

Научный журнал «Костюмология» / Journal of Clothing Science <https://kostumologiya.ru>

2018, №2, Том 3 / 2018, No 2, Vol 3 <https://kostumologiya.ru/issue-2-2018.html>

URL статьи: <https://kostumologiya.ru/PDF/11IVKL218.pdf>

Ссылка для цитирования этой статьи:

Красова Е., Маманкова А.В. Костюм как один из аспектов атрибуции живописного портрета XIX века на примере этюда «Унтер» К.Е. Маковского // Научный журнал «Костюмология», 2018 №2, <https://kostumologiya.ru/PDF/11IVKL218.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

Красова Елизавета

КГБУ ДО «Алтайский краевой дворец творчества детей и молодежи», Барнаул, Россия
Образцовый детский коллектив школы моды «Светлана»
Обучающаяся

Маманкова Анна Викторовна

КГБУ ДО «Алтайский краевой дворец творчества детей и молодежи», Барнаул, Россия
Педагог дополнительного образования

Костюм как один из аспектов атрибуции живописного портрета XIX века на примере этюда «Унтер» К.Е. Маковского

Аннотация. В работе предпринята попытка выявить роль костюма в атрибуции живописного портрета и раскрыть развитие костюма (военной формы) в культуре России XIX века, охарактеризовать костюм как художественную деталь в портрете и обозначить роль костюма (военной формы) в атрибуции живописного портрета XIX века из собрания Государственного художественного музея Алтайского края.

Для объекта исследования был выбран этюда «Унтер» К.Е. Маковского.

Ключевые слова: «Золотая игла»; детские театры моды; история костюма; стили в костюме; атрибуция живописного портрета

Содержание портретных образов ярко отражает художественные особенности эпохи и мировоззрение художника. Именно портрет в ряду всех жанров искусства является наиболее духовно и информационно емким. Портрет является древнейшим и ключевым жанром изобразительного искусства.

В портрете все детали важны для восприятия художественного образа человека, в том числе и костюм. В искусстве термин «костюм» стал активно использоваться в первой половине XVIII века. В любую историческую эпоху и в культуре любой нации костюм играет важнейшую роль. Одежда и аксессуары несут большое количество информации, хранят память прошлого, определяют место человека в мире в социально-культурной среде. Костюм, является важной составляющей портрета, и в художественном произведении весьма значимой деталью. Анализ костюма в отечественной портретной живописи может помочь раскрыть специфику миропонимания и художественности мышления русских живописцев.

XIX век – это время достижения русской живописью вершин мирового уровня, портретный жанр активно и плодотворно осваивает новые образы и средства выразительности.

Костюм указывал не только на принадлежность человека к определенной социальной среде, но и давал художнику возможность выразить характер, мировоззрение портретируемого.

Костюм прошлого во всем своем многообразии понимать все сложнее, утрачиваются очевидные для современников смыслы и детали. Носителей (костюмы, произведения искусства и т. п.) прошлой культуры становится все сложнее и сложнее сохранить. Вот почему очень важно зафиксировать этот процесс в научных исследованиях, в частности через темы, связанные с историей костюма как выразительной художественной деталью в контексте изобразительного искусства.

Цель данной работы – выявить роль костюма в атрибуции живописного портрета.
Задачи работы: раскрыть развитие костюма (военной формы) в культуре России XIX века; охарактеризовать костюм как художественную деталь в портрете; обозначить роль костюма (военной формы) в атрибуции живописного портрета XIX века из собрания Государственного художественного музея Алтайского края.

Объект данного исследования – портретная живопись России XIX века.

Предмет исследования – костюм как один из аспектов атрибуции живописного портрета XIX века на примере этюда «Унтер» К.Е. Маковского.

Исследуя степень изученности темы, мы обратились к научной литературе.

Большую помощь в работе оказала книга Раисы Мордуховны Кирсановой «Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX века» [8]. Автор соотносит образ и костюм каждой из исследуемых эпох, проводя аналогии модных тенденций и стилистических новаций от прошлого к современности. Особый интерес представляют сведения о марках и фирмах конца XIX – начала XX веков, связанных с производством и продажей модного костюма, а также терминологический словарь, характеризующий костюм как область профессионального искусства.

Историки костюма (В. Брун и М. Тильке, Э. Тиль, Т. Николаева, Р. Захаржевская и др.) [6; 7; 12], прослеживая вековую историю костюма, подчёркивают, что костюм человека – это в определённом смысле его образ, жизненный стиль, а национальный, исторический костюм – это образ народа, воплощённый образ эпохи, важное средство социальной и психологической характеристики героев.

Описание военной формы русских войск представлено в зарубежных изданиях, вероятно из-за того, что тема Первой мировой войны была непопулярна у исследователей. Среди публикаций выдели Дж. Норты «Солдаты Первой мировой войны 1914-1918 [13] и Н. Корниш «Русская армия 1914-1918 гг.» [14]. Среди отечественных исследователей наиболее полное описание формы русских солдат представлено в работе В.М. Глинки «Русский военный костюм XVIII – начала XX века» [4].

«Солдаты Первой мировой» – полная энциклопедия истории военной формы и снаряжения армий, сражавшихся на фронтах «Великой войны». На ее страницах показана униформа не только основных стран Антанты и Тройственного союза (Англии, Франции, России, Германии и Австро-Венгрии), но и вообще всех стран, втянутых в этот ужасный конфликт.

Наиболее общие понятия, необходимые для исследования, раскрывает терминологический словарь «Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура» [1]. Также он дает ряд искусствоведческих понятий, краткие исторические справки по каждому определению.

В книге Голубевой О.Л. «Основы композиции» [2] системно изложены теоретические основы композиции, а также рассматриваются такие понятия как форма, силуэт, цвет, фактура, художественный образ, стиль. Автор использует опыт предыдущих исследователей в данной

области и формирует современный взгляд на средства и приемы художественной выразительности в искусстве.

Книга И.Н. Лисаковского «Художественная культура. Термины. Понятия. Значения» [11] дают ряд понятий, используемых в работе.

В книге «Композиция костюма» [6] изложены сведения о композиции костюма, принципы моделирования и художественного оформления одежды, включая изделия из трикотажа, обувь и аксессуары.

Хронологические рамки исследования: 1890-1915 гг.

Методологической основой нашего исследования являются следующие методы: формально-стилистический и описательный анализ, метод сравнения, синтеза на базе исторического и системного подхода.

Для достижения поставленной цели были рассмотрены изобразительные источники, к которым относятся: мужской живописный портрет К.Е. Маковского «Унтер» (ил. [1](#)); справочные исторические материалы: схемы, реконструкции военной формы, сопоставительные таблицы и др. ([таблица 1](#)) архивные фотографии, описания военной формы русской армии конца XIX – начала XX века [15].

Структура работы определена в соответствии с целью и задачами и включает в себя введение. Основную часть из трех пунктов, заключение, список источников и литературы, иллюстрации и приложение. Общий объем текста работы 12 страниц.

Развитие костюма (военной формы) в культуре России XIX века

Изучая костюм методами искусствоведческого исследования, исследователь как бы «раскладывает» его на составляющие. Каждый элемент костюма выступает одновременно и объектом самостоятельного изучения, и рассматривается в рамках единого костюмного комплекса, единого художественного образа, который формируется при целостном восприятии произведения.

Рассмотрим как развивался костюм и трансформировались его отдельные элементы в конце XIX в. на примере военной формы (в рамках предмета нашего исследования). Это позволит нам выявить роль костюма в рассматриваемом портрете, и возможно, укажет на черты индивидуальности портретируемого и др.

Русская армия участвовала в активных боевых действиях на рубеже веков. Это вело к изменениям в форме, снаряжении, вооружении. До начала Первой мировой войны в августе 1914 г. в России было проведено несколько масштабных реформ обмундирования пехотинцев. Поражение от Японии потребовало оперативного внесения изменений в форму. Русские войска воевали с восточным соседом в белом или темно-зеленом (и даже черном) обмундировании. Несмотря на то, что униформа рядовых солдат и унтер-офицеров была довольно простой и экономичной, она не всегда была практичной. В 1906 г. Военное министерство России оперативно провело испытания нескольких вариантов обмундирования защитного цвета и в 1907 г. решило перейти на мундиры, шаровары и фуражки цвета хаки зеленоватого оттенка. Обмундирование выпускали в разных городах империи в пяти размерах. Первоначально мундир шили из хлопчатобумажной материи и сукна (для зимнего обмундирования) с воротником-стойкой. Мундир встречался достаточно часто до 1912 г., когда от него начали постепенно отказываться, но его можно было увидеть на солдатах во время войны (ил. [5](#)).

На смену мундиру пришла длинная рубаха или гимнастерка, которая появилась в 1907 г., после чего началось ее массовое поступление в войска. На ранних модификациях планка располагалась слева, позднее ее сместили в центр, в образцах 1914 и 1916 гг. имели место

незначительные изменения (появились потайные пуговицы и карманы). Наиболее часто в 1914 г. встречались гимнастерки образца 1912 г. с застегивавшимся на две пуговицы (роговые или деревянные) воротником и планкой, также застегивавшейся на две пуговицы. Нужда в этих гимнастерках была такой сильной, что они выпускались в нескольких вариациях: у некоторых были карманы, у некоторых – разрезы сзади, некоторые имели отворачивающиеся манжеты. Наиболее часто гимнастерка застегивалась на пять маленьких металлических или костяных пуговиц. Для лета и зимы гимнастерки строились из хлопчатобумажной или шерстяной материи соответственно. Обшлага были или прямыми, или с разрезом, застегивавшимся на две пуговицы (ил. 4).

Погоны пристегивались на плечах к мундиру или гимнастерке. Как правило, они были жесткими и двусторонними. Одна сторона была цветной, вторая – защитного цвета. На обеих сторонах обычно располагались номер полка или монограмма, если полк имел шефа – члена императорской семьи или иностранного монарха. Иногда сторона защитного цвета оставалась пустой. Цветная сторона могла быть двух цветов в зависимости от места полка в дивизии или бригаде. В полках первой бригады дивизии носили красные погоны, во второй бригаде – синие. Полковые знаки различия на погонах (номера и монограммы) были желтого цвета на красных погонах и белого – на синих погонах. На стороне защитного цвета знаки различия наносились желтым цветом.

Унтер-офицеры имели на погонах поперечные темно-оранжевые полосы (подпрапорщики – желтые или белые металлические галуны). Офицеры носили жесткие погоны того же цвета, что и их подчиненные солдаты и унтерофицеры. На погонах защитного цвета шифровки были бронзового цвета.

Зимой русские пехотинцы носили шинели из шерсти разных оттенков от серого до серовато-коричневого. В основном они были однобортными (модель 1911 г.) или с крючками и петлями (модель 1881 г.), с отворотами. Шинель часто использовали как одеяло. Ее, как правило, свертывали в скатку вместе с плащ-палаткой и носили через плечо (обычно оба конца связывали и засовывали в котелок). Когда шинель надевали, плащ-палатку также носили в скатку через плечо. Иногда на шинели носили погоны, немного большие по размеру, чем погоны на гимнастерке. Награды и полковые знаки носили на груди мундира или шинели. На шинелях и пальто имелись цветные клапаны (петлицы), в некоторых частях – с цветной выпушкой, указывавшей на полк и вид войск (ил. 2, 3).

Пехотинцы носили фуражки фасона, введенного в 1907 г. и претерпевшего изменения в 1910 г. Они были защитного цвета с черным козырьком (обычно выкрашенным в зеленый или коричневый цвет) и спустя некоторое время теряли форму. Офицеры носили более жесткие фуражки с подбородным ремешком, унтер-офицеры иногда тоже. Рядовые солдаты обходились без подбородных ремешков. Спереди на фуражке размещалась императорская кокарда овальной формы (центр – черного цвета, затем – концентрические полосы оранжевого (или золотого), черного и оранжевого цвета). Унтер-офицерские кокарды были большего размера и имели по краю широкую серебристую полосу. Офицерская кокарда была похожа на унтер-офицерскую, но имела зубчатые края и более выпуклый перед [13].

Офицеры носили пальто из серо-синего сукна, другие чины – шинели из грубой серо-коричневой шерсти. Они были двубортными, с отложными воротниками, застегивались на правую сторону с помощью крючков и петель. Ранний вариант имел один ряд из шести металлических пуговиц спереди; несмотря на то, что их производство прекратилось еще до войны, они широко носились на фронте, так же как и шарфы. Шинели были большого размера и для подгонки имели сзади хлястик и две пуговицы. Для пеших войск шинели достигали середины голени, с длинным разрезом сзади, что давало возможность подворачивать полы

шинели в плохую погоду. Клапаны у офицеров и унтер-офицеров имели пуговицу по цвету металлического прибора части [14; 16, с. 45].

Костюм как художественная деталь в портрете

Костюм составляет со своим владельцем единое целое, выражая его вкусы, желания, настроения, и нет лучше и точнее материала для написания характерного портрета.

Особое значение многоаспектность костюма приобретает в портретном произведении. Костюм, указывая на национальную и классовую принадлежность персонажа, пол, возраст и многое другое, дает тем самым представление не только о его внешнем облике, но и внутреннем мире, об отношении автора к портретируемому. Интересную мысль по поводу этого высказала Р.М. Кирсанова: «С течением времени увеличивалось число понятий, которые можно было донести до окружающих цветом и качеством ткани, орнаментом и формой костюма, наличием или отсутствием каких-то деталей. Когда речь шла о возрасте, то можно было указать массу подробностей – достигла ли девушка, например, брачного возраста, просватана ли она, а может быть, уже состоит в браке. Тогда костюм мог рассказать тем, кто не знает ее семьи, есть ли у женщины дети» [9, с. 8].

Необходимостью полного раскрытия образа продиктовано и подчеркнуто точное изображение одежды портретируемых. Однако иногда одной-двух деталей костюма оказывается достаточным, чтобы предельно точно изобразить персонаж, окружающий и внутренний его мир. Детали костюма персонажей в живописном произведении бывают настолько удачно подчеркнуты автором, что могут одновременно раскрыть суть образа. В XX в., в эпоху бурного развития кинематографа, известный французский кинорежиссер Клод Отон Лара, подчеркивая значимость костюма для создания характера экранного образа, отмечал, что костюм, – это «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 указателем...» [цит. по: 10, с. 16]. Безусловно, все сказанное можно отнести и к искусству живописи. Единство человека и костюма в художественном произведении определяет поэтику «костюмного образа, структура которого представляет собой неразрывное соединение предметного символа с его деталями и присущими ему признаками – цветом, размером, материалом и др.» [12, с. 8]. Особенно важно понимание смысловых оттенков, какими был наделен костюм в произведениях русских портретистов XIX века, поскольку многие предметы одежды ушли из употребления, и тонкости деталей не понятны современному зрителю.

Понимание этих тонкостей в одежде, особенно в условиях утраты связей с традициями и дефицита культуры, очень важно, и прежде всего для молодого поколения. Как художественный предмет костюм множеством нитей связан как с прошлым, так и современной действительностью. Очень часто он совершенно неожиданно является отражением стиля своей и других эпох, того, как это обусловлено любыми изменениями в окружающем человека предметном мире.

Р.М. Кирсанова в книге «Розовая ксандрейка и драдедамовый платок» обращается к проблеме костюма как вещи и образа в русской литературе XIX века. Она обнаружила, что костюм использовался в произведениях в следующих функциях:

1. Как важная художественная деталь и стилистический прием;
2. Как средство выражения авторского отношения к действительности;

3. Как средство связи литературного произведения с внетекстовым миром, со всеми проблемами культурной и литературной жизни того времени.

Р.М. Кирсанова отмечает такое важное преимущество костюма, как возможность широко и мгновенно реагировать на все происходящие события. Например, едва дошли до России сведения об освободительной борьбе в Латинской Америке начала XIX века, как «в больших и малых городах страны появились люди, носящие шляпы боливар или морильо, выражая тем самым свои политические симпатии» [9, с. 9].

Однако, формулировки Р.М. Кирсановой, нуждаются в уточнении применительно к специфике живописного произведения. Например, являясь художественной деталью, костюм вполне может выражать авторское отношение к действительности и тем самым осуществлять связь с художественным миром в целом. Таким образом, первая из выделенных Р.М. Кирсановой функций оказывается достаточно широкой в смысловом отношении и включает две другие. В данном исследовании, рассматривая костюм в портретной живописи, мы стремимся выявить его функции именно как художественной детали и составной части художественного образа. В случае с костюмной деталью мы видим, что она одновременно создает внешний облик и психологически характеризует героя, при этом костюм в портрете еще и указывает на эпоху и служит отражением авторского восприятия определенного периода.

Учитывая все вышеизложенное, мы можем определить основные функции костюма в портрете:

1. один из аспектов атрибуции или определения исторического контекста портрета;
2. один из информативных способов характеристики персонажа;
3. средство отражения художественного мира героев и их самоопределения в нем;
4. способ отражения авторской концепции портрета и черт индивидуального стиля.

Роль костюма в формировании художественного образа портретов XIX века из собрания Государственного художественного музея Алтайского края

Костюм XIX века весьма информативен. Изменения, которые в нем постоянно происходили, могут дать указания на определенное десятилетие, провинциальность облика или его сверхмодность и др. Костюм всегда связан с авторским замыслом. Удачно подчеркнутые детали костюма могут много сказать о портретируемом, одновременно раскрыть суть его характера и образа. Костюм в портрете становится косвенным аспектом атрибуции или определения исторического контекста портрета, способом характеристики персонажа, средством отражения художественного мира героев и их самоопределения в нем, а также, что немаловажно, способом отражения авторской концепции портрета.

В рассмотренном портрете ГХМАК иконография довольно проста. Он представляет собой погрудное изображение, где костюм выступает как самостоятельная характеристика героя портрета в силу выбора того или иного одеяния, детали, награды, позы и раскрывает самоидентификацию человека.

В галерее мужских портретов XIX века ГХМАК работа Константина Егоровича Маковского «Унтер» одна из последних по хронологии. Портретом можем назвать это произведение условно, т. к. этюдный характер исполнения произведения, отсутствие точного указания на личность портретируемого, скорее всего говорит о том, что это подготовительный этюд к какой-либо работе или натурная зарисовка в ходе поездки.

Костюм унтера дает нам возможность атрибутировать эту работу началом XX века, точнее между 1914 и 1915 гг.

Унтер-офицер изображен в шинели, с Георгиевским крестом на груди. Погоны полевые шинельные. Предположительно это унтер-офицер гвардейской артиллерии (конной или пешей), т. к. именно у этого подразделения были черные нашивки (клапаны) на обмундировании.

Попытаемся определить время создания портрета, опираясь на изменения в обмундировании русской армии, происходившие в ходе Первой мировой войны. Фуражка и шинель образца 1907 года. Если до начала боевых действий даже полевая форма частей предусматривала цветные фуражки или же их околыши, то после 1914 года у всех фронтовиков фуражки были цвета хаки с такого же цвета козырьками (их специально перекрашивали). На портрете козырек черного цвета. Кроме других «неуставных» деталей мы видим шарф черного цвета (который был не предусмотрен строевой полевой формой). Кокарда располагается на околыше, а не на тулье, как у ополченцев. Значит это офицер постоянных военных частей. Погоны (одна широкая поперечная красная полоса) указывают на звание – фельдфебель.

Рассматривая колористическое решение портрета отметим, что форма выгорела, она совсем не новая и тем более не парадная. Некоторые её детали случайны, некоторые художников сознательно устранены. Однако Георгиевский крест является яркой, значимой, ключевой деталью этюда. С динамичным поворотом головы, естественностью и динамизмом позы в целом, горделивым абрисом плеч, франтоватыми усами, указание на награду становится не второстепенной деталью, а ярким дополнением, характеризующим героя (в прямом и переносном смысле). Георгиевский крест могли получить низшие чины армии только за личную храбрость (подвиг на фронте, в боевых условиях). Скорее всего, фельдфебель стал кавалером креста в ходе начавшихся сражений.

Таким образом, опираясь на анализ деталей костюма, изменения, которые происходили в военной форме русской армии, мы можем предположить дату создания этого произведения – сентябрь 1914 (начало активных боевых действий на фронте Первой мировой войны) – сентябрь 1915 гг. (до момента гибели художника). В портрете «Унтер» К.Е. Маковского мы видим проявление таких функций костюма как детали образа как возможность атрибутировать произведение (1914-1915 гг.), как способов дополнительной характеристики персонажа и как способ отражения авторской концепции портрета и черт индивидуального стиля (у К.Е. Маковского это живописность, этюдность и стремление разнообразить колорит поиском множества цветовых оттенков).

Изучая историю вопроса на одном из сайтов, посвященных героям Первой мировой войны мы случайно обнаружили фотографию Н.Д. Свितюка, который имеет поразительное сходство с изображенным на портрете унтер-офицером. В информации было указано, что он является полным Георгиевским кавалером, родом с г. Каменец-Подольска Хмельницкой области и проживал с семьей в г. Чернигове (Украина). На фото он в чине подпрапорщика из пехоты или кавалерии. По данным родственников служил 167-й пехотной Острожском полку, 16 роте. Шесть раз он был ранен, побывал в плену у немцев. До самой смерти, а умер он 73-летнем возрасте в 1953 году, работал в колхозе имени Калинина, что находился близ Чернигова. В документах о его награждении третьим Георгиевским крестом в 1915 году говорится: «В атаке в марте 1915 года он взял команду ротой и удерживал в ней полный порядок, успешно руководил последующей атакой. Благодаря его способностям вдохновлять людей и успешной распорядительности во время боя, рота под его командованием выбила противника из окопов, чем общая задача атаки была достигнута» (ил. 6).

Таким образом, анализ костюма в живописном портрете и последующие изыскания на основе этой информации позволили уточнить дату создания портрета и даже выявить предполагаемую личность портретируемого. Безусловно, все предположения на этот счет

нуждаются в подтверждении архивными материалами, что и будет, возможно, направлением дальнейшей работы музейных сотрудников и краеведов.

Заключение

В общем решении композиции в живописи портрета главенствует изображение конкретной человеческой индивидуальности, так как именно человек является предметом художественного познания. Выразительность портретных произведений тесно связана с внешними данными модели, принципиальным подходом к отбору деталей, выбору композиции и др. Немаловажную роль играет выбор костюма, который участвует в формировании стилистического, композиционного и конструктивного решения портрета.

Исторически портрет в России с начала своего формирования как жанра тяготел к раскрытию внутреннего чувства, психологизма героев. Костюм всегда был отражением личности, предпочтений, ориентиров, уровня образованности, социального и культурного статуса человека. Поэтому в портрете, где нет ни одной случайной детали, костюм играет важную роль.

Костюм всегда связан с авторским замыслом. Удачно подчеркнутые детали костюма могут много сказать о портретируемом, одновременно раскрыть суть его характера и образа. Костюм в портрете становится косвенным аспектом атрибуции или определения исторического контекста портрета, способом характеристики персонажа, средством отражения художественного мира героев и их самоопределения в нем, а также, что немаловажно, способом отражения авторской концепции портрета.

В портрете К.Е. Маковского «Унтер» костюм позволил уточнить дату создания полотна – 1914-1915 гг. Таким образом, подчеркнем потенциал костюма в формировании художественного образа человека в сферах искусства, визуализирующих духовный мир человека в его материальной предметности, в первую очередь в живописи.

В искусстве портрета костюм героя занимает особое место. С ним связывают не только компоненты внешнего облика, особенности проявления характера и внутреннего состояния портретируемого, но также он становится ключевым элементом художественной модели реального конкретного человека, а не просто частью описания его внешности. Создавая образ в том числе и через одежду, художник воссоздавал культурное пространство своего героя, обозначал его духовную природу – поведение, ценности, образ жизни, эстетические взгляды, вкусы, статус и социальную роль. Подчеркивая или опуская различные приметы внешнего облика героя, его костюма, интересов и т. д., художник стремится повлиять на зрителя с целью взволновать, внушить любовь, вызвать уважение или симпатию. Одним словом, показать внутреннее выражение свойств, сути, души человека.

Суммируя все сказанное выше, подчеркнем многофункциональность костюма, его элементов, являющихся деталью художественного образа. Описанное значение костюма на примере этюда «Унтер» из ГХМАК далеко не исчерпывают возможности данной художественной детали. Проведенный анализ убедительно доказывает, что детализация предметного мира как средство создания портрета персонажа информативна, и это не украшение, а суть образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь: А-Я / [Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств; В.Г. Арсланов и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.: ил.

2. Голубева, О.Л. Основы композиции: [Учеб. для образоват. учреждений высш. и сред. художеств. образования] / О.Л. Голубева. – [2-е изд.]. – М.: Искусство, 2004. – 119 с.: ил; 22.
3. Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул [Текст]: альбом / [авт. текста и сост. каталога Л. Красноцветова-Тощая и др.]. – М.: Белый город, 2006. – 64 с.: ил.
4. Глинка В.М. «Русский военный костюм XVIII – начала XX века» http://www.warstar.info/Glinka_russky_army_kostjum/illustrazii_glinka4.html.
5. Гусельникова, Н.А. Произведения представителей династии Маковских (К.Е. Маковского, В.Е. Маковского, А.В. Маковского) в собрании ГХМАК [Текст] / Н.А. Гусельникова // Снитковские чтения. Четвертые искусствоведческие Снитковские чтения: сборник материалов XII всерос. науч. практ. конф., посвящ. 70-летию Алт. краев. орг. ВТОО "Союз художников России". – Барнаул: Алт. дом печати, 2011. – С. 98-104: цв. ил. между с. 128-129.
6. Гусейнов Г.М., Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. и др. «Композиция костюма» (2003 г.).
7. Захаржевская, Р.В. История костюма: от античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 288 с.: ил.
8. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. [Текст]: (Опыт энциклопедии) / Кирсанова Раиса Мардуховна; Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. – М.: Большая рос. энцикл., 1995.
9. Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р.М. Кирсанова. – М.: Книга, 1989. – 288 с.
10. Клод Отан Лара Костюмер в кино должен одевать характеры. – М.: Рассвет, 2002. – 208 с.
11. Лисаковский, И.Н. Художественная культура: термины. Понятия. Значения / И.Н. Лисаковский. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 239 с.
12. Мода и стиль – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.: ил.
13. Норт, Дж. Солдаты Первой мировой войны 1914-1918. Униформа, знаки различия, снаряжение и вооружение / Джонатан Норт; [пер. с англ. М. Витебского]. – Москва: Эксмо, 2015. – 256 с.
14. Корниш Н. Русская армия 1914-1918 гг. Режим доступа: http://www.xliby.ru/istorija/russkaja_armija_1914_1918_gg/index.php.
15. Сологуб, К.Н. Атрибуция фотографий нижних чинов артиллерийских частей Российской Императорской армии (1881-1917) / К.Н. Сологуб // Режим доступа: <http://www.vedomstva-uniforma.ru/mundir4/art/index1.html> (25.05.2016).
16. Шепелев Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи / Л.Е. Шепелев. – Л.: Наука, 1991. – 182 с.
17. Форма и снаряжение русской армии. Режим доступа: http://www.xliby.ru/istorija/russkaja_armija_1914_1918_gg/p6.php.
18. Маковский К.Е. Унтер. 1914-1915 (?) ГХМАК. Х., м. 55,2x46,5. Поступила в 1960 году из Государственного музея революции СССР.
19. Форма солдат русской армии начала XX века.
20. Солдаты Первой мировой войны. Обмундирование и вооружение пехотинца русской армии в 1914 году.
21. Особенности экипировки русского солдата.
22. Форма солдат стран-участниц Первой мировой войны.
23. Возможный прототип портрета «Унтер» К.Е. Маковского Николай Данилович Свитюк.



<http://borisovdimitry.livejournal.com/>

Иллюстрация 3. Форма солдат русской армии начала XX века



Иллюстрация 4. Солдаты Первой мировой войны. Обмундирование и вооружение пехотинца русской армии в 1914 году

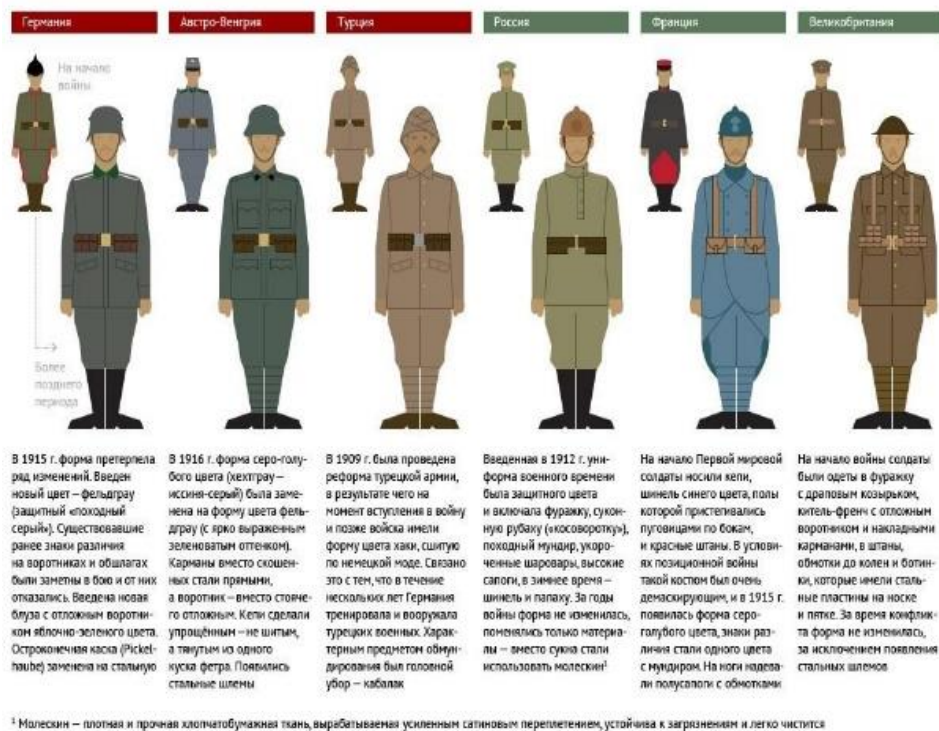


Иллюстрация 5. Форма солдат стран-участниц Первой мировой войны



Иллюстрация 6. Возможный прототип портрета «Унтер» К.Е. Маковского. Николай Данилович Свитюк [<http://www.sammler.ru/index.php?showtopic=60787>]

Приложение 1

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Аксельбант – плетеный шнур из серебряных или золотых нитей, носящийся на правом плече и двумя петлями свисающий поверх военного мундира по правой стороне груди.

Борд, бордю – составная часть узора шитья мундира: полоса, кайма (прямая или фигурная), обрамляющая края деталей мундира – воротника, обшлагов, карманных клапанов и т. п.

Борт, борта – правый и левый передние края мундира, кафтана, с одним или двумя рядами пуговиц.

Бранденбуры – узорчатая обшивка бортовых петель, включающая имитацию ниспадающих кистей.

Вензель – переплетенные между собой начальные буквы (инициалы) имени и фамилии. Вензель императора состоял из инициала имени и римской цифры, украшенных короной.

Вицмундир – повседневный мундир с упрощенным вариантом узора шитья.

Ворот – край одежды вокруг шеи, с разрезом на груди или без него.

Воротник – часть одежды, пришитая или пристегиваемая к вороту; может быть стоячим или отложным.

Выпуск, выпушка – узкий край подкладки или специально подложенной с изнанки материи, выпущенный по шву или краю одежды наружу.

Галстух – шейный платок (белый или черный). Галун – то же, что позумент.

Кант – цветной шнур, оторочка по краям или швам форменной одежды: на брюках, фуражке, петлицах, погонах.

Кафтан – верхняя долгополая мужская одежда из плотного сукна, различного покроя (двубортный или однобортный, прямой или приталенный); мундирный кафтан имеет покрой сюртука со стоячим воротником.

Китель – форменный пиджак военного покроя с небольшим стоячим, наглухо закрытым воротником.

Козырек – деталь фуражки или картуза; выполняется из плотного материала (кожи, картона и т. п.), имеет форму срезанного полукруга, прикрепляется к головному убору спереди надо лбом.

Кокарда – металлический значок установленного образца на форменном головном уборе.

Крест орденский – основной знак ордена, носившийся на орденской ленте в петлице (на груди), на шее или на бедре.

Лампас – широкая цветная нашивка по наружному (боковому) шву брюк.

Лацкан – отворот борта мундира.

Лента орденская – широкая полоса шелковой ткани (установленного для каждого ордена цвета), надеваемая наискось через плечо и грудь, для ношения орденов высшей степени.

Мундир – официально установленный форменный костюм; в узком смысле: главный элемент этого костюма – кафтан; разновидности мундира по функциям – парадный (праздничный) и вицмундир (ежедневный, служебный).

Нашивки – нашитые на погоны поперечные полосы для обозначения чина, звания; до введения погон нашивками назывались разного рода знаки из галуна или сукна, нашиваемые на мундир.

Обкладка – цветной отворот фалд и лацканов.

Обшлаг – отогнутая наружу нижняя часть рукава, обычно обшита приборным сукном.

Околыш – часть головного убора (обод), плотно облегающая голову; поверх околыша располагалась тулья.

Опушка – цветной кант по краям воротника, обшлагов, бортов мундира. отличия на форменную одежду.

Погон (погоны) – наплечный знак различия в виде широкой прямоугольной нашивной или накладной полосы вдоль или поперек плеча.

Позумент (или галун) – шелковая или шерстяная тесьма, шитая.

Полукафтан – укороченный, не достигающий до колен кафтан.

Прибор – установленного цвета суконная и металлическая (золото или серебро) отделка форменной одежды.

Просветы – на знаках различия (петлицах и т. п.) продольная полоса между широкими нашивками или нашитый вдоль узкий шнурок.

Сюртук – повседневная форменная одежда с длинными, почти до колен, полами, в талию, с отложным или стоячим воротником без шитья, с ведомственным прибором.

Темляк – тесьма с кистью, прикрепленная к эфесу шпаги, сабли; служит для надевания на запястье.

Тужурка – укороченное форменное пальто.

Тулья – верхняя широкая часть головного убора, имеющего околыш.

Фрак – род сюртука с вырезанными спереди полами и длинными узкими фалдами сзади, с отложным воротником и открытым воротом.

Фуражка – форменный головной убор с околышем, плоской круглой тульей и козырьком.

Шевроны – галунные нашивки в форме уголков на рукавах и фалдах форменной одежды.

Шинель – форменное военное и гражданское пальто из плотной шерстяной ткани; двубортное, приталенное, с отложным воротником.

Шитье мундирное – украшение мундира в виде вышитого узора установленного образца и объема (количества) – на воротнике, обшлагах, карманных клапанах, по бортам, у высших чинов еще и по основным швам.

Шифр – знак отличия в виде вензеля императрицы, увенчанного короной с бриллиантами; носился на груди у правого плеча.

Эполеты – наплечные знаки, представляющие собой суконную, галунную или металлическую продолговатую пластину (подобную погону), завершающуюся к краю плеча круглым утолщенным полем; у высших чинов это поле обрамлялось бахромой из золотых или серебряных нитей.

Приложение 2

Таблица 1

Петлицы на пальто и шинели

Таблица Г. Петлицы на пальто и шинели.		
Части	Петлицы	Выпушка
1-я гвардейская пехотная дивизия:		
1-й полк	алые	
2-й полк	светло-синие	алая
3-й полк	белые	алая
4-й полк	темно-зеленые	алая
2-я гвардейская пехотная дивизия:		
1-й полк	алые	темно-зеленая
2-й полк	синие	
3-й полк	белые	
4-й полк	зеленые	
3-я гвардейская пехотная дивизия:		
1-й полк	желтые	
2-й полк	светло-синие	желтая
3-й полк	белые	желтая
4-й полк	темно-зеленые	желтая
Гвардейская стрелковая дивизия ¹ :		
1-й полк	малиновые	
2-й полк	зеленые	малиновая
3-й полк	зеленые	малиновая
4-й полк	зеленые	малиновая
Гвардейская кавалерия	по цвету отделки полка	
Гвардейские казачьи полки	по цвету отделки полка	
Гвардейская артиллерия ²	черные	алая
Гвардейские саперы ³	черные	алая
1-4-я гренадерские ⁴ и все армейские пехотные дивизии:		
1-й полк	алые	
2-й полк	синие	
3-й полк	белые	
4-й полк	зеленые	
Армейские стрелковые дивизии	зеленые	малиновая
Армейская кавалерия	полковых цветов	
Армейская артиллерия	черные	алая
Армейские инженерные части	черные	алая