








Оглавление

Слова благодарности 7

Предисловие 8

Вступление 20

	Глава 1 1666–1700	29		Глава 5 1900–1939	119
	Глава 2 1700–1799	43		Глава 6 1939–1969	147
	Глава 3 1800–1859	75		Глава 7 1970–2000	171
	Глава 4 1860–1899	99			

Словарь терминов 190

Примечания 196

Избранная библиография 213

Иллюстрации 220

Алфавитный указатель 234



Слова благодарности

Эта книга далась бы мне намного труднее без поддержки этих замечательных людей. Прежде всего я хочу поблагодарить моего редактора Френсис Арнольд за ее многочисленные советы, поддержку и веру в меня. Ивонна Туруд также оказала мне огромную помощь и поддержку, отлично справившись с потоком моих вопросов.

Доктор Карин Болеке из Музея и архива моды Университета Шиппенсберга с удивительной щедростью тратила на меня свое время и делилась со мной опытом. Многие фотографии девятнадцатого и двадцатого веков в этой книге взяты из ее личной коллекции и представлены здесь с ее разрешения. Благодаря Карин и Аннике Нельсон-Доуд подбор костюмов в Музее и архиве моды был для меня легким и приятным процессом без намека на стресс.

Многие музеи и исторические общества предложили мне бесценную помощь, и я благодарна многим за открытый доступ, особенно Рейксмузеуму, Музею искусств округа Лос-Анджелес, Метрополитен-музею, Нью-Йоркской публичной библиотеке, музеем Род-Айлендской школы дизайнера и Национальной галерее Виктории. Я также высоко ценю советы и щедрость Элисон Толмен из исторического общества Мерленда, Мэтта Джейкобсона из oldmagazinearticles.com, а также благодарна Морин и Леону Леви, Анне Хьюпофф, семье Цулис, Бретту Смит, Даниеле Кастинг, Гэри Уайту и Клэр Симмондс за разрешение использовать семейные фотографии.

Как всегда, я с любовью благодарю мою старейшую подругу Романию Гарсиа-Ли за профессиональные советы, за личный интерес и поддержку. Я также не могу не упомянуть моих друзей Луизу Хьюз, Нину Леви, Анну Хьюпофф и Тину Мосс. Мне также хотелось бы поблагодарить «семейство» UniPrep из Университета Эдит Коуэн и Флер Кингсленд из WAAPA.

Мои родители, Крис и Джулия, поддерживали меня всю мою жизнь, и написание этой книги не стало исключением. Особая благодарность моему папе за редактирование и вычитывание гранок!

И конечно же, я безмерно благодарна моему мужу Аарону. Его поддержка, подбадривание и юмор придают мне уверенность, когда я провожу исследования и пишу.

И, наконец, я не могу не поблагодарить всех тех, кто прочел «Как читать платье» и получил удовольствие. Надеюсь, и эту книгу вы найдете интересной и информативной.

СЛЕВА

А. Дж. Этюттер,
фото К. М. Белла,
примерно
1873–1890 годы.
Библиотека
Конгресса,
Вашингтон, округ
Колумбия

В тексте мы выделили полужирным шрифтом некоторые слова и термины, которые, как нам казалось, нуждаются в расшифровке, и поместили их в Словарь терминов в конце книги (страница 190). Этот шрифт мы использовали, когда слово встречается впервые. Обратитесь к Словарю терминов, чтобы вспомнить значение некоторых слов, когда будете читать текст.

Предисловие

До костюма

Задолго до появления костюма-тройки понятие мужественности было прочно связано с одеждой. Разумеется, весьма проблематично «измерить» уровень исторической мужественности. Майкл Энтони пишет об этом так: «Как мы можем измерить мужественность другой эпохи? Мы не можем сделать анализ спермы или определить уровень тестостерона в шестнадцатом веке или в восемнадцатом»¹. Может быть, это и невозможно, продолжает он, но мы можем с помощью искусства и литературы сравнить, как внешность и манеры мужчин и женщин изменились с течением времени. Мода — это один из самых важных индикаторов того, как мужчины конструировали собственное понятие о том, что значит быть «мужчиной», и как выглядела идеальная мужская фигура в восприятии женщин. Произведения искусства и дошедшая до нас одежда дают нам наилучшую возможность узнать об этом больше. Поэтому мы сначала рассмотрим, как мужчины одевались в Западной Европе в течение полутора веков, предшествовавших рождению современного костюма-тройки. Моя цель — не общий обзор стилей, а сопоставление того, как мужественность создавалась с помощью портновского искусства непосредственно перед появлением современного мужского костюма. Также я представлю четыре первоначальных «анализа» дублета, штанов-чулок и штанов до колен в конце шестнадцатого и в начале семнадцатого века.

На первый взгляд мужская мода шестнадцатого и начала семнадцатого века кажется намного более сложной, чем мужской костюм, особенно его инкарнация девятнадцатого, двадцатого и двадцать первого веков. В книге «Костюм-тройка и современная мужественность: 1550–1850» (The Three-Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850) Дэвид Кукта пишет, что в 1666 году «мужская элегантность ассоциировалась со скромностью и простотой одежды». Кукта объясняет, что костюм-тройка стал способом «создания новой мужественности, новой идеологии в области морали, политики и экономики, выраженной в элитарном стиле мужской одежды. Идеология эта сохранилась до настоящего времени»². Один из самых надежных способов признать и проследить «новую мужественность» — это, разумеется, одежда, самый очевидный показатель статуса.

По выражению Лоры Гоуинг, одежда — это «публичное обозначение сексуальности», которая выражается посредством гюльфика и штанов-чулок с подложенными буфами³.

Наши представления о том, что такое «мужественность», или «мачизм», характерные для двадцать первого века, настолько укоренились, что сейчас сложно представить, насколько иначе в шестнадцатом или семнадцатом веках воспринимали кажущиеся нам типично женскими декоративные детали. Термин «effeminasу», который в современной

трактовке обозначает «женоподобие», значил, скорее, «женолюбие». Его применяли к мужчинам, отличавшимся большим количеством гетеросексуальных связей, а вовсе не к гомосексуалистам. Зачастую «женственное» поведение было связано с манерами, а не с одеждой. Как только мужская одежда утратила пышность в восемнадцатом веке, а женская одежда стала намного более объемной и декоративной, излишнее украшательство в мужской одежде стали воспринимать негативно. В шестнадцатом и семнадцатом веках нельзя недооценивать важность статуса, выраженную в том, что Торстейн Веблен впоследствии назовет «демонстративным потреблением»⁴. Ярды кружев, лент и дорогих тканей были самым очевидным способом продемонстрировать личное или семейное богатство и власть, характерные именно для мужчин. Тем не менее подобную одежду, разумеется, носили не все, и ее никогда единодушно не одобряли. В короткий период времени после гражданской войны в Англии сдержанная скромная одежда пуритан привлекла больше внимания, и ее элементы шире использовались в моде.

С позднего Средневековья до середины семнадцатого века штаны-чулки и **дублет** считались достойной одеждой для мужчин. В четырнадцатом и пятнадцатом веках поверх них часто надевали более длинную тунику или кафтан. Но к началу шестнадцатого века дублет и штаны-чулки стали считаться полноценным костюмом, а не нижней одеждой. Костюмом задолго до появления в его современном понимании именовали набор из нескольких предметов одежды, прикрывавших мужское тело. В шестнадцатом веке костюмом стали называть ансамбль из дублета и штанов-чулок, сшитых из одной ткани⁵. Как и костюм-тройка, который появится в следующем веке, такой комплект предполагал некое единство, которое позднее — по словам Энн Холландер — стали воспринимать как «абстрактное одеяние из трех частей»⁶.

Штаны-чулки — шоссы — поначалу шили с прикрепленными «ногами» и «ступнями». По сути это было что-то вроде колготок. Со временем «ноги» разделили на две части, верхнюю и нижнюю, называемые «о-де-шосс» и «ба-де-шосс». О-де-шоссы стали позднее называться бриджами, их начали шить более пышными, чем нижняя часть. Они заканчивались у колена (венецианский стиль) или на бедре (штаны с буфами, которые могли быть очень объемными). Богатые мужчины могли позволить себе «панели», вертикальные полосы материала, между которыми была видна контрастная ткань, чтобы прикрыть ба-де-шосс.

Если носили более короткий вариант, то бедра прикрывали каньонами — облегающими ноги продолжениями, которые заканчивались над коленом и требовали ношения чулок, чтобы прикрыть остальную часть ног.

Дублет, получивший свое название из-за того, что он был на подкладке, то есть двойным, можно описать как облегающую куртку, которую носили поверх льняной сорочки. Изначально он должен был удерживать штаны и согревать тело. Штаны крепились к нему с помощью шнуровки на талии. Функция сорочки оставалась неизменной до двадцатого века, когда стандарты чистоты повысились и стали более достижимыми. Тем не менее эстетика самой сорочки и манера выставлять ее напоказ менялись. В этот период сорочка сохраняла дублет чистым, не давая ему соприкоснуться с кожей. Потребность в частых стирках (а если финансы позволяли, то сорочек было несколько) составляла важную часть бюджета семьи. Сорочка могла быть украшена сложной вышивкой в технике блэкворк

(черными нитками) на воротнике и манжетах, тогда дублет выбирали с таким расчетом, чтобы сорочка была лучше видна. Все зависело от предпочтений владельца. **Камзолы** существовали в шестнадцатом веке, но их надевали под дублеты, и поэтому они были практически не видны. Самым верхним слоем был **джеркин**, который можно описать как мужскую верхнюю одежду шестнадцатого века. Джеркин был максимально видимым предметом гардероба. Именно его шили из самой лучшей ткани, которая была по карману владельцу. И у элиты, и у простолюдинов джеркин сразу делал наряд «формальным» и требовался для большинства занятий вне дома.

В шестнадцатом веке многослойность и объем были характерны не только для женской, но и для мужской одежды, поэтому мужской наряд эпохи Тюдоров был воплощением власти и доминирования. Преувеличенно широкие плечи, зауженная талия, от которой в стороны расходились складчатые полы дублета, объемные штаны до колен и тонкие, в идеале мускулистые голени усиливали впечатление от этого силуэта с тяжелым верхом. Из-за широких плеч голова казалась меньше, что выглядит странным в то время, когда господствовали идеалы эпохи Возрождения, превозносившие силу и достоинство человеческого разума. В Англии этот силуэт был в большей степени связан с Генрихом VIII, который начал использовать подбитые валики в одежде, чтобы скрыть быстро полнеющую талию.

Его примеру последовали придворные, и вследствие использования подложенных элементов и валиков появились два самых значимых аксессуара в истории. Первый из них — гульфик — появился в 1460-х годах из соображений скромности, так как мужские туники существенно укоротились. В этот момент гульфик представлял собой всего лишь мешочек из ткани, соединенный со штанами шнурками. К середине шестнадцатого века он стал в большей степени символом статуса и плодовитости. Тем не менее, как объяснил Уилл Фишер в своей работе, посвященной гендерным проблемам в раннюю современную эпоху, восприятие мужественности и гульфика может быть «сексуальным, а не репродуктивным», во всяком случае у Генриха VIII. Его крупные гульфики намекали скорее на количество жен, чем на количество детей⁷.

В другом исследовании предложили менее эротическое объяснение появлению таких заметных гульфиков. В 1989 году Грейс К. Викари написала, что гульфики могли появиться как защита от болезни, а именно от эпидемии сифилиса 1494 года. Гульфик должен был защищать одежду от лекарств, которые оставляли пятна, и затруднять распознавание страдавших от инфекции⁸. Какая бы из причин ни была верной, нет никаких сомнений в том, что со временем экстравагантная набивка и внешнее украшение гульфиков вошли в моду и любые изначальные профилактические цели были забыты. Гульфикам придавали форму и украшали их таким образом, чтобы они соответствовали декоративным деталям дублета, штанов с буфами и джеркина. Это стало особенно очевидно в 1560-х и в 1570-х годах, непосредственно перед тем, как гульфик вышел из моды. К середине века размеры гульфика уменьшились, и на авансцену моды вышел **живот — стручок гороха** (пансерон). «Стручок гороха» представлял собой набитый или увеличенный участок спереди на уровне талии. Иногда его набивали тряпками или опилками, чтобы он держал форму. Он был скроен таким образом, чтобы кусок ткани свисал ниже естественной линии талии, создавая выступ вниз на уровне пупка. Этот силуэт стал настолько модным, что



СЛЕВА
Хендрик Гольциус.
«Офицеры в дублетах
"стручок гороха"», 1587,
Рейксмузеум

дублеты шились со специальным расширением в области талии, в остальном дублет был облегающим, подчеркивая разницу объемов. В самых экстремальных силуэтах гульфик в верхней части загибался к телу, а вершина «горохового стручка» оказывалась намного ниже естественной линии талии, как было описано. Когда оба предмета одежды надевали одновременно, они встречались. Такие дублеты носили в сочетании с жестким плоеным круговым воротником, высотой до подбородка, и плащом, державшимся на одном плече. К концу шестнадцатого века плечи в мужской одежде вернулись практически к естественной ширине и появились длинные облегающие рукава с оборками на манжетах. Короткие штаны с буфами увеличивались в объеме до тех пор, пока снаружи не остался виден только кончик гульфика. В результате появился негармоничный силуэт с длинными тонкими ногами и руками, объемным торсом, широкими бедрами и длинной жесткой шеей.

В начале семнадцатого века мужской наряд состоял из дублета с линией талии, уходящей резко вниз спереди, длинными, находящими друг на друга полами и с «крылышками» на плечах. К 1620 году появился и высокий стоячий воротник. (Хотя к этому моменту гульфик вышел из моды, линии талии с острым углом спереди было достаточно, чтобы по-прежнему, по выражению Сьюзен Дорен, «[привлекать] внимание к мужским бедрам и гениталиям»⁹.) Линия талии постепенно поднималась, пока не оказалась выше своей естественной позиции, что создавало иллюзию обрезанного торса. На линии талии располагались украшения из лент. Но к 1630-м годам наиболее модными и распространенными стали прямые штаны, заканчивавшиеся ниже колен, где они «встречались» с голенищами сапог. От этого фигура казалась выше, чем в предыдущем веке, а сама одежда стала намного удобнее в носке.

В первой половине этого века существовало некоторое сходство между мужской и женской одеждой. К примеру, дублет или хубон были практически одинаковыми и для мужчин, и для женщин. Декоративные ленты и шнуры располагались параллельно на лифе и на дублете, а высокую талию и длинные панели ткани можно было увидеть на одежде обоих полов. Мягкость кроя женских юбок соответствовала линиям мужских штанов до колен, с легкими складками у пояса и у колен (это хорошо видно на одежде из Королевской оружейной палаты Швеции). В 1630-х годах тенденция свободной одежды сохранилась, причем настолько, что священнослужитель и поэт Роберт Геррик написал в 1648 году: «Очарователен в одежде беспорядок, / Игривые надежды распалает»¹⁰ (перевод Валентины Соколянкой, 2012). В этом контексте «беспорядок» в одежде равнозначен «распушенности», и этот недостаток Геррик и многие другие также связывали с быстрыми изменениями моды в то время (у мужчин эти изменения в основном касались длины и ширины штанов до колен). Французское влияние Генриетты Марии, жены Карла I, некоторые называли причиной не только появления новой моды, но и ее экстравагантности:

«Отсюда [из Франции] прибыли ваши пышные дублеты... и ваши короткие кафтаны, кружевные воротники... длинные штаны, сужающиеся к коленям... расшитые бисером украшения для обуви, надушенные завитые парики... тысяча подобных глупостей, неизвестных многим нашим предкам»¹¹.



СЛЕВА

Дублет и штаны до колен
короля Швеции Густа-
ва Адольфа, примерно
1620-е годы, Королев-
ская оружейная палата,
Стокгольм

Это не могло не измениться после казни Карла I в 1649 году, хотя было бы неверным утверждать, что мужчины носили либо яркую, экстравагантную одежду роялистов, либо темное, скромное платье пуритан. В реальности было, наверное, нечто среднее и мужчины заимствовали что-то из каждой эстетики, но больше склонялись к скромности, которую предпочитал Кромвель. С 1650-х годов и далее более свободный силуэт, о котором мы только что говорили, продолжал держаться в Европе и даже стал еще более свободным. Темные цвета были популярны, но черный все чаще «разбавляли» кружевными воротниками тонкой работы и украшениями из лент, иногда ярких. Ленты украшали дублеты с высокой талией и похожие на юбки штаны до колен, о которых мы поговорим в начале первой главы. Они представляют собой самую экстремальную мужскую моду в истории. Этот в высшей степени женственный предмет одежды мог быть таким же широким и свободным, как и женские нижние юбки. По этой причине эти штаны едко высмеивали. Они продержались недолго вследствие непрактичности: в 1660-х годах появился новый облегающий кафтан, слишком узкий для таких широких штанов. С этого времени мужчины, по выражению одного «отца своего сына» (1701), «будут помнить, что одежда состоит из четырех частей, а именно: первая — белье, вторая — обувь и чулки, третья — шляпа и парик и четвертая — костюм или кафтан, камзол и штаны до колен»¹². Таким мужской костюм останется на следующие сто лет.

СПРАВА

Франс Хальс,
«Портрет мужчины»,
начало 1650-х годов,
Метрополитен-музей



На основании «Портрета короля Франции Франциска I» Корнелиса Антониса

1538–1547 годы, Рейксмузеум, Амстердам

На этом изображении начала шестнадцатого века отлично видна очень широкая линия плеч и хорошо заметен властный посыл мужского костюма времен Генриха VIII. Франциск I правил Францией с 1515 по 1547 год. Он был известен как человек, одевавшийся модно и смело. По словам его биографа Леони Фрида, король «никогда не переставал ослеплять своим блеском, если это касалось его внешности, надевая роскошную одежду из темно-красного бархата, расшитую серебром и золотом, и появляясь в окружении всадников, одетых в те же цвета»¹³. Подобную цветовую схему можно видеть и на этом изображении в сочетании с самыми модными аксессуарами того периода, в частности с гультфиком, который к 1530-м годам стал очень заметным и обязательным.

Воротник и манжеты белой сорочки длиной до бедер можно увидеть на шее и запястьях. Это был базовый предмет одежды для всех мужчин. Для элиты сорочки шили из льняных тканей, таких как батист, обычно белоснежных или даже прозрачных¹⁴.

Накидной кафтан подбит мехом, отвороты которого образуют воротник и окантовку пол. Мехом отделаны и подол кафтана, и прорезы на рукавах. Прорезы перехвачены бусинами из золота или драгоценных камней, расположенными на некотором расстоянии друг от друга.

Объемные кафтаны длиной до колен носили нараспашку. Их рукава с подбивкой обеспечивали желанную ширину. Такие кафтаны были явным символом статуса, их носили только мужчины из высших слоев общества. Представители некоторых профессий носили похожие по крою, но намного более простые кафтаны¹⁵.

Свисающие рукава представляли собой широкие, длинные трубы с разрезом по центру, чтобы просовывать в них руки. Они заканчивались на уровне подола кафтана или — как в этом случае — чуть ниже.



Питер Корнелис, «Семь дел милосердия: Освобождение узников», любезно предоставлено the Getty's Open Content Program

На этой иллюстрации мы видим более скромную версию ансамбля Франциска I. Здесь изображен представитель среднего класса в рубашке с высоким воротом, дублете и накидном кафтане с отворачивающимся воротником.



Черные шляпы без полей, или береты, как их иногда называли, состояли из мягкой тульи с жесткой окантовкой. Их украшали перьями, как показано здесь, или шляпными пряжками с драгоценными камнями, намекавшими на религиозные или интеллектуальные интересы владельца. Такие шляпы в разных видах оставались в моде на протяжении всего века и упоминаются в «Гамлете» (1603): «Но пользуйтесь шляпой по назначению. Ее место на голове»¹⁶.

Дублеты с рукавами длиной до талии облегли фигуру. Их обычно шили с низким квадратным вырезом, как здесь (вырез горловины станет выше примерно после 1540 года)¹⁷. У богатых людей дублет служил отличным фоном для декоративной отделки из драгоценных камней, бархата или золотой каймы, такой как на этом рисунке, а также прорезей. Иногда через эти прорезы вытаскивали ткань сорочки, создавая небольшие буфы. Для мужчин из низших сословий дублеты были сугубо практичным предметом одежды, который носили для тепла и для прикрепления к ним штанов.

Баска была частью дублета (как здесь: разрез по центру часто встречался на дублетах с баской) или отдельным предметом одежды, который назывался джеркин. Современники также именовали джеркин кафтаном или курткой (оба термина появились в отчетах по ведению хозяйства Генриха VIII). Это была настоящая юбка, прикрепленная к верхней, как правило безрукавной части, распахнутой от груди до талии, с глубоким вырезом в форме U или V¹⁸.

Обувь в этот период была на плоской подошве с очень широкими квадратными носами. Это была практичная модель по сравнению со стилями предыдущего века, в числе которых была обувь с очень длинными острыми носами. Те, кто хотел подчеркнуть свой статус праздного человека, украшали обувь разрезами (как на этой иллюстрации), клеймами, тиснением, ажуром и вышивкой²⁰.

Короткие пышные штаны с буфами крепились к талии дублета с помощью завязок. К 1570-м годам завязки сменились крючками¹⁹. Полосы ткани контрастного цвета образуют верхний слой, то есть штаны сшиты в **лоскутной технике**.

Свадебный наряд короля Швеции Густава II

1620 год, Королевская оружейная палата, Стокгольм

Этот свадебный наряд, состоящий из джеркина, дублета и штанов до колен, принадлежал Густаву II Адольфу, королю Швеции с 1611 по 1632 год²⁷. Он был одним из самых известных шведских монархов: успешным полководцем, тактиком и стратегом, а также инициатором новаторских реформ. 26 ноября 1620 года он женился на Марии Элеоноре Бранденбургской в королевском замке в Стокгольме. Этот свадебный наряд — хороший пример модного ансамбля почти за пятьдесят лет до появления костюма-тройки. Все три элемента этого наряда продолжают линии дублета и штанов с буфами шестнадцатого века, но демонстрируют зарождающийся более мягкий силуэт начала семнадцатого века.

С середины пятнадцатого века и примерно до даты пошива этого костюма джеркины оставались популярной верхней одеждой²⁸. Они обычно повторяли линии дублета под ними, но с некоторыми дополнениями, такими как свисающие рукава, которые мы здесь видим.

Все швы и края отделаны золотым галуном, чтобы соответствовать декору на ткани.

Двенадцать находящихся друг на друга панелей заканчивают остроконечную линию талии спереди и сзади.

Узор из гвоздик, роз и других цветочных элементов, вышитый золотыми нитями и шнуром, симметрично расположен на джеркине и штанах. Промежутки между узорами украшены одиночными золотыми блестками²⁹.

Штаны до колен к этому времени пришли на смену более коротким и округлым штанам с буфами, хотя у этой пары сохранен значительный объем. Штаны по-прежнему крепятся к дублету с помощью крючков и петель или завязок, как видно на фиолетовом дублете, надетом под джеркин³⁰.



Деталь дублета, ок. 1620 года, Королевская оружейная палата, Стокгольм

Маленькие стоячие воротники на джеркинах вошли в моду около 1620 года. Впоследствии они станут маленькими, плоскими или отложными или вообще будут отсутствовать³¹.

Если у джеркина были свисающие рукава (хотя это было необязательно), они часто были отстегивающимися и крепились к пройме под «крылышками» на плечах.

Застежка из крючков и петель расположена спереди и поперек одной стороны груди.

Фиолетовый дублет виден из-под полурукавов джеркина.



Свадебный наряд Густава II Адольфа, другой ракурс, ок. 1620 года, Королевская оружейная палата, Стокгольм

Свисающие рукава, изначально испанский дизайн, крепились к мужской и женской одежде. В них были вертикальные и горизонтальные прорезы, через которые можно

было просунуть руки. У этого джеркина на рукавах V-образные прорезы.