчовое платье, слабо напоминающее русский сарафан, но на голове ярко-красный расшитый кокошник с фатой, не согласующийся с платьем. Особенно остро это ощущается, глядя на картины, изображающие коронации. На переднем плане огромной картины Михая Зичи «Коронация Александра II в Успенском соборе Московского Кремля 26 августа 1856 года» (1857 г., ГЭ) (рис. 11) в несколько рядов сидят придворные дамы в одинаковых, почти «форменных» кокошниках с лентами на затылках. Эта масса одинаковых женщин придает торжественной церемонии впечатление строгости и порядка. Их придворные платья тоже не напоминают сарафаны или древнерусские летники. На картине «Коронация Александра III в Успенском соборе Московского Кремля» (художник Жорж Беккер, 1888 г., ГЭ) толпа придворных женщин хоть и сливается с общей живописной картиной интерьера, однако в ней можно увидеть, что кокошники теперь у всех разные, а некоторые уже напоминают ювелирные тиары, распространенные в Европе. Это можно увидеть на портрете княгини Татьяны Александровны Юсуповой (художник Фок (?), 1875 г., Государственный музей истории Санкт-Петербурга) или на портрете императрицы Марии Федоровны в русском парадном платье (художник Иван Крамской, 1881 г., ГЭ) (рис. 12).

Благодаря музейным хранителям придворные церемониальные костюмы сохранились в хорошем состоянии до наших дней. Их большое количество из Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» представлено в монографии С.А. Амелехиной (Амелехина, 2016). Их можно было увидеть на впечатляющей выставке «При дворе российских императоров», организованной в мае 2014 г. сотрудниками Эрмитажа[2].

В середине и второй половине века в дворянской среде стали популярными костюмированные балы, на которых часто стали появляться русские платья. Правда, отношение к этому было не всегда однозначным. Так, в 1846 г. корреспондент «Московского городского вестника» писал редактору раздела «Фельетон» газеты «Северная пчела»: «Наши Московские ведомости стали допускать в состав своей деятельности и политические статейки, относящиеся собственно до русского быта, как например неокончательную переписку г-жи Домино с Г. Фраком в следствие маскарада перед Новым годом в доме Гр. И-на; переписка завязалась о том, что не следует почтенную Русскую одежду обращать в маскарадное платье» (Фельетон // Северная пчела. Газета политическая и литературная. № 34 от 11 февраля 1846 г. С.-Петербург. С. 153). Однако сторонников маскарадов в «русском стиле» было гораздо больше. Далее автор писал: «Отсутствие характеристического сарафана в прекрасном маскараде Гр. И-на вознаградится нам быть может в предстоящем маскараде С.А.К., назначенном на 7-го февраля; много готовится к этому вечеру костюмов, и, как мы слышали, не будет забыт прелестный Русский сарафан» (Фельетон // Северная пчела. Газета политическая и литературная. № 34 от 11 февраля 1846 г. С.-Петербург. С. 153). В феврале 1846 г. в доме С.А. Корсакова в Москве действительно состоялся знаменитый маскарад, который должен был продемонстрировать его участникам преимущества русского национального костюма перед европейским. В заметке другого номера «Северной пчелы» упоминается маскарад в Архангельске, в котором участвовало около 300 человек: «Великолепнее всех были костюмы национальные, Русские. Это вековое наследие царственного племени могущественных Славян придало нашим красавицам сугубую прелесть. Пройдут еще веки, и никогда мода не изменит скромного, благородного и очаровательного наряда миловидных Россиянок!» (Внутренние известия // Северная пчела. Газета политическая и литературная. № 36 от 13 февраля 1846. С. 142). Известен праздник в доме московского генерал-губернатора А.А. Закревского в 1849 г. в «национальных» одеждах, которые должны были изображать древнерусские города и земли (Вздорнов, 1986. С. 80). Вскоре после этого М.П. Погодин, напи-

[2] При дворе российских императоров. Костюм XVIII – начала XX века в собрании Эрмитажа. Каталог выставки в 2 т. СПб., Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. 264 с., 448 с., илл.

Рис. 1. Неизвестный художник. Копия картины Стефано Торелли «Екатерина II в русском платье» 1780 г. (Государственный Исторический музей)
Fig. 1. Unknown artist. Copy of the painting by Stefano Torelli "Catherine II in Russian dress". 1780 (State Historical Museum)

Рис. 2. Франс-Йозеф Кинсон, Портрет Софьи Соймоновой. 1816 г. (Частное собрание)
Fig. 2. Frans-Joseph Kinson, Portrait of Sophia Soimonova. 1816 (Private collection)

Рис. 3. Робер Лефевр. Портрет Марии Барятинской с дочерью Ольгой. 1817 г. (Музей-заповедник «Новый Иерусалим»)
Fig. 3. Robert Lefebvre. Portrait of Maria Baryatinskaya with her daughter Olga. 1817 (Museum-Reserve "New Jerusalem")

Рис. 5. Пимен Орлов. Портрет Анны Окуловой. Около 1835 г. (Государственный Эрмитаж)
Fig. 5. Pimen Orlov. Portrait of Anna Okulova. Around 1835 (State Hermitage)

Рис. 6. Пимен Орлов. Портрет Софьи Орловой-Денисовой. 1835 г. (Государственный Эрмитаж)
Fig. 6. Pimen Orlov. Portrait of Sophia Orlova-Denisova. 1835 (State Hermitage)

Рис. 7. Евграф Крендовский. Портрет Елизаветы Протасовой (Псковский государственный музей)
Fig. 7. Evgraf Krendovsky. Portrait of Elizaveta Protasova (Pskov State Museum

Рис. 4. Придворный наряд фрейлин великих княгинь и великих княжон. Лист из «Описания дамских нарядов для приезда в торжественные дни к высочайшему двору». 1834 г.
Fig. 4. Attire of the maid of honor of the Grand Duchesses and Grand Princesses. A sheet from the "Description of ladies' outfits for arriving on solemn days to the highest court". 1834

Рис. 8. Александр Малюков. Портрет Императрицы Александры Федоровны. 1836 г. (Государственный Эрмитаж)
Fig. 8. Alexander Malyukov. Portrait of Empress Alexandra Feodorovna. 1836 (State Hermitage)

Рис. 10. Иван Макаров. Портрет Великой княгини Марии Александровны. Первая пол. 19 в. (Дагестанский музей изобразительных искусств)
Fig. 10. Ivan Makarov. Portrait of the Grand Princess Maria Alexandrovna. First floor. 19th century (Dagestan Museum of Fine Arts)

Рис. 9. Неизвестный художник. Портрет Терезы фон Лютцов. 1840-е гг. (Исторические музеи Гамбурга)
Fig. 9. Unknown artist. Portrait of Teresa von Lutzow. 1840s (History Museums of Hamburg)

Рис. 12. Иван Крамской. Портрет Императрицы Марии Федоровны в парадном платье. 1881 г. (Государственный Эрмитаж)
Fig. 12. Ivan Kramskoy. Portrait of Empress Maria Feodorovna in a full dress. 1881 (State Hermitage)

Рис. 11. Михай Зичи. Коронация Александра II в Успенском соборе Московского Кремля 26 августа 1856 года. 1857 г. (Государственный Эрмитаж)
Fig. 11. Mihai Zichy. Coronation of Alexander II in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin on Auguat 26, 1856. 1857 (State Hermitage)

Рис. 13. Лист из журнала «Всемирная иллюстрация» (№ 737). Бал 1883 г.
Fig. 13. Sheet from the magazine "World Illustration" (No. 737). Ball of 1883

Рис. 14. Фото. Участники Маскарада в русском стиле 1903 года
Fig. 14. Photo. Participants of the Masquerade in the Russian style of 1903

сал статью «Несколько слов о значении русской одежды в сравнении с европейской».

Так, одновременно с официальной линией самоидентефикации с помощью костюма сформировалась другая тенденция – игровая – карнавально-маскарадные переодевания в русский костюм. Однако теперь в русском костюме всех начинает интересовать не стилизация, как это было для официального придворного костюма, а его подлинность, его настоящая красочная декоративность. Это проявилось и в живописи: к 1880-м гг. «русская тема» стала приобретать все более «костюмный» характер. Именно это сделало модным и самым высокооплачиваемым талантливого живописца Константина Маковского, известного коллекционера «красивой старины» – прежде всего, русских подлинных сарафанов и кокошников, которые он использовал в портретах (Большакова, 2005). Этим знаменит, например, портрет Зинаиды Юсуповой в русском костюме (1900-е гг., Государственный исторический музей).

Доказательством этому можно считать известные костюмированные балы в русском стиле, состоявшиеся в феврале 1875 г. и в январе 1883 г. во дворце великого князя Владимира Александровича в Петербурге, описанные во «Всемирной иллюстрации» (№ 737), в котором участвовало около 250 приглашенных (рис. 13); в 1894 г. во дворце Шереметьевых, и особенно грандиозный бал в феврале 1903 г. в Зимнем дворце (рис. 14). Но в прагматичном XX в. очередной шаг к романтическому возвращению древнерусских костюмов XVII в. оказался последним.

Костюм как объект исследования интересен тем, что отражает основные ценностные ориентации общества, его самосознание. В 2018 г. обращение к кокошникам носило спонтанный, стихийный характер, соответствовало общему праздничному карнавальному настроению, с типичными переодеваниями, когда кокошники надевали все – и женщины, и мужчины. Таким образом, в XIX в. несмотря на официальную поддержку, «серьезные намерения» вернуть русский костюм до петровских времен потерпели крах. Как справедливо отметил Э. Рибейро, попытки некоторых реформаторов придумать идеальный наряд, отражающий в том числе желание «уклониться от колеса моды», как правило, «обречены на неудачу, особенно когда их инициаторы смотрят на одежду прошлых эпох сквозь розовые очки» (Рибейро, 2012. С. 8). Но свободное, празд-

нично-карнавальное настроение масс, стремящихся к русской самоидентификации даже в XXI в. само вернуло русскому костюму значение символа. Это лишний раз подтверждает, что «костюм существует как неотъемлемое социальное явление, как живой организм, играет значимую роль в жизни общества» (Михеева, 2009. С. 17), а мода (в данном случае на допетровский костюм) носит характер саморазвивающейся системы, а любые приказы «сверху» или благопожелания успеха не имеют.

Библиографический список

Амелехина С.А. Церемониальный костюм Российского Императорского двора в собрании музеев Московского Кремля. М.: Московский Кремль, 2016. 334 с.

Астольф де Кюстин, Мильчина В.А., Осповат А.Л. Россия в 1839 году. СПб. : Крига, 2008. 1072 с.

Большакова Н.В. Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие. 2005. № 75–76. С. 4–13.

Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 344 с.

Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. 320 с.

Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986. 384 с.

Выскочков Л.В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. 496 с.

Елисеева О. Веселился, храбрый Росс! // Родина. 2010. № 2. С. 123–128.

Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях / Отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 704 с.

Захарова О.Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. М.: Центрполиграф, 2001. 349 с.

Зименко Е. В поисках царственного имиджа. Каким хотел видеть себя Николай // Родина. 2013. № 3. С. 21–24.

Каменская М. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1991. 383 с.

Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. М.: Наука, 1984. 216 с.

Михеева М.А. Костюм как социальное явление // Вестник Оренбургского государственного университета. 2009. № 5. С. 17–21.

Рибейро Эйлин. Мода и мораль. М.: Новое литературное обозрение. 2012. 264 с.

Романова О.Н. Сон юности. Записки дочери Николая I. М.: Алгоритм, 2017. 272 с.

References

Amelekhina S.A. (2016) The ceremonial costume of the Russian Imperial Court in the collection of the Moscow Kremlin museums. Moscow: Moskovskii Kreml'. 334 p. (In Russ.)

Astol'f de Kyustin, Mil'china V.A., Ospovat A.L. (2008) Russia in 1839. St. Petersburg: Kriga. 1072 p. (In Russ.)

Bol'shakova N.V. (2005) Konstantin Makovsky – collector. *Nashe nasledie = Our Heritage*. No. 75–76. P. 4–13. (In Russ.)

Borderiu K. (2016) Empress Catherine II's dress and European costume in the Russian Empire. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 344 p. (In Russ.)

Borisova E.A. (1979) Russian architecture of the second half of the 19th century. Moscow: Nauka. 320 p. (In Russ.)

Vzdornov G.I. (1986) The history of the discovery and study of Russian medieval painting. 19th century. Moscow: Iskusstvo. 384 p. (In Russ.)

Vyskochkov L.V. (2012) Everyday life and holidays of the imperial court. St. Petersburg: Piter. 496 p. (In Russ.)

Eliseeva O. (2010) Have fun, brave Ross! *Rodina = Motherland*. No. 2. P. 123–128. (In Russ.)

Zabelin I.E. (2014) Domestic life of Russian queens in the 16th and 17th centuries. Moscow: Institut russkoi tsivilizatsii. 704 p. (In Russ.)

Zakharova O.Yu. (2001) Secular ceremonies in Russia in the 18th – early 20th century. Moscow: Tsentrpoligraf. 349 p. (In Russ.)

Zimenko E. (2013) In search of a regal image. How Nikolai wanted to see himself. *Rodina = Motherland*. No. 3. P. 21–24. (In Russ.)

Kamenskaya M. (1991) Memories. Moscow: Khudozhestvennaya literature. 383 p. (In Russ.)

Maslova G.S. (1984) Folk clothes in East Slavic traditional customs and rituals of the 19th – early 20th century. Moscow: Nauka. 216 p. (In Russ.)

Mikheeva M.A.(2009) Suit as a social phenomenon. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Orenburg State University*. No. 5. P. 17–21. (In Russ.)

Ribeiro Eilin. (2012) Mode and moral. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 264 p. (In Russ.)

Romanova O.N. (2017) The dream of youth. Notes of the daughter of Nicholas I. Moscow: Algoritm. 272 p. (In Russ.)

Серегина С.А. Славянофильский комплекс в художественном сознании С.А. Есенина: послереволюционные метаморфозы // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Воронеж: Водолей, 2018. С. 271–283.

Стрелкова Е. Франц Крюгер: портрет, гравюра, литофания (к истории атрибуции двух фарфоровых кружек завода Батенина) // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 5. С. 54–58.

Ходаковский Е., Михайлова Н. Двуглавый XVIII век. Деревянное зодчество при Екатерине Великой // Родина. 2010. № 6. С. 105–107.

Шепелев Л.Е. Придворные мундиры // Родина. 1992. № 11–12. С. 24–29.

Сведения об авторах

Лось Ольга Константиновна,
кандидат исторических наук, доцент кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г. Смагина, Институт архитектуры, строительства и дизайна,
Иркутский национальный исследовательский технический университет,
664074, г. Иркутск, ул. Лермонтова, 83, Россия,
✉ e-mail: los.olg4@gmail.com

Курочкина Елена Николаевна,
кандидат исторических наук, доцент кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г. Смагина, Институт архитектуры, строительства и дизайна,
Иркутский национальный исследовательский технический университет,
664074, г. Иркутск, ул. Лермонтова, 83, Россия,
✉ e-mail: kurohka@mail.ru

Заявленный вклад авторов

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Все авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.

Информация о статье

Поступила в редакцию 20 сентября 2020 г.
Поступила после рецензирования и доработки 18 января 2021 г.
Принята к публикации 25 января 2021 г.

Seregina S.A. (2018) Slavophil complex in the artistic consciousness of S.A. Yesenin: post-revolutionary metamorphoses. *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodeistviya. Institut mirovoi literatury imeni A.M. Gor'kogo RAN = Russian literature and philosophy: ways of interaction. Institute of World Literature named after A.M. Gorky RAS.* Voronezh: Vodolei. P. 271–283. (In Russ.)

Strelkova E. (2011) Franz Kruger: portrait, engraving, lithophany (to the history of attribution of two porcelain mugs from the Batenin factory). *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektsionirovaniya = Antiques, art and collectibles.* No. 5. P. 54–58. (In Russ.)

Khodakovskii E., Mikhailova N. (2010) Two-headed XVIII century. Wooden architecture under Catherine the Great. *Rodina = Motherland*. No. 6. P. 105–107. (In Russ.)

Shepelev L.E. (1992) Court uniforms. *Rodina = Motherland.* No. 11–12. P. 24–29. (In Russ.)

Information about the authors

Olga K. Los',
Cand. Sci. (History), Associate Professor of the Department of Monumental-Decorative Painting named after V.G. Smagin of Institute of Architecture, construction and design,
Irkutsk National Research Technical University,
83, Lermontov street, Irkutsk 664074, Russia,
✉ e-mail: los.olg4@gmail.com

Elena N. Kurochkina,
Cand. Sci. (History), Associate Professor of the Department of Monumentalno-decorative Painting named after V.G. Smagin of Institute of Architecture, construction and design
Irkutsk National Research Technical University,
83, Lermontov street, Irkutsk 664074, Russia,
✉ e-mail: kurohka@mail.ru

Contribution of the authors

The authors contributed equally to this article.

Conflict of interest

The authors declare no conflict of interest.

The authors have read and approved the final manuscript.

Article info

Received September 20, 2020.
Received January 18, 2021.
Accepted January 25, 2021.