

Дэниел Джеймс Коул  
Нэнси Дейл

# ИСТОРИЯ МОДЫ

с 1850-х годов  
до наших дней

ОДРИ

История моды в деталях

Дэниел Джеймс Коул

**История моды. С 1850-  
х годов до наших дней**

«ЭКСМО»

2015

УДК 687.1(091)  
ББК 85.126

**Коул Д.**

История моды. С 1850-х годов до наших дней / Д. Коул —  
«Эксмо», 2015 — (История моды в деталях)

ISBN 978-5-04-159940-9

Если вы искренне любите моду и хотите знать о ней все, то эта книга станет для вас бесценным подарком. Авторитетные историки Дэниел Джеймс Коул и Нэнси Дейл провели колоссальную работу: собрали сотни уникальных фактов и более 600 архивных иллюстраций, рассказав об одежде в контексте времени, социума, искусства и новых технологий — десятилетие за десятилетием. Начиная с 1850-х годов, когда балом правили кринолин и пышные юбки, до сегодняшних «лейблов» и спорт-шика. Вы с головой погрузитесь в атмосферу высокой моды, узнаете о становлении знаменитых дизайнеров и как развивались модные столицы; где золотая середина между «бомжи от-кутю» и «богема от-кутю» и почему раньше высмеивали женские подъюбки, рисуя на них карикатуры. От стиля диско до пост-гранжа, от кинозвезд до «икон стиля», от литературных героинь до моделей с глянцевых обложек — здесь вы найдете ответы на вопросы о «странных» и актуальных тенденциях. «История моды» — это подробнейший рассказ об эволюции женской, мужской и детской одежды, который захватит ваше внимание словно увлекательный кинофильм. В формате PDF A4 сохранен издательский дизайн.

УДК 687.1(091)  
ББК 85.126

ISBN 978-5-04-159940-9

© Коул Д., 2015

© Эксмо, 2015



# Содержание

Вступление	8
Слова благодарности	10
Глава 1	11
На пути к 1850-м годам	14
Социально-экономический фон	15
Искусство	18
Плоды технического прогресса	19
Модные СМИ	21
Элита моды	22
Элементы женской моды, 1850-е и 1860-е годы	30
Элементы женской моды, 1870-е и 1880-е годы	45
Дизайнеры и портные	53
Технология модных тканей и текстиля	61
Культ траура	63
Исторические и экзотические влияния	66
Платье реформ и эстетическое платье	73
Спортивная женская одежда	78
Мужская одежда	80
Детская мода	88
Расширение мира моды	94
К 1890-м годам	95
Глава 2	96
Социально-экономический фон	98
Искусство	99
Элементы женской моды	108
«Девушка Гибсона»	116
Верхняя одежда и шляпки	118
Влияние спорта	123
Дизайнеры	125
Дальнейшее влияние платья реформ	133
Мужская одежда	137
Детская мода	144
Мода на татуировки	150
Взгляд в новый век	154
Глава 3	155
Социально-экономический фон	158
Искусство	161
Мода и общество	166
Модные СМИ	171
Всемирная выставка в Париже 1900 года	173
Элементы женской моды	180
Корсеты и нижнее белье	185
Материнство и одежда плюс-сайз	187
Верхняя одежда и шляпки	188
Меховая верхняя одежда	191
Дизайнеры	194

Косметология и коррекция фигуры	211
Спортивная одежда	212
Мужская мода	214
Детская мода	223
Конец десятилетия	224
Глава 4	226
Социально-экономический фон	230
Искусство	231
Мода и общество	235
Модные СМИ	241
Богема и «богема от-кутюр»	245
Элементы женской моды	247
Верхняя одежда	255
Шляпки и аксессуары	256
Корсеты и нижнее белье	260
Спортивная одежда	263
Дизайнеры	264
Индустрия красоты	285
Война и мода	288
Мужская одежда	291
Детская мода	293
Конец десятилетия	300
Конец ознакомительного фрагмента.	302

# **Дэниел Джеймс Коул, Нэнси Дейл История моды. С 1850- х годов до наших дней**

*Памяти Элейн Стоун*

Daniel James Cole and Nancy Deihl

THE HISTORY OF MODERN FASHION FROM 1850

© Text 2015 Daniel James Cole and Nancy Deihl

Daniel James Cole and Nancy Deihl have asserted their right under the Copyright, Designs and Patents Act 1988, to be identified as the Authors of this Work.

Translation © 2019 EKSMO Publishing House

The original edition of this book was designed, produced and published in 2015 by Laurence King Publishing Ltd., London, under the title The History of Modern Fashion.

© Крупичева И., перевод на русский язык, 2021

© ООО «Издательство «Эксмо», 2021

## Вступление

С точки зрения XXI века одежда конца XIX века как будто бы заслуживает определения «старомодная». Кринолины, стесняющие движения корсеты и изобилие отделки на женских нарядах, строгие пальто по фигуре и жесткие цилиндры у мужчин – все это кажется непрактичным, церемонным и решительно несовременным. Тем не менее эти стили не только отражают вкусы того времени, но и включают в себя последние достижения технологии: новые краски для тканей, новые виды отделки, новаторские методы кроя и промышленное производство одежды.

То, что было истиной в 1850-х годах, остается ею и поныне. Мода постоянно отражает технологические новации, экономические и политические перемены, а также соответствует преобладающим стилям в изящных и декоративных искусствах. Мы начинаем эту хронику истории моды с 1850-х годов и называем ее «современной» по нескольким причинам. В этот период механизированное производство, в том числе появление механических ткацких станков и широкое распространение швейных машин, преобразило пошив одежды. Мода быстро менялась, и модная одежда стала доступной для большего количества людей. Повсеместное техническое совершенствование процесса печати также позволило поставлять модную прессу постоянно растущей аудитории. Кроме этого, развитие дизайнерской системы и роль модельера как катализатора изменения стиля заложили основу для появления мира дизайнеров и брендов, неотъемлемой части современной индустрии моды.

После этой главы, открывающей книгу, текст поделен на главы в соответствии с десятилетиями. Эта структура может показаться произвольной – в конце концов, никто не предлагает новую моду в первый же день первого года нового десятилетия. Тем не менее, за некоторым исключением, мы обнаружили, что в каждом десятилетии преобладает особый дух. А люди (особенно модники) склонны идентифицировать эти временные периоды со своим индивидуальным восприятием. Существует и отчетливая тенденция, в соответствии с которойистики моды ориентируются на десятилетия, предсказывая стили нового или подводя итоги уходящему. О прошлом они тоже пишут, основываясь на таких периодах, и соотносят с ними специфические образы.

В этой книге мы говорим о моде как о феномене, связанном с другими культурными формами. В каждой главе есть краткий рассказ о политических и социальных переменах конкретного десятилетия. Представлены и по возможности проиллюстрированы значимые работы из разных областей искусства, демонстрирующие ту важную роль, которую сыграли в создании и популяризации моды представители искусства (будь то оперные звезды или сделавшие себя сами интернет-сенсации). Мы проследили, как мода приходит и уходит, признавая взаимосвязанное влияние дизайнеров, знаменитостей, средств массовой информации и даже выставок, начиная с крупных международных экспозиций конца XIX – начала XX века и заканчивая значимыми шоу современных дизайнеров в лучших музеях мира. Хотя влияние знаменитостей на моду часто называют недавним социальным феноменом, связывая, к примеру, бохо-шик начала 2000-х годов с актрисой Сиенной Миллер, тот же самый механизм действовал и в конце XIX века. Принцесса Александра, например, поспособствовала тому, что для женщин стали приемлемыми костюмы.

«История современной моды» основана на научных данных, но это не значит, что она предназначена только для ученых. Обычные читатели, студенты, все те, кто интересуется историей и динамикой моды, смогут глубже изучить ее тенденции и отдельные факты, которые могут быть уже знакомыми. Вы узнаете о дизайнерах, прославившихся в свое время, но не получивших места в истории. Вы увидите, как разрушаются или корректируются привычные мифы: Пуаре уничтожил корсет! Шанель придумала черное платье!

Обширная библиография предоставит вам источники для дальнейшего знакомства с конкретными дизайнерами, темами и десятилетиями. Читатели заметят, как со временем расширялся мир моды. В первых главах речь пойдет о высокой моде Парижа, источнике стиля, а к началу 2000-х годов вы увидите, сколь заметным станет влияние Азии. Эта книга призвана расширить круг знаний о современной моде, живой, быстро меняющейся форме культуры, которая является важным компонентом мира с нарастающей глобализацией.

## Слова благодарности

За те годы, пока мы проводили исследования и писали эту книгу, нам помогали и нас поддерживали друзья, семья, коллеги и студенты.

Нам бы хотелось признать вдохновляющий вклад Клары Берг, Одри Чейни и Лариссы Ширли, выпускниц FIT, которыми руководила Лурдес Фонт, наша уважаемая коллега. Мы отдаем должное поддержке родственного факультета FIT: Майкла Кейси, Хлои Чепин, Шейлы Маркс, Памелы Синдер-Галлагре и Нэн Дж. Янг. Илайза Кэрролл, еще одна выпускница FIT, помогла с организацией иллюстраций на начальном этапе. Наши коллеги в Университете Нью-Йорка Элизабет Маркус и Элизабет Морано поддержали нас; Дэмиен Дэвис и Вонетта Мозес оказывали постоянную помощь; Фелисити Питт, выпускница этого университета, помогала составить библиографию.

Илэйн Мальдонадо, Джефффри Раймен и Селия Баез из Center for Excellence in Teaching в FIT оказывали нам постоянную помощь. Мы благодарны за поддержку, оказанную IFFT (International Foundation of Fashion Technology Institutes). Ли Рипли поддерживал этот проект с самого начала. Архив Метрополитен-опера и Юджиния Белл из Фонда Ричарда Аведона много помогали нам в поиске фотографий, как делали это Ренальдо Барнетт, Нуралиф Бин Исмаэль, Мания Дробнак, Кристал Фернандес и Бабетт Дэниелс, Джеймс Хаузер. Юния Кавамура, Мелани Рейм, Александра Армиллас и Стивен Стипельман. Кин Чен, Джон Пол Рейнджел, Идхам Роусли, Огаст Сосастро и Вивьен Ауреум Ю помогали в исследованиях. Клэр Сауро из отдела Коллекции исторического костюма Роберта и Пенни Фокс Университета Дрексела и Синтия Купер из Музея канадской истории Маккорда поделились с нами своим опытом и знаниями по теме.

Без Gladys Marcus Library Special Collections & College Archives этот проект не состоялся бы. Мы благодарны всему персоналу этого учреждения, прошлому и нынешнему, включая Джулиет Джейкобс, Тесс Хартман Каллен и Эшли Крэнджак, но особенно Карен Трайветт Кэннелл и Эйприл Кэлахан.

В издательстве Laurence King Publishing мы не могли бы обойтись без терпения, мудрого руководства и огромного опыта Энн Таунли и Фелисити Мондер. Хизер Викерс, невероятный фоторедактор, обеспечила фотографии, которые оживляют эти страницы. Изысканный дизайн Гриты Роуз-Иннес украсил книгу. Мы также благодарны многим безымянным рецензентам, которые предложили столько полезных советов.

Особая благодарность за мощную поддержку и помощь потрясающим Стиву Дейлу, Форду Дейлу, Жанне Голли, Памеле Гримо, Дезире Кослин, Брэдфорду С. Мартину, Дэвиду Робертсу, Сурачаи Сенгсуван и Феликсу Кси.

И, наконец, мы должны сказать, что за годы преподавания мы с удовольствием работали со многими преданными делу и упорными студентами, чьи интересные исследования углубили наши знания по истории моды. Мы благодарны за то, чему научились у них, и надеемся, что и они научились у нас.

## **Глава 1**

### **1850–1890-е годы**

### **Зарождение современной одежды**



Реалистичные детали на картине Джеймса Тиссо «Продавщица» (1885) передают радости шопинга в конце XIX века. С тщательно упакованным свертком в руках *модистка* в простом черном платье открывает дверь перед уходящим клиентом, пока прохожие оценивают выставленные в витрине товары.

Мода в 1850–1890-х годах отражала последние новинки в инженерии, химии и средствах связи. Во второй половине XIX века развитие фотографии и такие изобретения, как анилиновые красители и швейная машинка, повлияли на дизайн, производство и продажу одежды. В этот период понятие «модный дизайнер» начало обозначать профессию, зародилась высокая мода. В мире моды господствовал семейный бизнес. Ворт, Крид, Редферн и Дусе были династиями, продержавшимися в этом бизнесе несколько поколений. На моду также повлияли социальные и экономические перемены и международная политика. Смены правительств, изменение торговых отношений, урбанизация и повышение социальной мобильности – все это накладывало свой отпечаток на моду.





К 1850-м годам в коммерческом производстве одежды широко использовались швейные машины. В продаже было достаточно моделей и для домашнего использования.

В этот период посетители любой международной выставки, включая Всемирную выставку в «Хрустальном дворце» в Лондоне (1851), Всемирную выставку в Нью-Йорке (1853) или Всемирную выставку в Париже (1855), не могли не заметить, что мир материальных удовольствий быстро расширялся.

## На пути к 1850-м годам

К концу XVIII века мода стала представлять собой изменение силуэтов, которые развивались из предыдущего стиля, причем эти силуэты начали сменять друг друга намного быстрее, чем когда бы то ни было раньше. Наряды законодателей мод, таких как королева Франции Мария-Антуанетта и Георг, принц-регент Великобритании, быстро копировали другие. Формировались группы модников, придерживавшихся определенного стиля. Популярная культура влияла на одежду, так как модники подражали знаменитым исполнителям и литературным персонажам. В развитии модной прессы большую роль сыграли цветные иллюстрации.

С начала XIX века история и Восток были распространенными темами в моде и искусстве. Популярными стали влияния Индии и Центральной Азии, в моду вернулись стили прошлых веков (включая Средние века, елизаветинскую эру и XVII век). Манящая экзотика и прошлое были побочным продуктом превалявавшего в искусстве романтизма. Женскую моду диктовали Жозефина Бонапарт, императрица Франции, и Долли Мэдисон, жена американского президента. В мужской моде доминировали два персонажа и их противоположные точки зрения: Джордж Брайан (Бо) Браммелл был известен своей сдержанностью в одежде, тогда как лорд Байрон проповедовал поэтически-раскованный образ. Развитие стилей у мужчин и женщин приводило к периодическим изменениям формы и длины юбки, вырезов, рукавов, линии талии, плеч и галстуков.

В 1837 году началось шестидесятилетнее царствование королевы Виктории, самого сильного и влиятельного монарха Европы. Она устанавливала социальные стандарты вплоть до своей смерти в 1901 году. Для свадьбы с двоюродным братом Альбертом Саксен-Кобург-Готским 10 февраля 1840 года Виктория выбрала белое платье и цветы апельсина – флердоранж, – создав тем самым важную свадебную традицию. Королева Виктория делала акцент на консервативные ценности, и социальный маятник качнулся в другую сторону от свободных нравов эпохи Регентства в Британии. Влияние промышленной революции и экономическая депрессия в отдельных странах (включая Австралию и США) нашли свое отражение в одежде 1840-х годов. Силуэты и мужских, и женских нарядов стали проще, отделка и цвета – спокойнее. Приоритет отдавался скромности, и сдержанность в одежде была типичной, особенно в Великобритании и США.

Для женской одежды 1840-х годов были характерны длинные рукава и круглая высокая горловина. Рукава обычно были прямыми и простого покроя. Ближе к концу десятилетия появились расширенные рукава корсажей с хлопковыми или льняными подрукавниками, обычно в сочетании с таким же воротником. Декольте присутствовали в женских вечерних платьях, но чаще они имели форму широкого выреза «лодочка» и редко открывали ложбинку между грудями. Юбки стали длиннее, обычно в пол, после популярных в 1830-е более коротких юбок. Нижние юбки сохраняли силуэт колокола. Линия талии была слегка занижена, и корсажи сужались внизу к центру. Среди дамских шляпок доминировал капор с полями и козырьком; его обрамляющие лицо поля соответствовали идее скромности.

Мужчины обычно носили сюртуки, брюки были прямыми, с ширинкой спереди. Цвета были темными, приглушенными. Для торжественных случаев (кроме придворного платья) черный фрак считался стандартом элегантности. Иногда фрак все еще носили с кюлотами, хотя длинные брюки стали распространенными и для вечера. Цилиндр был самым популярным мужским головным убором.

## Социально-экономический фон

В Британии во время долгого правления королевы Виктории индустриализация продолжалась быстрыми темпами. Развитие железных дорог, миграция рабочих в города и расширение колониального влияния в Китае, Африке, Юго-Восточной Азии и Индии способствовали процветанию и самосознанию британцев и были важны для эволюции вкуса. Размах Британской империи отражался в доступности товаров со всего света и заимствовании некоторых предметов одежды. К середине XIX века Париж был бесспорным центром моды, несмотря на турбулентное состояние французской политики.



На этой иллюстрации из журнала *American Fashions* 1847 года представлена семья в типичной для середины XIX века одежде.

В 1852 году французский президент Луи-Наполеон Бонапарт провозгласил себя императором Наполеоном III. Это стало началом Второй империи. Французские придворные, особенно привлекательная жена Наполеона, императрица Евгения, влияли на моду. Другие европейские королевские особы, включая Елизавету, императрицу Австрии, и княгиню Паулину фон Меттерних, жену австрийского посланника при французском дворе, также задавали тон в моде. Наряду с аристократией появились и новые владельцы крупных состояний, которые заработали капитал в финансовой сфере, на недвижимости, транспорте и производстве. Королевские особы, аристократы и нувориши – все они играли свою роль в спектакле модной жизни Парижа, который превратился в современный город с широкими бульварами и просторными площадями. Франко-прусская война 1870 года положила конец Второй империи, и к 1872 году ее сменила Третья республика. После нескольких восстаний в 1848 году мелкие немецкие гер-

цогства объединились под управлением Отто фон Бисмарка. В Италии третья война за независимость в 1866 году сделала Джузеппе Гарибальди национальным героем.

В других частях света происходили похожие события. Изменения в международных отношениях повлияли на промышленное развитие и торговлю. Гражданская война в США (1861–1865) и отмена рабства оказали существенное влияние на американскую экономику, экспансию на Запад и текстильную промышленность. Во время войны мобилизация более трех миллионов военнослужащих потребовала массового производства обмундирования и обусловила создание размерных стандартов при пошиве одежды. Более того, прибыль, полученная в результате войны, способствовала появлению нового класса богатых промышленников. Британия, лишенная импорта хлопка из Америки во время Гражданской войны, переориентировалась на Австралию, что привело к буму производства хлопка в этой колонии.

## ДЖЕННИ ЛИНД

Иоганна Мария (Дженни) Линд (1820–1887), шведская певица сопрано, прославилась своей концертной деятельностью в Европе в 1840-х годах и в США в 1850-х годах. В США ее концертами занимался блестящий цирковой антрепренер П. Т. Барнум. За свои выступления Линд получала неслыханные гонорары. Барнум организовал успешную рекламу перед гастролью, и ему удалось превратить певицу в культовую фигуру, что привело к полным залам во всех городах ее гастрольного тура. «Линдомания», или «Лихорадка Дженни», как результат ее популярности в Америке, привела к тому, что зрители неистовствовали и штурмовали концертные залы. Однажды вечером вуаль Линд упала со сцены к зрителям и «была разорвана на куски охотниками за реликвиями»<sup>1</sup>. Стиль Дженни Линд широко имитировали модные дамы, и некоторые историки моды даже считают ее ответственной за популяризацию трехъярусных юбок в начале 1850-х годов. Медийная вакханалия, окружавшая Линд, ее безумные фанаты и официальная сувенирная продукция были неслыханными для музыканта. Сравниться с этим мог только энтузиазм, окружавший пианиста Ференца Листа десятилетием раньше. Карьера Линд особенно важна как прототип иконографии поп-культуры, безумства фанатов и хайпа, в полной мере проявившихся в период «битломании» 1960-х годов и других похожих феноменов XX века.

---

<sup>1</sup> Norman Lebrecht, *Who Killed Classical Music?: Maestros, Managers, and Corporate Politics* (New York: Citadel Press, 1997), p. 40.





Альбом «Музыка Дженни Линд», Бостон, ок. 1850

Одним из самых значительных мировых событий XIX века стало открытие Японией своих границ в 1853–1854 годах. Окончание почти 250 лет относительной изоляции привело к появлению новых дипломатических миссий и оказало существенное влияние на западные вкусы. Были подписаны торговые соглашения с США, а потом и с другими крупными странами. Несколько портовых городов Японии открылось для торговли, и японские товары появились на западном рынке.

## Искусство

Хотя этот период был отмечен духом экспериментаторства – и даже бунта в искусстве, увлечение историей и Востоком продолжало оставаться главным фактором в искусстве и дизайне. Парижская Академия изящных искусств и лондонская Королевская академия искусств продвигали историческую живопись как самый важный жанр, тогда как изображение современной жизни считалось более низким жанром. Как знак независимости от академии в Париже с выставки, организованной в 1874 году Анонимным обществом художников, официально началось движение импрессионистов. В это общество входили Клод Моне, Эдгар Дега, Пьер-Огюст Ренуар, Гюстав Кайботт и Берта Моризо. Сюжеты для своих картин они брали из окружающей действительности. На полотнах этих художников появились сценки лодочных вечеринок, люди на пляже, сочные сельские пейзажи. Они запечатлевали движение и трепет жизни своего динамичного мира. Как синтетические красители сделали платья середины века ярче, так и новые химические пигменты стали доступны для художников, и они воспользовались новыми броскими оттенками. Мода была неотъемлемой частью жизни того времени, и импрессионисты изображали стильных мужчин и женщины на пикниках, в кафе, театрах и на скачках.

Художники-романтики, такие как Эжен Делакруа и Жан-Леон Жером, на своих полотнах сохранили для нас романтический взгляд на Азию, а также на Египет и Северную Африку. Композиторы также не отставали от общего увлечения Востоком. В 1871 году итальянский композитор Джузеппе Верди создал идеализированный мир Древнего Египта в опере «Аида». Парижский вкус к театральной экзотике подстегивал Жюль Массне, переносившего слушателей в Южную Азию в опере «Король Лахорский» (1877) и в Византию в опере «Эскалармонда» (1889). «Африканка» (1865) Джакомо Мейербера и «Лакме» (1883) Лео Делиба представляли запретную любовь между европейскими мужчинами и восточными женщинами. Балеты не отставали от восточного тренда. Среди множества подобных балетных спектаклей самой экстравагантной выглядела «Дочь фараона» (1862) Цезаря Пуни с её опиумными галлюцинациями и ожившими мумиями.

Все более популярной становилась портретная фотография, причем не только среди богатых, но и среди растущего среднего класса. Такие знаменитости, как графиня ди Кастильоне и Лилли Лэнгтри, понимали силу фотографии как средства манипулирования общественным мнением. Французские фотографы, такие как Надар, становились хроникерами эпохи, тогда как Джулия Маргарет Кэмерон запечатлела для истории «эстетическое платье» британской интеллигенции. Даже обычные люди позировали местным фотографам, и получившиеся в результате «визитки», портреты и групповые снимки свидетельствуют об интересе, который вызывал этот новый вид искусства.

## Плоды технического прогресса

Пока в Европе все еще сохранялась жесткая социальная иерархия, в Северной Америке возрастала социальная мобильность. В США, которым в 1876 году исполнилось всего сто лет, положение в обществе в большей степени определялось богатством, а не происхождением. Семья Вандербильтов, ведущая свой род от голландских фермеров в колониальном Нью-Йорке, стала одним из столпов нью-йоркского общества. Точно так же и Асторы, происходившие из немецкой семьи торговцев, стали настоящими королями недвижимости. Эти семейства стали своего рода американским эквивалентом аристократии Старого Света. Асторы, Вандербильты и другие выдающиеся ньюйоркцы, такие как Дж. П. Морган, основали крупнейшие культурные учреждения. Североамериканские законодатели мод появлялись благодаря состояниям, сделанным в различных отраслях промышленности, и как клиенты они были важны для парижской моды. Изабелла Стюарт Гарднер из Бостона была наследницей состояния, полученного от текстильного производства и шахт. Чикагское общество подражало миссис Сайрус Маккормик (Нетти), чей муж изобрел механическую жатку, и Берте Оноре Палмер, жене владельца империи недвижимости. Поттер Палмер основал магазин тканей, Potter Palmer & Co, который впоследствии стал гигантом ретейла Marshall Field & Co. Американские миллионеры выдавали своих дочерей замуж за европейских аристократов, обеспечивая им хорошее приданое. Титулы облагораживали полученные иногда несправедливым путем богатства состоятельных американских семей «баронов-разбойников», а «долларовые принцессы» приносили столь необходимые деньги обедневшим аристократам.

Индустриализация также способствовала росту городов и городского среднего класса. Совершенствование методов производства привело к беспрецедентному разнообразию товаров. Первые практичные швейные машинки предложил Элиас Хоу (1819–1867). Он получил патент в 1846 году и постоянно улучшал свою модель. Когда конкурент Хоу Джон Бачелдер в начале 1850-х годов продал свой патент И. М. Зингеру (1811–1875), швейная машинка уже была усовершенствована до такой степени, что Зингер смог с успехом начать ее широко продавать. Коммерческими моделями пользовались в 1850-х годах, а первая модель Зингера для домашнего использования Grasshopper была предложена покупателям в 1858 году. Агрессивный маркетинг нового домашнего помощника обеспечил успех модели у покупателей. Молодые девушки демонстрировали машинку в красиво обставленных шоу-румах. Машинки были созданы с учетом эстетики середины века и украшены нарисованным цветочным узором. Подставка швейной машинки делалась из чугуна. Специальные приспособления для сборок, обшивки, подшивания подола и обметывания петель расширяли возможности домашней швеи, развивая вкус к более сложным нарядам. К моменту смерти И. М. Зингера в 1875 году его компания продавала более 180 000 машинок в год.

Открытие универмагов в крупных городах добавило еще один динамичный аспект моде. Солидные здания, построенные со всеми современными удобствами, были заполнены красиво разложенными товарами. Новые универмаги были большими торговыми центрами, где товары снабжали четкими ценниками, а продавцы в форменной одежде их демонстрировали. Под одной крышей с универмагами располагались рестораны, кафе и художественные выставки. Они часто работали до десяти часов вечера. Сезонные модели висели на вешалках и демонстрировались живыми моделями. Покупатели могли приобрести готовое платье, верхнюю одежду, белье и аксессуары, а также ткани и отделку. Шопинг стал новым возбуждающим времяпрепровождением для горожан. Парижане наслаждались изысканным шопингом в нескольких универмагах: Bon Marché открылся в 1852 году, Le Printemps в 1865-м и La Samaritaine четырьмя годами позже. Роман Эмиля Золя «Дамское счастье» (1883) показал соблазнительный эффект потребления и его куда менее приятные побочные эффекты, включая долгий рабо-

чий день для служащих, уничтожение мелких магазинчиков и кражи, совершаемые отчаявшимися покупательницами. Влияние парижской культуры крупных универмагов чувствовалось по всему миру. Самый крупный и самый модный универмаг Монреаля «Morgan's» открылся в 1860 году на Макгилл-стрит. Продажи росли так быстро, что Джеймс и Генри Морганы возвели четырехэтажное здание в 1866 году, чтобы лучше обслуживать покупателей, приезжавших в личных каретах. В Квебеке Holt Renfrew начинался в 1830-х годах как шляпный магазин, впоследствии торговал мехами, а потом получил королевский патент от королевы Виктории в 1880-х годах. В процессе постоянного развития универмагов Америка шла впереди планеты всей. После двадцати лет торговли тканями иммигрант-ирландец Терни Стюарт построил свой «Мраморный дворец тканей» в 1848 году на пересечении Бродвея и Чеймберс-стрит в Нью-Йорке. Его следующий магазин открылся в 1862 году ближе к центру города. Это было шестиэтажное здание с открытой планировкой, просторной лестницей и ротондой со стеклянным куполом. Паровые лифты были установлены позже. Компания Arnold Constable & Co открыла в 1877 году гигантский магазин на Пятой авеню, в котором предлагали весь возможный ассортимент товаров. Еще две известные фирмы, Lord & Taylor и Macy's, также открыли свои флагманские магазины именно в этот важный период экспансии ретейла. В Филадельфии магазин Джона Уонамейкера на Тринадцатой улице и Маркет-стрит открылся в 1876 году. Универмаг прославился своим роскошным интерьером, который включал в себя потолки из цветного стекла и центральный прилавок диаметром 90 футов (более 27 м), окружавший освещенную газовыми фонарями «темную комнату», где были выставлены на продажу вечерние платья.

К 1870-м годам разнообразные готовые товары также были доступны для заказа по почтовым каталогам. В 1872 году Аарон Монтгомери Уорд выпустил свой первый каталог под названием Montgomery Ward. Первые номера представляли собой просто листовку со списком товаров, в который входили и обручи для юбок, и носовые платки. Большинство товаров продавалось по доллару за штуку. Десятью годами позже в каталог Montgomery Ward входило более 10 000 товаров на 240 страницах. Несомненно, вдохновленный успехом Уорда Ричард Сирс, начавший торговать часами, объединился с Алвой Робаком, и первый каталог Sears Roebuck отправился к американским покупателям в 1893 году. Товары на заказ можно было приобрести даже в сельской местности. Ношенная одежда представляла другой важный сектор, и оживленная торговля одеждой секонд-хенд существовала в большинстве городов. Такую одежду продавали, чтобы носить в том виде, в котором она была, или перешивать в соответствии с изменениями моды.



## Модные СМИ

Французские издания были наиболее влиятельными в мире, но в каждом крупном городе были свои журналы, документирующие изменения в моде. Обычно их печатали в формате таблоида. В большинстве изданий публиковали описания последних модных тенденций с комментарием редакции, советы, касающиеся здоровья и красоты, а также ведения домашнего хозяйства, и романы с продолжением. Иллюстрации с модными фасонами были в каждом номере и позволяли познакомиться с новыми стилями платьев, аксессуаров и причёсок, соответствовавших актуальным стандартам красоты. *La Mode Illustrée*, *Le Moniteur de la Mode*, *L'Art et la Mode* и *La Mode Pratique* входили в число самых популярных изданий Франции. В Британии женщины читали *The Queen*, *Ladies' Newspaper* и *Englishwoman's Domestic Magazine*. Берлинское издание *Der Bazar* отчитывалось о последних новинках парижской моды и развлечениях элиты, как делала это и *La Moda Elegante*, выходившая в Мадриде. В США *Harper's Bazar* начал публиковаться в 1867 году, объявив себя «Союзом моды, удовольствия и полезных советов». Он присоединился к другим ориентированным на женщин журналам, таким как *Godey's Lady's Book and Magazine*, *Peterson's Magazine* и *Demorest's Monthly Magazine and Madame Demorest's Mirror of Fashions*.

Бумажные выкройки для платьев и костюмов начали распространять через журналы с 1850-х годов. Мадам Деморест продавала выкройки без размера сначала через *Godey's*, а затем через издания *Demorest's*. Ей также принадлежали 300 магазинов в США и за границей под названием *Madame Demorest's Magasins des Modes*. Единую систему размеров усовершенствовал в 1863 году Эбенезер Баттерик, портной, отреагировавший на пожелания своей жены иметь выкройки в соответствии с размером. Первые размерные выкройки Баттерика предназначались для одежды мужчин и мальчиков. В 1866 году он предложил и женские выкройки. К 1876 году Баттерик создал несколько изданий, чтобы освещать новинки моды и продавать выкройки. Эти издания можно было заказать по почте и в сетевых магазинах по всей Северной Америке и Европе.

Эти периодические издания были важными источниками идей и практических знаний для все большего количества людей, интересовавшихся модой. Писатели и редакторы крупных модных изданий отчитывались перед читателями с помощью «Писем из Парижа» и других статей с похожими названиями. Модный словарь, использовавшийся в журналах того времени, часто включал в себя такие французские слова, как «туалет» или «костюм», чтобы описать ансамбль. В январе 1869 года в *Le Moniteur de la Mode* отмечали, что «различие между туалетами для дружеских визитов и туалетами для официальных визитов, для вечеринки с танцами или для балов всегда заметно. Это идеальный код, который парижане знают наизусть».

## Элита моды

Наполеон III женился на испанской графине Евгении де Монтихо. Воспитанная во Франции и знакомая с французским обществом французская императрица стала одной из самых важных фигур в культурном контексте XIX века. Хотя Евгения была ниже ростом и более плотной, чем преобладавший женский идеал, ее тем не менее считали красивой, у нее были великолепная осанка и грациозные жесты. Она придала блеск французскому двору времен Второй империи, а с ее влиянием на моду и стиль могла поспорить только Елизавета, императрица Австрии. Евгения сохранила свое влияние на моду до падения Второй империи. Ее портреты работы Франца Ксавера Винтерхальтера в деталях передают не только ее красоту, но и изысканный вкус в одежде. С именем Евгении ассоциируются многие стили, включая кринолин-клетку, и ее появление в платье нового фасона гарантировало ему одобрение и успех. При дворе Второй империи Евгения главенствовала среди модных дам, одевавшихся у элиты парижских портных. Особенно влиятельными дамами были княгиня Паулина фон Меттерних, жена австрийского посланника, и графиня ди Кастильоне, жена итальянского посланника.

В США первой женщиной, носившей титул «первой леди», стала Харриет Лэйн, хотя она не была женой президента. Харриет играла роль официальной хозяйки Белого дома при ее неженатом дяде, Джеймсе Бьюкенене, в годы его президентства (1857–1861). Ранее, когда Бьюкенен был сенатором, а потом и государственным секретарем, Харриет подружилась с женой тогдашнего президента и законодательницей мод Долли Мэдисон, ставшей для девушки наставницей. Когда Бьюкенена назначили посланником при дворе Великобритании в 1853 году, Харриет отправилась вместе с дядей в Лондон. Там она заслужила расположение королевы Виктории и не раз ездила в Париж, чтобы приобрести гардероб, соответствующий ее дипломатическим обязанностям. Когда Бьюкенена избрали президентом в 1856 году, он привез Харриет обратно в Вашингтон, чтобы она стала хозяйкой Белого дома. Вскоре ее стали называть «первой леди Америки». Она ввела в моду вырез, открывавший плечи и грудь больше, чем это было принято в Америке того времени.



На картине Франца Ксавера Винтерхальтера «Императрица Евгения в окружении придворных дам» (1855) мы видим тюлевые ткани, широкие линии декольте и невероятно пышные юбки, модные при французском дворе.

## ГРАФИНЯ ДИ КАСТИЛЬОНЕ

Виржиния Олдоини, графиня ди Кастильоне (1837–1899) была итальянской аристократкой при дворе императора Наполеона III. Она прославилась тем, что являлась любовницей императора, а также своим страстным желанием независимости и объединения Италии. Эта роковая женщина завораживала прессу, а ее появления на придворных маскарадах были легендарными. До приезда в Париж графиня покорила двор Виктора Эммануила II в Турине, при котором она появлялась со своим мужем, Франческо Верасисом, графом ди Кастильоне. Осознав ее потенциал, итальянский премьер-министр в 1855 году отправил чету Кастильоне в Париж, где графиня начала выступать за независимость Италии и стала любовницей Наполеона III. Французское высшее общество начало игнорировать графиню после того, как группа итальянцев совершила покушение на императора, когда тот выходил из ее дома однажды ночью. Графине пришлось покинуть Францию. В Париж Кастильоне вернулась в 1863 году, ее снова принимали при дворе, и она появилась на модном маскараде в костюме «королевы Этрурии», подчеркивая свою роль в освобождении Италии. На ее платье был разрез сбоку, позволявший увидеть обнаженную ногу. Распущенные волосы подчеркивали образ дикарки. Хотя графиня не была законодательницей



мод в той же мере, что императрица Евгения или Елизавета Австрийская, все отмечали ее эффектные наряды. Обычно она одевалась у мадам Роже, популярной портнихи того времени. Графиня больше запомнилась своими сложными прическами и тем, что часто окрашивала волосы.

Завороженная фотографией и влюбленная в собственную красоту, графиня поддавалась навязчивой страсти позировать фотографам. С 1856 года она сотрудничала с фотографом Пьером-Луи Пьерсоном, часто выступая в роли собственного стилиста. Она следила за ретушью и корректировкой снимков. Вместе они экспериментировали с новыми позами и установкой фотоаппарата и даже создали серию скандальных фото ступней и ног графини. Осознанно документируя свой облик для потомков, она понимала силу фотографии как средства для собственной рекламы. В XXI веке это кажется само собой разумеющимся, но в те времена это было настоящим прорывом.



Иронизируя над собственным тщеславием, графиня ди Кастильоне кокетничает со своим отражением в зеркале (ок. 1865).



В роли хозяйки Белого дома при своем дяде, президенте Джеймсе Бьюкенене, Харриет Лэйн (на фото в платье для инаугурации) поражала вашингтонское общество своим гардеробом, приобретенным в Париже.

Новая законодательница мод появилась в 1863 году, когда Александра Датская вышла замуж за Эдуарда, принца Уэльского. Высокая и изящная Александра была совсем не похожа на коренастых членов семейства, в которое она вошла. Ее влияние на моду было существенным и продолжалось несколько десятилетий. Вскоре после ее брака с Эдвардом жакет «Александра» (предвестник более поздних облегающих стилей) вошел в моду в числе многих нарядов, ставших популярными благодаря ей. Между ее бракосочетанием в 1863 году и весной 1871 года Александра родила шестерых детей, и беременности не позволяли ей часто бывать на публике. Рождение шестого ребенка и возможность чаще бывать в обществе совпали с падением Второй империи. В годы после Франко-прусской войны французская индустрия моды воспряла, но в модном мире новой Третьей республики не было элегантной фигуры для подра-



жания. В результате многие обратили взоры на Британию и существенно повысили роль Александры в моде в 1870-х и 1880-х годах. Стесняясь шрама спереди на шее, Александра ввела в моду короткие колье-ошейники, которые не только закрывали шрам, но и подчеркивали красоту ее длинной изящной шеи. Как правило, она носила черную бархатную ленту, но потом ей на смену пришли «воротнички» из драгоценных камней и фирменные жемчуга.



На этом фото вероятно 1886 года законодательница мод Френсис Фолсом Кливленд (молодая жена президента Гровера Кливленда) в вечернем платье, характерном для ее изысканного вкуса.



На фото, сделанном ателье James Russell & Sons в 1876 году, Александра, принцесса Уэльская, предстает в приталенном жакете для улицы. Это один из стилей, ставших популярными благодаря ей. Хорошо заметный уголок носового платка в кармане подчеркивает практичность ансамбля, преобладающую над искусственностью.

Появление термина «профессиональная красавица» – женщина, известная исключительно своей физической привлекательностью, – совпало с развитием фотографии и спросом на «визитные карточки» и кабинетные снимки хорошо одетых красивых женщин. Популярность ПК (часто использовали аббревиатуру) поддерживали принц Уэльский и праздные бога-

тые мужчины его круга. ПК были не аристократическими придворными дамами, а обычно актрисами, женами богатых торговцев и любовницами знатных мужчин. Пожалуй, самой заметной среди этих женщин была Лилли Лэнгтри. Ее настоящее имя Эмили Ле Бретон, она родилась на острове Джерси и вышла замуж за Эдварда Лэнгтри в 1874 году. Пара поселилась в Лондоне в районе Белгравия. Лилли дебютировала в лондонском обществе в тот момент, когда носила траур по близкому родственнику, одетая в простое черное платье, которое на некоторое время стало ее фирменным нарядом. Ее брак оказался несчастливym, вскоре Лилли заметил принц Уэльский, и она стала его любовницей. Лилли своими пышными формами контрастировала с худощавой Александрой. В честь места ее рождения она получила прозвище «джерсийская лилия». Художник-прерафаэлит Джон Эверетт Милле запечатлел ее на портрете с лилией в руке. Лилли Лэнгтри была еще и пионером в области создания публичного имиджа и, вероятно, первой в истории знаменитостью, снявшейся для рекламы. Она рекламировала мыло Pears и искусно сконструированный складной турнюр, ставший известным под названием «турнюр Лэнгтри». Испытывая финансовые трудности в 1880-х годах, Лилли начала карьеру актрисы. Ее сценические наряды подробно описывала модная пресса, и она часто выходила на подмостки в платьях, сшитых парижскими портнихами. Ее слава достигла США, где она побывала в турне как актриса и продолжила продвигать товары.

После бракосочетания с действующим президентом Гровером Кливлендом 2 июня 1886 года двадцатидвухлетняя Френсис Фолсом стала самой молодой первой леди в американской истории. Высокая и красивая уроженка Буффало мгновенно стала сенсацией: ее изображения заполнили журналы, письма от поклонников наводнили Белый дом, а ее стиль – даже выражение лица на фото – с энтузиазмом копировали. Фрэнк, или Фрэнки, как ее звали близкие, вышла за Кливленда, друга семьи, вскоре после окончания колледжа. На свадьбе в Белом доме было мало гостей, но писали о ней много. Невеста была в платье от Дома Ворта. Первая леди Френсис выбрала для себя простую прическу, а когда она выбрила шею сзади, чтобы создать более четкую линию и лучше выделить шиньон, женщины подхватили эту моду «а-ля Кливленд». Ее фотографии формата «визитная карточка» были очень популярны, а ее портрет использовался (без разрешения) для рекламы разных товаров.





Одна из самых известных «профессиональных красавиц» – и некоторое время любовница будущего короля Эдуарда VII – Лилли Лэнгтри на кушетке в роскошном платье от Дома Ворта (ок. 1888).

## Элементы женской моды, 1850-е и 1860-е годы

Первый слой одежды хорошо одетой женщины включал в себя панталоны и рубашку. Корсет надевали поверх рубашки, и он поддерживал бюст, обеспечивая четко очерченную талию и округлую линию бедер, необходимые для модного силуэта, а также считался важным для хорошей осанки. Жесткость корсету придавали различные материалы: дерево, китовый ус, металл. Он начинался под грудью и заканчивался ниже талии. Лиф-чехол, легкую рубашку без рукавов, надевали поверх корсета. Поверх этого носили одну или несколько нижних юбок. В утренние часы и за завтраком женщины носили пеньюар.

В самом начале 1850-х годов женский наряд состоял из юбки в форме колокола, прикрепленной к облегающему лифу с сужающимся к центру нижним краем. Цвета, ткани, отделка и детали туалетов были более роскошными, чем в 1840-х годах. У модных женщин зачастую было несколько взаимозаменяемых лифов из той же ткани, что и одна юбка, чтобы платье можно было носить в различных ситуациях: скромный лиф для дневного официального наряда или для ужина и другой лиф – с короткими рукавами и декольте – для вечернего торжественного наряда, в котором можно было пойти в оперу или на бал. Некоторые дамы заказывали три лифа для еще более дифференцированных задач. Так как модные юбки требовали большого количества ткани, это был экономный подход, который мог быть также связан и с необходимостью паковать платья для путешествий. Лифы отличались разнообразием деталей кроя и отделкой. Лиф-жакет, имитирующий жакет, надетый поверх блузки, стал популярным. Эффект достигался с помощью шемизетки в центре спереди, иногда с имитацией мужского жилета. Такие лифы часто шили с широкой баской. На лифах часто встречалась фальшивая кокетка с аппликацией или каймой. Контрастная отделка была очень популярной. Лифы часто были разрезными спереди и застегивались на декоративные пуговицы, которые зачастую не пришивали, а прикрепляли булавками, чтобы владелица могла быстро их сменить. Рукава могли быть как строгими прямыми (стиль 1840-х годов), так и расширяющимися книзу («пагода»). Существовало множество других вариантов. К 1850-м годам ангаженты были достаточно пышными и сборчатыми. Популярным был и рукав «Мэри» с буфами и оборкой у запястья. У вечерних платьев, как правило, были маленькие рукава-фонарики, а вырез заканчивался либо на плечевых косточках, либо ниже их. Постепенно вырез на вечерних платьях становился все более похожим на широкую, неглубокую букву V, иногда была видна ложбинка между грудями. Часто добавляли большой кружевной отложной воротник. Канзу – мягкие предметы туалета для верхней части тела, включая шемизетки, мягкие кружевные и муслиновые кофточки и манишки, – использовались для придания объема дневным и вечерним лифам.

Юбку шили из полотен ткани, собранных на талии с помощью мелких складок. Тренд на украшение платья оборками находил свое выражение в трех широких воланах (каждый на одну треть юбки), в группах мелких оборок или в нескольких мелких оборках ближе к подолу. К середине десятилетия юбки стали пышнее, и для создания силуэта требовались дополнительные нижние юбки. Потом появились и специальные конструкции, поддерживавшие силуэт. Для подкладки юбки применялся сплетенный конский волос. Нижние юбки с жестким конским волосом – по-французски они назывались *jupons de crinoline* или *jupes de crin* – использовались для создания более пышного силуэта. Нижние юбки целиком на подкладке из конского волоса и нижние юбки с горизонтальными полосами из конского волоса были началом того, что потом превратится в обручи для поддержания юбки.

Эти обручи – кринолин-клетка – появились примерно в 1855 году. Название «кринолин» произошло от нижних юбок *jupons de crinoline*. Новую структуру продавали под различными названиями, включая «юбка на пружинах», «нижняя юбка с обручами», «юбка-скелет» и даже «парижская юбка-скелет Евгении» в честь императрицы. Точное происхождение

юбки с обручами неизвестно, но мода, вероятно, началась во Франции и уже оттуда пришла в другие страны. Есть сведения о том, что императрица Евгения появилась в кринолине во время дипломатического визита в Виндзорский замок, и новую моду с энтузиазмом встретили при английском дворе. В США неоднократно подавались заявки на патент новых видов кринолина, что свидетельствует о большом к нему интересе. Хотя в некоторых моделях для обручей использовали жесткую веревку, камыш или китовый ус, изобретенная незадолго до этого гибкая сталь была и самым распространенным, и наиболее прогрессивным материалом с точки зрения технологии. Существовали две основные конструкции кринолина-клетки. В одном варианте обручи висели на лентах, прикрепленных к поясу на талии. В другом варианте это была нижняя юбка из ткани с кулисками, удерживающими обручи на месте. Иногда применяли подобие подтяжек, чтобы перенести тяжесть обручей с талии на плечи. Зачастую использовались оборки или стеганая ткань, чтобы смягчить жесткую линию, которую создавал последний обруч кринолина. Женщина, как правило, надевала тонкую нижнюю юбку поверх кринолина, чтобы обручи были менее заметны. Иногда надевали нижнюю юбку и под кринолин, чтобы на солнце сквозь тонкую ткань летнего платья не просвечивали ноги. Край кринолина мог подниматься весьма откровенно, поэтому панталоны были необходимы. Несмотря на заботы о приличии, кринолин привлек внимание к ногам и ступням женщин. Он находился практически в постоянном движении, и некоторые действия – когда женщина садилась, поднималась по лестнице или заходила в экипаж – обеспечивали завораживающий обзор женских ног. В соответствии с этим женская мода сделала упор на чулки, зачастую цветные или вышитые. Вновь вошедшие в моду туфли на каблуках стали еще более важными, популярными были соблазнительные невысокие ботинки из цветной кожи. Сидеть в кринолине было непросто, и для этого обручи сзади складывались. У некоторых кринолинов были настолько гибкие обручи, что их реклама показывала женщину, сидящую непосредственно на них. Но кринолин был явлением высокой моды, его не носили повсеместно. Часть женщин со скромными средствами, безусловно, следовала моде, так как кринолин был доступным по цене и не предназначался исключительно для богатых, но многие продолжали носить вместо него несколько нижних юбок. Самые объемные кринолины использовали для появлений при дворе, на балах и для других торжественных поводов, более скромные по объемам кринолины предназначались для повседневной носки.



На иллюстрации из Graham's Paris Fashions вы видите вечерние платья начала 1850-х годов. Вернувшееся влияние XVIII века выражено в наличии верхней юбки у желтого туалета, тогда как многоярусная юбка белого платья оставалась в моде несколько лет. В вечерних прическах женщины цветами и лентами подчеркивали пробор по центру и носили складной веер.





На модной иллюстрации 1857 года из *Magasin des Mademoiselles* показаны дневные ансамбли, оба с лифами в виде жакета с баской, рукавами «пагода» и белыми *ангажантами* (манжетами с кружевными многослойными оборками). На обеих женщинах домашние чепцы, а платье девочки отражает влияние взрослой моды.



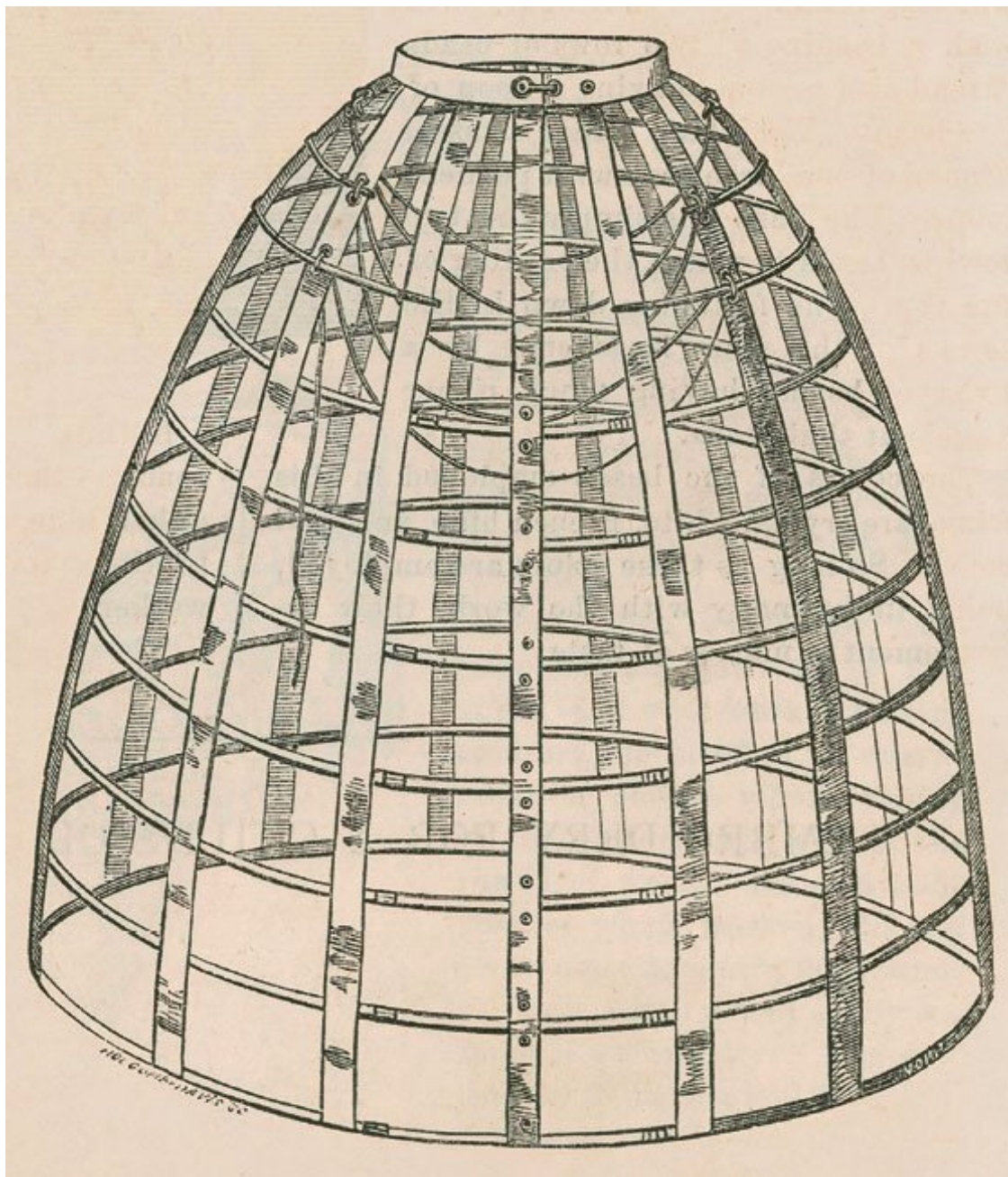
Два дневных платья (ок. 1855) из Музея искусств Метрополитен. Обе модели с рукавами «пагода» и сшиты из хлопкового муслина. Одно платье с набивным рисунком, на другом замечен узор «индийские огурцы».

### **ИНТЕРПРЕТАЦИИ КРИНОЛИНА**

Когда кринолин был в моде, этот стиль высмеивали в многочисленных карикатурах. Его называли «юбка – птичья клетка», намекая не только на форму, но и на ограничение свободы женщины, которая его носила. С того времени историки и теоретики моды предлагали различные интерпретации

кринолина и его места в более широком историческом контексте. С. Виллетт Каннингтон, освещавший эти темы в 1930-х годах, увидел в нем выражение движения женщин за свои права: женщины «преисполнились решимости занять большее место в мире». Джеймс Лейвер в 1968 году предложил несколько другой взгляд. Во-первых, он интерпретировал кринолин как символ женской плодовитости, связал его с ростом населения в Англии и назвал воплощением семейных ценностей королевы Виктории, родившей девяти детей. Во-вторых, Лейвер отметил, что кринолин символизировал «предполагаемую недоступность женщин», так как размер юбки держал мужчин на расстоянии вытянутой руки. Но при этом, продолжал Лейвер, этот символический барьер был «фальшивкой»: кринолин являлся «инструментом обольщения», покачиваясь из стороны в сторону, словно в «постоянном состоянии возбуждения». Тереза Риордан в своей книге 2004 года «Изобретая красоту» (Inventing Beauty) сравнила кринолин с куполом Капитолия в США, построенным в середине 1850-х годов во время ремонта здания. Изображения недостроенного купола широко публиковались, и «...на что похож недостроенный купол? Это в точности гигантская юбка с обручами, возвышающаяся над тем местом, где находится американское правительство». Риордан даже утверждает, что изображения недостроенного купола могли подсказать идею кринолина-клетки.





Структура кринолина-клетки четко видна в рекламе кринолина от Douglas & Sherwood в журнале Godey's Lady's Book, 1858 год.

Кринолин высмеивали, это можно увидеть в многочисленных карикатурах. Выпуски многих газет и журналов редко обходились без насмешки над этим стилем. Современники называли кринолин нелепым и похожим на машину, так как гибкие стальные обручи при ходьбе издавали металлический стук. С одной стороны, кринолин был шагом вперед по сравнению с многочисленными нижними юбками, но, с другой стороны, он был неуклюжим, неудобным и очень опасным, так как женщины не всегда осознавали, сколько места они занимают в пространстве. На многих фабриках работницам запрещали приходить на работу в кринолине-клетке, так как женщину могло затянуть в станок. Иногда кринолины запутывались в колесах экипажей. Но наибольшую опасность представлял огонь: женщины делали шаг назад и оказывались в камине или при движении опрокидывали столик с горящими свечами. Ткани



были горючими, а воздух под кринолином способствовал быстрому распространению пламени. Френсис Эпплтон Лонгфелло, жена американского поэта Уильяма Уодсворта Лонгфелло, погибла от ожогов, когда загорелась ее юбка с кринолином.

В конце 1850-х годов появился новый тип платьев, при котором на смену привычным юбке и лифу пришли цельнокроенные модели из одного полотнища от плеча до подола без разделения по талии. Различные термины, включая «платье Габриель» и «стиль Изабель», появились в модной прессе к 1859 году, чтобы обозначить эту модель, которая в конце концов получила название «стиль принцесса». Платья такого покроя иногда свободно сидели по фигуре и позволяли некоторую свободу движения, поэтому относились к категории костюмов для прогулок. На модных иллюстрациях и фотографиях можно увидеть такие детали, как пластрон или ряд пуговиц. пышность юбки достигалась с помощью кроя или обратными бантовыми складками. Стиль «принцесса» оказал существенное влияние на моду в следующие несколько лет, а впоследствии этот термин использовали для описания лифа с похожими вертикальными швами.

К середине 1860-х годов некоторые модные дамы отказались от кринолина, потому что эта мода стала массовой и перестала быть новинкой. Другие дамы носили кринолины новой формы: они стали меньше, были более плоскими впереди и выпуклыми сзади, иногда даже выгибались над ягодицами. Вместе с уменьшением кринолина пришла и недолговечная мода на завышенную талию. На короткое время около 1867 года слишком пышные юбки и прочие излишества Второй империи уступили место элегантной простоте. Как правило, юбки из клиньев создавали грациозный А-силуэт, отделка оставалась сдержанной и неброской. Но вскоре в моду вернулась чувственность, и как в дневных, так и в вечерних платьях отчетливо просматривалось сильное влияние XVIII века: юбки-полонез с контрастными подъюбниками стали популярными. Дополнительная подкладка на ягодицах, которую иногда называли «улучшителями платья», в сочетании с пышной юбкой, собранной сзади и украшенной драпировкой, смело подчеркивали ягодицы. Так как вид сзади приобретал особое значение, некоторые нижние юбки были «полукринолинами», в которых металлические вставки были только сзади. В верхней части они были округлыми.



Французская карикатура представляет кринолин в разных абсурдных ситуациях и предлагает другие варианты использования модного элемента дамского туалета, от оранжереи и укрытия для охоты до позорного столба.





Модная иллюстрация из *La Mode Illustrée* (1867) показывает влияние Средних веков на вкусы в высокой моде такими деталями, как ниспадающие рукава и зубчатый край. Новый, менее объемный кринолин делает силуэт более стройным.



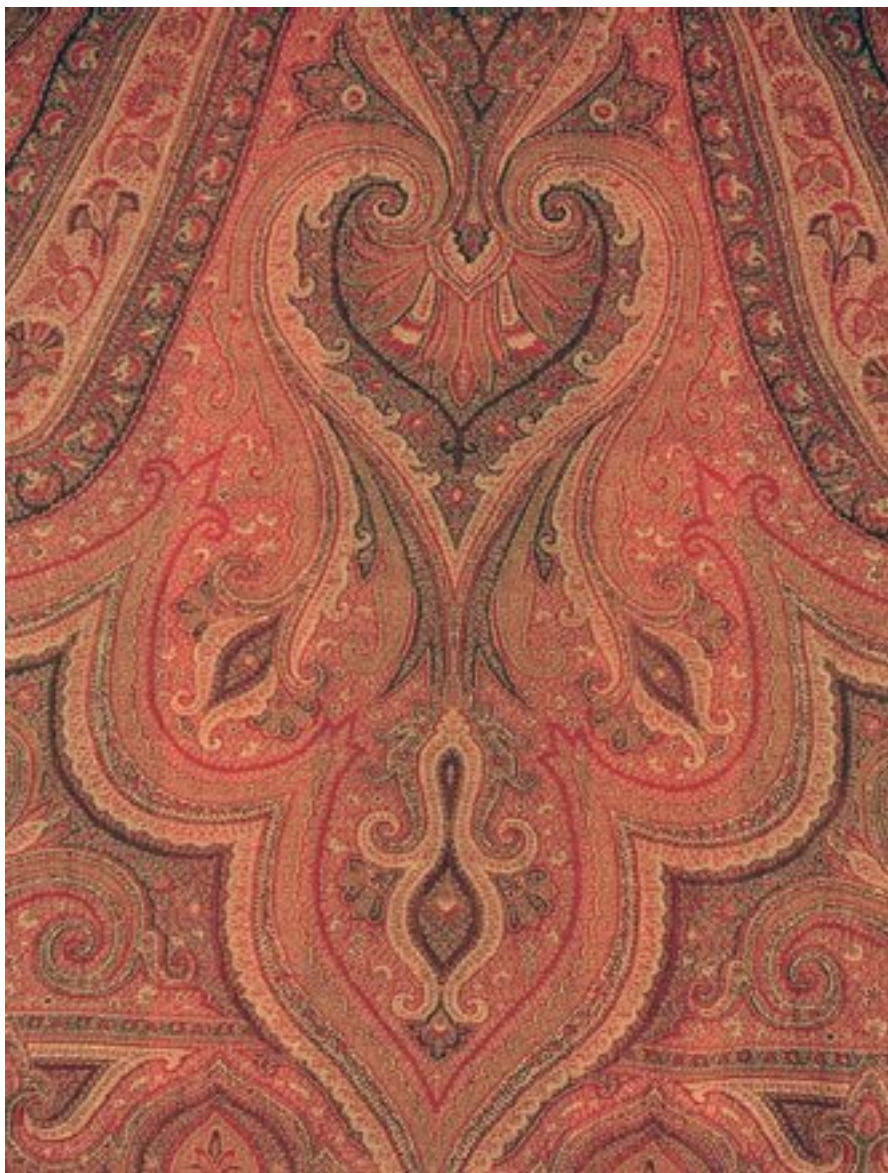
Относительную простоту конца 1860-х годов демонстрирует это платье для второй половины дня из шелковой тафты из коллекции Музея канадской истории Маккорд.

В придворных платьях сохранился традиционный трен, модный во Франции еще со времен Первой империи и популярный в Великобритании, Австрии и по всей Европе. Белые платья обычно носили юные девушки, дебютировавшие при дворе. Некоторые молодые дамы перешивали свои свадебные платья для придворных праздников. Для свадьбы с принцем Уэльским в 1863 году принцесса Александра последовала примеру своей свекрови, королевы Виктории, который та подала двадцатью тремя годами ранее. Ее белое платье было пышно отделано кружевами, тюлем и флердоранжем, который украшал и ее прическу. Такие материалы были типичны для невест, хотя некоторые свадебные платья шили из хлопкового муслина.



Подружки Александры также были в белом тюле, обычном для нарядов подружек невесты того периода, с венком из цветов в волосах. Часто они надевали белую вуаль, похожую на вуаль невесты.

Прилегающие и полуприлегающие жакеты и пальто разнообразной длины имели такие названия, как «пальто», «пардессю» и «ротонда». Мантилья представляла собой свободное пальто длиной до бедер или до колен с широким лифом и широкими рукавами. Женщины носили еще и тальмы или круглые пальто. Вариации этих стилей носили гибридные названия, такие как ротонда-мантилья или тальма-мантилья. Модное пальто для торжественного вечернего платья называлось *sortie de bal*. Шали с узором «индийский огурец» – подлинные индийские, французские или копии из Пейсли, Шотландия, – оставались желанным аксессуаром в 1860-х годах. Другие модные шали делали из шелкового крепа или кружева, предпочтительнее была треугольная форма.



С начала XIX века шали с узором «индийский огурец» были необходимым аксессуаром для хорошо одетых женщин и, пожалуй, наивысшим выражением увлечения Востоком в моде. Шали из Южной Азии копировали мануфактуры во Франции, России, Англии и других стра-

нах. Этот образец примерно 1850 года был создан в Шотландии, центре производства шалей с таким узором.

Чтобы выйти из дома, требовались перчатки. Дамы носили ридикюли и для дневного времени к поясу пристегивали съемные декоративные карманы. Хозяйка дома часто носила на поясе шатлен – цепочку, к которой крепились в виде подвесок наборы ключей, мелкие инструменты и иногда даже небольшие блокноты. Зонтик был необходимым аксессуаром для дамы, если она выходила на улицу в солнечный день. Капоры оставались в моде в 1850-х годах, но в моду вошли и другие модели шляпок, меньше скрывавшие волосы. Шляпки часто носили сдвинутыми на затылок, чтобы лучше показать лицо и волосы женщины. В помещении днем иногда носили мягкие чепцы из ткани. Проборы по центру пришли в это десятилетие из 1840-х годов, но стали менее строгими. В новом десятилетии волосы иногда зачесывали назад или смещали пробор. В начале десятилетия были популярны локоны по обе стороны лица, но вскоре им на смену пришли более аккуратные волнистые прически. Шиньоны на затылке иногда убирали в сетку для волос, и этот стиль продержался до 1860-х годов. Повторяя симметричные линии прически, банты из лент украшали голову по бокам, часто в сочетании с букетиками цветов.



Это вечернее платье для торжественного выхода носила представительница влиятельной канадской семьи Молсон. Перед вами пример увлечения тюлем.





На модной иллюстрации конца 1860-х годов переходный стиль, из которого развился стиль с драпировкой на турнюре 1870-х. Яркий цвет красного платья, скорее всего, стал результатом использования анилинового красителя.

Комплекты украшений дополняли вечерний торжественный наряд. Декольте на вечерних платьях позволяли показать драгоценности, и светские дамы стали манекенами, демонстрировавшими размер состояния их мужей. Декоративные гребни и другие украшения для волос часто использовались для вечера. Вечерние перчатки или митенки часто шили из кружева или сетчатой ткани. Для бального платья начала 1850-х годов требовались короткие перчатки, оставлявшие руку обнаженной от короткого рукава до кисти. Популярным аксессуаром для вечерних платьев были и декоративные веера.

## Элементы женской моды, 1870-е и 1880-е годы

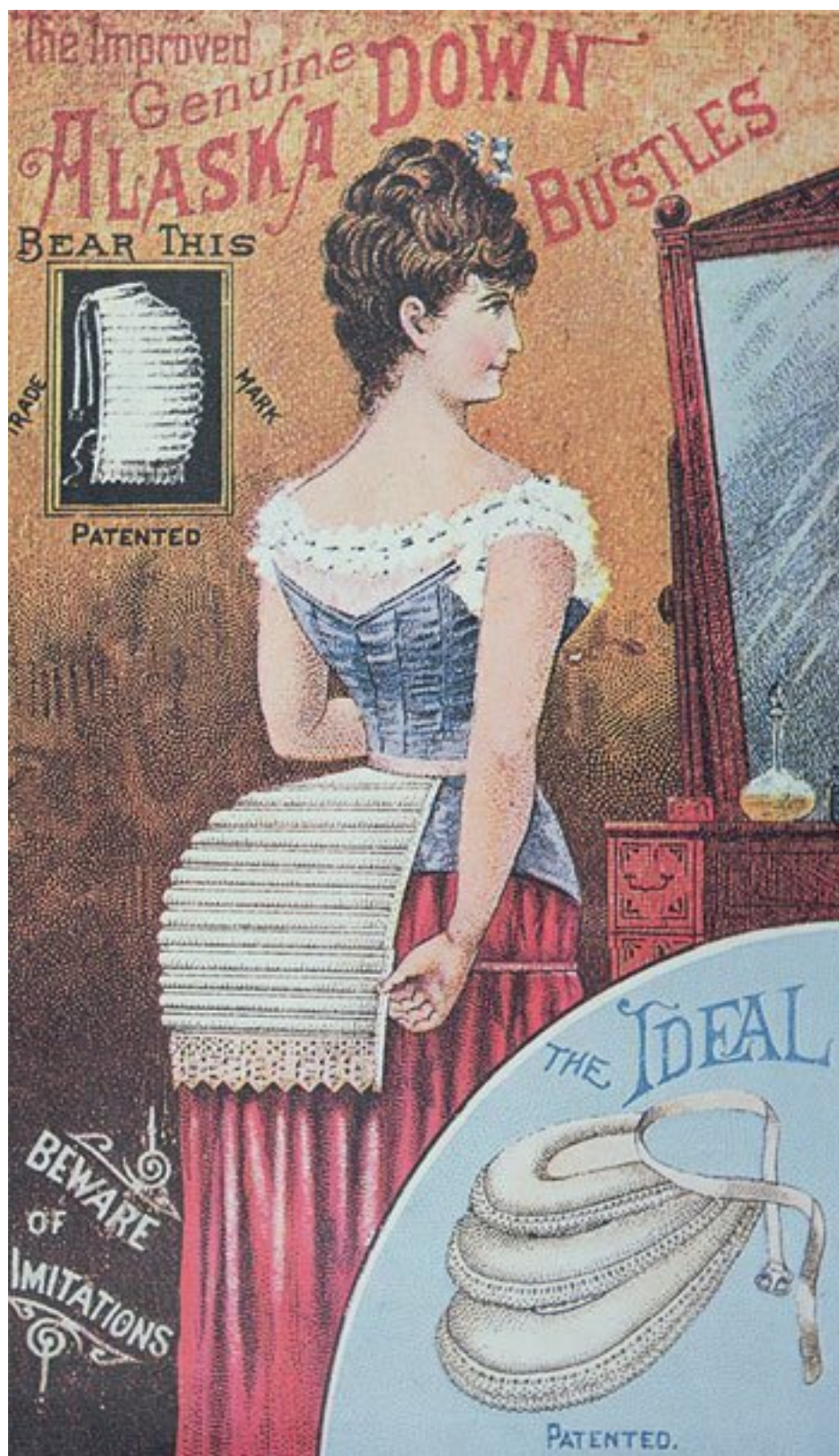
Конец Второй империи и Франко-прусская война привели к застою в модной торговле Франции, и доминирование Парижа в мире моды оказалось под угрозой. Но после войны парижская индустрия одежды снова расцвела. Мода не только выжила в кризис, она укрепилась. Дома Ворт, Пинга, Лаферьер и Феликс были в зените славы, и Париж стал центром моды не только Европы, но и всего западного мира. К 1870 году обозначился новый силуэт, который продержался несколько лет. Корсеты продолжали развиваться, талия и торс стали более четко очерченными, и актуальность приобрел турнюр. Следующие два десятилетия турнюр определял женский силуэт: его присутствие, его отсутствие, возвращение и в конце концов его окончательный выход из моды. На иллюстрациях и фотографиях хорошо видны три периода в высокой моде: первый период турнюра, силуэт с лифом-кирасой и второй период турнюра. В повседневной моде эти периоды тоже хорошо прослеживаются, но выражены они менее ярко.

Моделей турнюров, которые использовали в то время, было много, и они были разнообразными. Различные стили и формы называли по-разному, и часто это были торговые названия. Термин «улучшитель платья» оставался в ходу, но использовались и названия «турнюр», «кринолин-корзина» и «нижняя юбка». Поддерживающая структура могла представлять собой подушечки из ткани, которые привязывались к талии или крепились к нижней юбке. Это могли быть полукольца из пружинящей стали или несколько рядов оборок из конского волоса, прикрепленных над ягодицами и иногда спускающихся вниз по нижней юбке. Все еще носили и уменьшенные кринолины-клетки соответствующей новому силуэту формы. В качестве здоровой альтернативы предлагали подушечки из проволоочной сетки, открытая конструкция которых пропускала воздух, убирая дискомфорт из-за перегретых ягодиц.

Появилась комбинация: предмет нижнего белья, сочетавший длинные панталоны и рубашку, обычно из хлопка или льна. Еще одной новинкой в категории нижнего белья и домашней одежды стало «чайное» платье. Его обычно надевали во второй половине дня (во время чая), чтобы дамы отдохнули от корсета, но при этом могли принимать посетителей. «Чайное» платье отличалось богатством отделки и деталей и сочетало в себе комфорт пеньюара с элегантностью вечернего платья. Известные модные дома демонстрировали эту новую модель вместе с вечерними нарядами и платьями для второй половины дня.

Для первого периода турнюра, продолжавшегося примерно до 1877 года, характерна подчеркнутая женственность в моде. Все носили верхние юбки-полонез, придававшие пышность бедрам и ягодицам. Банты и цветы из ткани были распространенными декоративными деталями, а также изобилие рюшей и воланов. Хотя пастельные тона, характерные для Второй империи, оставались в моде, в ней присутствовали и более яркие краски. В платьях часто использовали контрастные оттенки одного цвета. В одном ансамбле могли использоваться смелые контрасты цветов, текстур и узоров. Форма вырезов также изменилась. Для дневного времени стал популярным вырез в форме буквы V. Вырезы были обычно неглубокими, но иногда их делали глубже и заполняли оборками или фишю. С квадратными вырезами поступали так же. Рукава дневных платьев обычно были длинными, но носили и рукава три четверти. Для вечерних платьев было характерно разнообразие рукавов и вырезов, включая стили без рукавов или открывавшие плечи.





К 1870 году криолин-клетка уступил место турнюру, новой конструкции, подчеркивавшей ягодицы. На этой рекламе турнюра Alaska Down Bustles 1877 года вы видите также рубашку, корсет и нижнюю юбку.



Прогулочное платье из шелковой тафты (Музей округа Лос-Анджелес) украшено отделкой из той же ткани в складку и шелковым макраме. Это пример нового силуэта начала 1870-х годов.



С течением времени размер турнюра уменьшился, и к 1878 году в моде закрепился новый силуэт. Его главным отличием было использование конструкции с вертикальными швами в стиле «принцесса». Весь силуэт находился под влиянием удлиненного лифа и спущенной талии. Иногда лиф спускался почти до бедер, до колен и даже до пола. На уровне пола лиф становился платьем, и так была создана новая версия платья в стиле «принцесса», но теперь оно стало облегающим и узким. Хотя платье облегалo фигуру, талию зачастую не акцентировали с помощью деталей кроя или дизайна, таких как швы, ремни или пояса. По мере того как турнюр уменьшался в размерах, а платье сильнее облегалo фигуру, пышность юбки перемещалась по направлению к полу, и платья часто расширялись книзу наподобие эффектного русалочьего хвоста. Все еще сохранялись драпировки на юбке, но они стали менее пышными. Для этого стиля особенно важным был корсет. Он утягивал и верхнюю часть бедер, чтобы поддержать модную линию. От нижней юбки часто отказывались, чтобы платье плотно сидело на бедрах, заменяя ее оборками, которые пришивали изнутри к краю юбки. Оборки называли «подметальщицами», они были съёмными, что облегчало стирку. Силуэты для вечера были по сути такими же, как и для дня. Мода на оборки и банты все еще держалась, как и форма рукавов и выреза. Асимметрия, в целом не слишком характерная для XIX века, была популярна и для дневных, и для вечерних нарядов. В дневных платьях можно было увидеть геометрические узоры и влияние мужского костюма и военной формы. Цвета стали несколько темнее, чем в предыдущие годы, в моде была клетка. Подолы платьев иногда украшали гофрировкой или плиссе.



На картине Джеймса Тиссо «Слишком рано» (1873) мы видим типичный стиль первого периода турнюра с женственными деталями и изобилием оборок. Принцессу Александру считают основоположницей моды на ленту, повязанную вокруг шеи.



Парижская мода, как показано на иллюстрации из Peterson's Magazine в июле 1880 года, предлагала разнообразные женские стили в промежутке между двумя периодами турнюра.

Рафинированная элегантность стиля «кираса» продержалась всего несколько лет. К 1882 году на бедрах появилось чуть больше драпировки, юбка снова становилась все пышнее. В 1883 и 1884 годах турнюр вернулся и стал объемнее, чем прежде. Многие элементы второго периода турнюра контрастируют с первым периодом. Форма турнюра стала жесткой, напоминая полку, образовавшую со спиной женщины прямой угол. В цветовой гамме сохранялись темные оттенки периода «кирасы», но летние наряды часто были белыми с черной или синей отделкой в стиле матросской формы. Трени практически исчезли и сохранились только в самых торжественных или придворных нарядах. Подолы зачастую не касались пола. Складки и складчатые оборки заменили популярные в прошлом сборчатые воланы.

Посадка лифа-кирасы соответствовала швейным приемам, которые использовались в появляющемся «мужском» костюме. Новое сочетание жакета и юбки произошло от мужской одежды и одежды для верховой езды. Популяризации стиля во многом способствовали модели Джона Редферна. Принцесса Александра предпочитала наряды в мужском стиле вместо типичных утренних туалетов, так как их практичность соответствовала ее представлениям о стильной простоте. Мужской стиль использовался не только в костюмах, но и в более привычных нарядах. Влияние мужской и военной одежды проявлялось в отделке и деталях, включая похожие на эполеты нашивки (не только на плечах) и декоративные кокарды. Хотя сочетание лифа и юбки практически заменило платье «принцесса», лиф облегал фигуру и оставался достаточно длинным и не отрезным по талии, продолжая стиль «кираса». Но в 1888 и 1889 годах турнюр снова вышел из моды, и лондонская The Daily Telegraph зафиксировала его отставку в цветистых комментариях: «Улучшители дамского платья, согласно неписаному закону, который, по слухам, был издан в академиях моды, следует в будущем отправить к прочим реликвиям про-



шлого»<sup>2</sup>. К концу 1880-х годов в моду вошел более мягкий образ, в котором часто использовалось сочетание верхней и нижней юбок. На рукавах появился небольшой буф у проймы. Так начинал зарождаться силуэт 1890-х годов.



На обложке журнала Harper's Bazar от 17 августа 1877 года «платье для морского побережья». Силуэт кирасы плотно облегает фигуру благодаря покрою «принцесса». Платье не отрезное по линии талии, плотно облегает бедра и расширяется к подолу. «Подметальщицы»,

---

<sup>2</sup> «Dress Improvers Downed», The Daily Telegraph (November 2, 1888), p. 2.



прикрепленные к юбке изнутри, завершают ансамбль вместе с необходимыми аксессуарами, такими как зонтик от солнца и пышно украшенная шляпка.



На модной иллюстрации из *La Mode Illustrée* 1887 года две дамы в туалетах, типичных для второго периода турнюра: выраженные геометрические формы и яркие контрасты.

Стили верхней одежды остались в большей мере неизменными по сравнению с предыдущими десятилетиями, сохранились такие термины, как *пальто*, *ротонда*, *мантилья*. Но в соответствии с новым силуэтом появились жакеты и пальто по фигуре. Жакет, называемый «доломан», собирался на спинке, чтобы соответствовать платью с турнюром, и часто был длиннее спереди. На поясице нередко помещалась декоративная деталь, чтобы подчеркнуть силуэт. Это было популярно и для дневных, и для вечерних нарядов, а варианты с удлиненной спинкой были распространены в период стиля «кираса». Развитие вариантов верхней одежды,

включая «водонепроницаемые» и выполненные в мужском стиле пальто, предлагало практичную альтернативу нарядным пальто и накидкам. «Ольстер» – длинное пальто, особенно популярное в период стиля «кираса», – включал в себя приемы пошива мужской одежды. Использовались удлиненные чистые линии фасона «принцесса»; у пальто «ольстер» часто была съемная пелерина.



Разнообразная обувь, необходимая для модного гардероба – включая сапоги для верховой езды, на иллюстрации из журнала Harper's Bazar от 25 мая 1889 года.

В эти годы в моде были разнообразные фасоны шляп. Шляпки с узкими полями носили ближе к затылку, поля при этом были загнуты вверх. Тут тоже прослеживалось мужское влияние. Некоторые головные уборы копировали форму котелка и цилиндра. Вариант цилиндра, довольно популярный в течение второго периода турнюра, предполагал расположение тульи под четко выраженным углом к полям, что придавало ему вид перевернутого цветочного горшка. Женские шляпки, несмотря на их близость к мужскому стилю, часто украшали цветами и рюшами. Прически тоже были игривыми, и каскад локонов повторял сложную драпировку на юбке. Иногда женщины стригли челки и завивали их мелкими букольками. Стили обуви не менялись по сравнению с предыдущими десятилетиями. Популярный каблук «Людовик» стал чуть выше, а ботинки плотнее облегали щиколотку. Вечером длинные перчатки дополняли платья с короткими рукавами или без рукавов.

## Дизайнеры и портные

**Чарльз Фредерик Ворт** (Charles Frederic Worth, 1825–1895) родился в Англии. Поработав в торговле тканями и драпировками в Лондоне, он приехал в Париж в 1846 году и два года прослужил в фирме Gagelin-Opigez et Cie. Фирма торговала тканями высокого качества, женскими аксессуарами и готовым платьем, а потом расширилась, занявшись пошивом платьев на заказ. Компания получила медаль за производство одежды на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году и, как сообщали, поставила некоторые ткани для приданого императрицы Евгении в 1853 году. В эти годы Ворт, возможно, создавал платья под лейблом компании. На Всемирной выставке 1855 года придворный туалет с тренотом от Gagelin-Opigez, созданный Вортом, получил медаль первого класса в своей категории. Ворт женился на Мари Верне, работавшей моделью в магазине, и шил для нее наряды, чтобы показать свое умение. В конце концов Ворт ушел из Gagelin-Opigez и начал собственный бизнес с партнером по имени Отто Густав Боберг, который, вероятно, предоставил основной капитал и управлял бизнесом. Эти двое открыли мастерскую под названием «Ворт и Боберг» в доме № 7 на Рю-де-ла-Пэ. Мари Ворт, работавшая вместе с мужем и Бобергом, в первые годы внесла немалый вклад в развитие бизнеса. В «Ворт и Боберг» шили платья на заказ, а также торговали тканями, шальями и готовым товаром.

Тем, что нам известно о ранних годах Ворта, мы обязаны рассказам княгини Паулины фон Меттерних. Она приехала в Париж в 1859 году с мужем, князем Рихардом фон Меттернихом, австрийским посланником. Вскоре Паулина обосновалась при дворе и вошла в ближайший круг императрицы Евгении. По словам княгини, мадам Мари Ворт пришла к ней с визитом и принесла альбом с эскизами платьев. Княгиня заказала два платья, одно из которых она вскоре надела на бал во дворце Тюильри:

Я надела свой туалет от Ворта и могу сказать честно, что никогда еще у меня не было более красивого или лучше сидящего платья. Оно было сделано из белого тюля, расшитого крошечными серебряными дисками (эта мода как раз была в разгаре) с отделкой из маргариток с алыми серединками, устроившимися среди мелких пучков перистой травы; все эти цветы были прикрыты тюлем. На талии был завязан широкий кушак из белого атласа<sup>3</sup>.

Согласно отчету Меттерних, императрица Евгения сразу же обратила внимание на ее платье. Оно произвело на нее такое впечатление, что она на следующее утро вызвала Ворта во дворец. Так началось их сотрудничество, которое привело к триумфу Чарльза Фредерика Ворта.

Легенду, созданную ретроспективным отчетом Меттерних (и поддержанную более поздними мемуарами сына Ворта), опровергают другие факты. До 1863 года о Ворте не упоминали во французской модной прессе. Более того, Ворт и Боберг не использовали обозначение «Поставщики ее императорского величества» до 1865 года, тем самым показывая, что королевский патент императрица Евгения пожаловала им в этом году<sup>4</sup>.

Тем не менее Ворт и Боберг в конце концов стали авторами большей части гардероба Евгении, включая придворные платья, вечерние платья и маскарадные костюмы. Быстро растущему бизнесу покровительствовали и многие другие французские придворные дамы. Дизайны Ворта для императрицы Евгении усилили национальную гордость, так как они не только демон-

---

<sup>3</sup> Princess Pauline Metternich, *My Years in Paris* (London: Eveleigh Nash & Grayson, 1922), p. 58.

<sup>4</sup> Sara Elisabeth Hume, «Charles Frederick Worth: A Study in the Relationship between the Parisian Fashion Industry and the Lyonnais Silk Industry 1858–1889.» Unpublished Master of Arts thesis (SUNY Fashion Institute of Technology, 2003), p. 10.

стрировали работу парижской индустрии по пошиву одежды, но и продвигали роскошные французские ткани из Лиона.

Ворта называли «модист». Этим термином в модном бизнесе обозначали искусного портного-мужчину. Частью привлекательности Ворта для клиенток была его непохожесть на остальных представителей его профессии. Его французский с английским акцентом считали очаровательным, а его ателье было обставлено с роскошью придворной гостиной, где заказчицы принимали хорошо одетые молодые служащие с похожим английским акцентом. Начиная с 1860-х годов у дома постепенно составлялся впечатляющий список клиенток, в числе которых были Елизавета Австрийская и Луиза, королева Норвегии и Швеции. Ворт также одевал некоторых известных дам парижского полусвета и завоевал доверие американских нуворишей, включая Изабеллу Стюарт Гарднер. Магазин «Ворт и Боберг» закрылся во время Франко-прусской войны, но Ворт, уже без Боберга, реорганизовал фирму и продолжил заниматься дизайном платьев в следующие десятилетия.





На лифе свадебного платья от Дома Ворта (ок. 1880) из коллекции Музея исторического общества Западного Резерва в Кливленде хорошо видны крой «принцесса» и изысканные детали, которыми славился Дом.



## ЕЛИЗАВЕТА, ИМПЕРАТРИЦА АВСТРИИ

Императрица Австрии и королева Венгрии Елизавета была одной из главных законодательниц моды в XIX веке. На портрете 1865 года работы Винтерхальтера она предстает в изысканном тюлевом платье, как считается, работы Ворта. Это само воплощение элегантности и безмятежной красоты. Но настоящая история ее жизни была далека от сказки, которую можно вообразить, глядя на это полотно.

Сиси, герцогиня Баварская, выросла в условиях, далеких от строгих манер двора. Ее старшая сестра предназначалась в жены их двоюродному брату Францу-Иосифу, императору Австрии, но он обратил внимание на Елизавету. К моменту их бракосочетания в 1854 году он уже шесть лет был императором. Ей было всего шестнадцать, ему двадцать четыре. Ее вышитое свадебное платье из нескольких ярусов белого муара было показано во французском периодическом модном издании L'Iris. Брак быстро стал несчастливым, частично из-за матери императора, эрцгерцогини Софии, которая постоянно критиковала Елизавету. Та не получила утонченного воспитания и не была готова к венскому обществу, а незнание протокола сделало Елизавету непопулярной у аристократии.

В конце концов ее неприязнь к двору и несчастливый брак привели к тому, что Елизавета стала редко появляться на публике. Она часто уезжала из Вены, обычно под предлогом лечения от какой-нибудь болезни, реальной или вымышленной. Пресса часто комментировала ее отсутствие, путешествия без мужа, болезни и странные методы их лечения. Слухи о психическом нездоровье подстегивали эксцентричные выходки ее кузена Людвига II Баварского. Намекали на то, что безумие передается по наследству. Высокая и тонкая, с очень узкой талией, Елизавета была одержима своей внешностью. Она постоянно занималась физическими упражнениями и довела себя до расстройства пищевого поведения. Заядлая наездница, она задавала тон в моде на одежду для верховой езды. Елизавета прославилась своими темными волнистыми волосами, такими длинными, что они доходили ей до колен. Другие дамы в Европе копировали ее пышные высокие шиньоны, но большинству требовались накладки из волос, чтобы добиться объема причесок Елизаветы.

Несмотря на нелюбовь Елизаветы к придворной жизни, ее привлекательность была столь велика, что позволила австрийскому двору соперничать с французским двором времен Второй империи. Даже императрица Евгения, ее главная соперница в роли иконы стиля Европы, отмечала впечатляющую красоту Елизаветы. Елизавета была клиенткой Ворта, но часто одевалась дома с помощью австрийских портных. Она продвигала национальные и этнические стили в одежде. На официальном приеме при дворе накануне ее бракосочетания с Францем-Иосифом Елизавета появилась в платье из белого органди, на котором зелеными и золотыми нитями было вышито изречение из Корана на арабском языке. Это был великолепный пример османского влияния в моде. Елизавета стала очень популярной в Тироле, так как носила платья в духе традиционных нарядов региона. Когда Франца-Иосифа и Елизавету короновали как короля и королеву Венгрии

в 1867 году (это было признанием политического равенства Венгрии внутри империи), она надела творение Ворга в стиле праздничного венгерского костюма. Это было белое платье с серебряной вышивкой, отделкой из жемчуга и лифом из черного бархата. Елизавета любила венгров и была настолько же популярна в Будапеште, насколько нелюбима в Вене. Она часто уезжала в свой венгерский замок, где, как она говорила: «Я не нахожусь постоянно под микроскопом и могу представить, что я такая же женщина, как и все остальные, а не редкое насекомое, предмет пристрастного изучения и наблюдения публики»<sup>5</sup>.

Многие аспекты жизни Елизаветы – несчастливый брак, натянутые отношения со свекровью, нарушение пищевого поведения и одержимость ею прессы – предвосхитили жизнь королевской иконы стиля конца XX века Дианы, принцессы Уэльской. Елизавету ждал трагический конец. Она погибла от рук итальянского анархиста 10 сентября 1898 года.

---

<sup>5</sup> «Empress Elizabeth [sic], Her Tragic Death Last Summer – New Light on Her Life», The New York Times (March 18, 1899), p. 23.



Елизавета, императрица Австрии, в платье, созданном Чарльзом Фредериком Вортом для ее коронации как королевы Венгрии 8 июня 1867 года.

Бизнес развивался как **Дом Ворта**, и сыновья Чарльза Ворта Гастон (1853–1924) и Жан-Филипп (1856–1926) впоследствии вошли в дело отца. Гастон был бизнесменом, тогда как Жан-Филипп был творческой личностью и стал ведущим дизайнером Дома, когда отец отошел от дел примерно в 1889–1890 годах. Это были годы огромного успеха Дома Ворта. Мужчины семейства Ворт сыграли важную роль в становлении Парижского синдиката высокой моды, основанного в 1868 году. Гастон был его председателем с 1885 по 1887 год. Ассоциация определила стандарты швейного бизнеса и занималась вопросами пиратского использования дизайна. В этот период Чарльз Фредерик Ворт выбрал для себя образ свободного художника и намеренно появлялся в широком бархатном халате и мягком берете даже на деловых встречах. Выбранный им стиль создал особый образ дизайнера, отличающийся от того, как выглядел обычный портной.

**Эмиль Пинга** (Emile Pingat, 1820–1901) начал свой бизнес примерно в то же время, что и Чарльз Фредерик Ворт. У его Дома был меньший размах, но он создавал многие модные туалеты, которые надевали на светские и придворные вечера, включая тюлевые платья, соперничавшие с творениями Ворта и Боберга. Среди разборчивых клиенток Пинга также были известные европейские аристократки и богатые американки. Многие из них считали творения Пинга самыми изысканными и элегантными из всех, которые можно было приобрести в Париже. Эти платья отличались непревзойденными приемами кроя. В творениях Пинга часто присутствовали исторические и восточные элементы.

В те годы работали и другие модельеры, ставшие неотъемлемой частью модной индустрии Парижа. **Дом Феликс** (Maison Félix) открылся в 1860-х годах, и молодой дизайнер, вероятно, создавал платья для императрицы Евгении и французских придворных дам. «Даже в годы наибольшего процветания Ворта... Дом месье Феликса мог похвастаться своими впечатляющими успехами. В списке его покровительниц... были самые красивые женщины среди королевских особ и лидеры моды по обе стороны Атлантики»<sup>6</sup>. Феликс был в особом почете у элегантно одевавшихся актрис; его клиентками являлись Лилли Лэнгтри, Эллен Терри и оперная дива Сибил Сандерсон. Он был известен качеством работы и высокими ценами. **Мадлен Лаферьер** (Madeleine Laferrrière, ок. 1825 – ок. 1900), чей бизнес начался в середине века, прославилась тонкой ручной работой. Ее мастерская также способствовала приумножению гардероба императрицы Евгении, а в числе ее клиенток были придворные дамы, знаменитые куртизанки и актрисы, которые часто обращались к ней за сценическими костюмами. Именно Лаферьер считают автором многих костюмов для актрисы Сары Бернар, бизнес Дома существенно вырос именно в эти годы. Портнихи **мадам Пальмира**, **мадам Виньон** и **мадам Роже** шили наряды для приданого или гардероба императрицы Евгении и были популярны и у других светских дам. Шляпница **Каролина Ребу** создавала вожаделенные шляпки для элитной клиентуры, включая Евгению.

**Дом Дусе** (House of Doucet) уже несколько десятилетий играл важную роль в парижской моде. Этот семейный бизнес, основанный в начале XIX века, специализировался на разных категориях одежды, в том числе на белье, аксессуарах и мужской одежде. Наполеон III и другие европейские королевские особы предпочитали сорочки от Дусе. Жак Дусе (Jacques Doucet, 1853–1929) вошел в бизнес в 1870-х годах, и в последующие годы Дом Дусе разросся, начал шить дамские наряды, дизайнером которых был Жак. Он же превратил бизнес в одно из ведущих модных предприятий того времени.

В Англии фирма по торговле мануфактурными товарами в городе Каус на острове Уайт, которой руководил **Джон Редферн** (John Redfern, 1820–1895), перешла в 1860-х годах на пошив одежды. Воспользовавшись близостью к одной из официальных резиденций королевы

---

<sup>6</sup> «Many Women in Mourning – Closing of Mr. Felix's Dress-Making Establishment the Cause», The Pittsburgh Press (June 30, 1901), p. 15.

Виктории и к популярным у богатых иностранцев местам яхтенного туризма, Редферн создавал спортивную и нарядную одежду для элегантных женщин. К концу 1860-х годов бизнес Редферна процветал, и созданная им империя несколько следующих десятилетий не уступала Дому Ворта по своему значению и мировому признанию.

Морская форма вдохновила Редферна на создание дамских нарядов для пребывания на побережье или прогулок на яхте, и этот стиль стал одним из базовых элементов моды. Редферн лидировал не только в пошиве ансамблей для курортов и морских прогулок, но и в пошиве спортивной одежды, включая теннис и верховую езду.

Редферн создал лифы из джерси для тенниса и других занятий спортом, а принцесса Александра и миссис Лэнгтри продвигали этот стиль. Постепенное увеличение доли женских костюмных ансамблей было связано с модными трендами, королевскими особами, задающими тон в моде, спортом и свободным временем (а также с движением женщин за свои права). И Редферн сделал для развития и продвижения этого стиля больше, чем любой другой дизайнер того времени.

Вдохновленный поддержкой элитной клиентуры, Редферн расширил свою империю и в 1878 году открыл магазин в Лондоне под управлением Фредерика Босворта Мимса. Парижский филиал во главе с Чарльзом Пеннингтоном Пойнтером (1853–1929) открылся в 1881 году, и вскоре Пойнтер руководил открытием других магазинов во Франции. И Мимс, и Пойнтер взяли фамилию Редферн в целях рекламы. Нью-йоркский магазин на углу Пятой авеню и Бродвея открылся в 1884 году, и его директором стал сын Редферна Эрнест Артур. Филиалы продавали не только одежду для спорта и курортов, которая укрепила репутацию фирмы, но и туалеты дизайна Редферна для послеобеденного времени и для вечера. Компания была родом из курортного города, поэтому филиалы **Redfern and Sons** (Редферн и сыновья) открылись в Ньюпорте, Род-Айленде и Саратога-Спрингс. У компании существовал еще и доходный бизнес заказов по почте.

Богатые американки не только приобретали одежду за границей, но и покровительствовали частным портнихам. **Элизабет Кекли** (Elizabeth Kekly, 1818–1907) родилась в рабстве в Виргинии, смогла выкупить свою свободу в 1852 году и открыла мастерскую в Вашингтоне, округ Колумбия. Ее самой знаменитой клиенткой была первая леди Мэри Тодд Линкольн, у нее шили наряды и жены политиков, включая миссис Джефферсон Дэвис и миссис Роберт Э. Ли, которые находились по разные стороны баррикад во время конфликта между Севером и Югом.



## Технология модных тканей и текстиля

Модные женские ткани отличались декоративным эффектом. Исторические и восточные мотивы часто встречались в узорах, а «индийские огурцы» пользовались постоянной популярностью. Кайма с узором, называемая *à la disposition*, особенно актуальная в 1850-х и 1860-х годах, украшала края оборок и рукавов «пагода». Для вечерних платьев были популярны муаровая парча и парча с крупным узором, особенно если не использовались оборки. Яркие цветочные рисунки, напоминавшие о середине XVIII века, также были распространены в вечерних туалетах. Ленты и бахрома, дополнявшие определенные ткани, были важны для роскошного модного образа. Использовались позумент, галуны, шнуры и бахрома с помпонами. Тафта и бархат были популярны и для дневных, и для вечерних туалетов. Клетка и полоска никогда не выходили из моды. Жаккардовый ткацкий станок, появившийся в начале века, получил широкое распространение. К 1880 годам жаккардовый узор был представлен не только цветочными мотивами, но и листьями, перьями, гирляндами из плодов и зелени, арабесками, зачастую крупными. Несколькими годами ранее были изобретены станки для производства тюля, и к 1850 годам без этой ткани уже не могли обойтись, используя ее для вечерних, свадебных и нарядных дневных летних туалетов. Появилась технология машинного плетения кружева, но кружева ручной работы оставались признаком аристократизма. Полученные по наследству кружева снимали с одного платья, чтобы использовать на другом. Парижские дизайнеры, особенно Ворт, успешно сотрудничали с лионскими мануфактурами, производившими роскошные ткани. У текстильных компаний были свои представители в Париже. Консультанты предлагали альбомы с образцами тканей, отделки и лент ведущих производителей для распространения в других центрах моды.



Платья для приданого принцессы Беатрис, дочери королевы Виктории, созданные Джоном Редферном в 1885 году, широко освещались в прессе по обе стороны Атлантики. На этой иллюстрации из Harper's Bazar от 16 мая 1885 года показаны четыре ансамбля.

Новшества в технологии создания узоров и крашения оказали заметное влияние на моду. Прежде всего это относится к изобретению анилиновых красителей. Раньше ткани окрашивали с помощью красителей из растений, насекомых и минералов, некоторые из которых были вредными для здоровья и даже ядовитыми. Яркие зеленые красители, известные под названием «зелень Шееле» и «парижская зелень», получали с использованием мышьяка и широко применяли для одежды – и даже чулок, – а также для бумажных и шелковых цветов, которыми украшали модные платья и интерьер. Другие красители, включая оттенки красного и темно-голубого, также содержали мышьяк, что приводило к заболеванию, симптомы которого варьировались от раздражения на коже до бреда. В 1856 году Уильям Перкин, восемнадцатилетний английский студент-химик, синтезировал краситель из каменноугольной смолы. Первым доступным и самым знаменитым впоследствии тоном стал розовато-лиловый оттенок некоторых драгоценных камней. Синтезированные анилиновые красители давали яркие, насыщенные и стойкие цвета, которые не блекли от стирки и не выцветали на солнце. Розовато-лиловое платье, которое королева Виктория надела на свадьбу своей дочери принцессы Виктории, описала пресса, и вскоре всю Англию, а за ней и весь модный мир охватила мания розовато-лилового цвета. Императрица Евгения укрепила его популярность, надевая платья этого тона. Перкин был произведен в рыцари за свои достижения, которые укрепили связь между открытиями в химии и текстилем. Джон Мерсер, еще один английский химик, уже разработал процесс мерсеризации: хлопковые волокна обрабатывали едким натром для придания им крепости и блеска. Этот процесс продолжали совершенствовать. По мере приближения XX века были сделаны новые шаги в обработке текстиля.

## Култ траура

В середине XIX века ношение траура становилось все более регламентированным. Черные ленты, повязанные на рукав или шляпу, и темная одежда стали нормой для мужчин. Но еще более строгим был кодекс траура для женщин, особенно для вдов. Первая стадия траура предполагала ношение платьев, зачастую в буквальном смысле слова задрапированных черным крепом. После первого этапа вдова продолжала носить черное, но могла выбирать более роскошные ткани и отделку – с черным кружевом, бахромой и бисером. На последнем этапе траура цветовая палитра расширялась, включая в себя оттенки серого, фиолетового, сиреневого и белый цвет. Аксессуары, украшения, отделка и детали кроя – все регулировалось нормами траура. Так как жемчуг, блестящие металлы и драгоценные камни считались неподобающими, женщины носили особые траурные украшения, зачастую с именем или изображением усопшего, а также украшения с прядями его волос. Для вдовы траур длился два года, и предполагалось, что первый этап траура занимает год и один день. Женщинам рекомендовали не переходить к следующему этапу траура до установленного традицией срока, поскольку окружающие могли подумать, что ей не терпится поскорее завершить траур. После смерти родственника траур был короче. Если умирал член королевской семьи или глава государства, при дворе объявлялся траур, при этом и от остальной публики ожидали участия в «общем трауре» и соответствующей одежды. По периодической печати, рекламным объявлениям и каталогам видно, что траурные платья отражали общие движения моды. Многие портнихи специализировались на траурных нарядах, а некоторые магазины торговали исключительно товарами черного цвета.



Из-за светских условностей Викторианской эпохи траурные одежды были важной частью женского гардероба. Это платье приблизительно 1865 года из коллекции Национальной галереи Виктории в Мельбурне сочетает черную тафту с аппликациями из черного бархата в средневековом стиле. Скорее всего, его носили во время второй стадии траура.



Весь западный мир в общем и целом придерживался этих традиций, но максимального расцвета они достигли в Британии. Во всяком случае, это было так для самой королевы Виктории. Ее мать, герцогиня Кентская, и муж, принц Альберт, умерли в течение десяти месяцев 1861 года. Убитая горем Виктория носила черное до конца своих дней, и некоторые вдовы следовали ее примеру. Хотя лишь некоторые носили только черное, как королева Виктория, а большинство переходили от черного к серому и фиолетовому. Подходящие туалеты в Лондоне поставляла фирма Jay's Mourning Warehouse. Спрос на креповую траурную ткань был благом для текстильной промышленности Англии. Компания Courtauld добилась большого успеха, продавая жатый черный траурный шелковый креп. Такой креп мог быть и непромокаемым и тогда шел на верхнюю одежду.

Во время Гражданской войны в США 600 000 погибших обеспечили швейной промышленности бесчисленное количество вдов и убитых горем матерей, которые, как правило, придерживались традиций, похожих на британские. В годы войны президент Линкольн и его жена Мэри потеряли одиннадцатилетнего сына Уильяма, умершего от тифа в 1862 году. Миссис Линкольн носила траур по ребенку второй раз в жизни (их другой сын, Эдвард, умер в 1850 году). После убийства президента Линкольна в 1865 году миссис Линкольн, как и королева Виктория, носила траур до конца своих дней. Вскоре после окончания войны в 1867 году вышел дебютный номер журнала «Harper's Bazar» с траурным платьем на обложке.

## Исторические и экзотические влияния

Маскарадные костюмы были популярны в начале правления королевы Виктории, и в модных журналах часто показывали маскарадные костюмы, включая неоклассические и средневековые, в стиле XVIII века и восточные. Европейские королевские особы и знать нередко позировали художникам в маскарадных костюмах, усиливая их важность для моды. Но вкус к подобным веяниям не ограничивался маскарадными костюмами. Интерес к исторической и экзотической моде подогревали парижские модельеры и поддерживали историческое и восточное направления в искусстве.



Балы-маскарады были настолько популярны, что ведущие модные журналы предлагали модели маскарадных костюмов с историческими или экзотическими мотивами. В 1864 году такие ансамбли представила *La Mode Illustrée*.



Модный в начале 1870-х годов маскарадный костюм «Долли Варден» (здесь вы видите его на обложке популярных нот) был обязан своим происхождением персонажу Чарльза Диккенса и напоминал о стиле 1780-х годов.

С самого начала 1850-х годов и до конца 1880-х воскрешение стилей XVIII века было в той или иной форме важно для женской моды. Распашные юбки с нижними юбками, банты спереди на лифе и оборки на рукавах в стиле XVIII века использовались очень широко. Самым заметным заимствованием были верхние юбки, приподнятые по бокам кверху так, чтобы показать нижние юбки в стиле полонез. Верхние юбки с драпировкой по бокам называли «панье», как те особые приспособления, которые дамы носили под платьем в XVIII веке. Костюм «Долли Варден», которым увлекались в начале 1870-х годов, был вдохновлен персонажем из романа Чарльза Диккенса «Барнаби Радж», действие которого происходит в 1780 году. Хотя роман был опубликован в 1841 году, иллюстрация с изображением Долли Варден оказалась среди вещей, выставленных на продажу после смерти писателя в 1870 году. Этот образ широко тиражировался в печати и быстро породил модный тренд. Образ Долли Варден воскрешал стиль «пастушки» Марии Антуанетты с верхней юбкой полонез. Такие юбки часто шили из набив-



ной хлопковой ткани, похожей на индийские ситцы XVIII века. Шляпка в стиле 1780-х годов, обычно из соломки, украшала ансамбль.

В дополнение к влиянию XVIII века существовали и классические идеалы, особенно в украшениях и отделке в греко-римском стиле. В 1850-х годах и в начале 1860-х стало модно украшать подолы меандром, обычно крупным, чтобы соответствовать широким юбкам с кринолином. Тот же рисунок украшал край рукавов «пагода». Средневековый период также регулярно воскрешался: длинные рукава, фестоны и зубцы, обычно в виде аппликаций. Свою лепту внесла и эпоха Возрождения. Ее влияние можно увидеть в чепцах сердечком à la Мария Стюарт в память о королеве Шотландии XVI века.





На картине Клода Моне 1876 года «Японка» изображена его рыжеволосая жена Камилла. На ней изысканное парадное кимоно, она держит раскрытый веер. Картина отражает увлечение всем японским, которое появилось на Западе после установления торговых отношений с Японией.

Кашемировые шали с рисунком «индийский огурец» уже были в моде с начала 1800-х годов. Это своеобразная веха азиатского влияния в западной моде, к которому обычно относят китайские и турецкие элементы. Но страсть ко всему японскому превзошла популярность стилей, вдохновленных Индией, Китаем и Турцией. И мужчины, и женщины носили дома свободно задрапированные халаты, похожие на кимоно (часть из них была сделана в Японии на экспорт). Некоторые дамы шили на заказ платья, сочетавшие модный западный силуэт с импортированными шелками для кимоно. Японские мотивы, такие как хризантемы, цветы вишни и ирисы, были популярны в рисунке тканей и в вышивке на платьях. Японские веера стали распространенным аксессуаром. В целом японский стиль, как реальный, так и выдуманный, оказал огромное влияние на массовую культуру. Делегация из семидесяти самураев, прибывшая в Нью-Йорк в 1860 году, стала сенсацией. Ньюйоркцы устроили парад и фотографировались с экзотическими гостями. В опере «Микадо» (1885) Гилберта и Салливана действие происходило якобы в Японии, а одетые в кимоно актеры насмехались над британской аристократией.

Региональная европейская одежда стала еще одним источником вдохновения. Стилистические элементы фольклорного костюма, особенно из Центральной Европы (например, плотно облегающие лифы и юбки в сборку), нашли место в модных женских и детских нарядах. Одним из таких примеров был швейцарский пояс, или швейцарский корсаж: широкий жесткий пояс, или кушак, часто из черного бархата, с вырезанными уголками сверху и снизу по центру. Его обычно носили с юбкой и блузкой. Испания также оказывала свое романтическое и экзотическое влияние. Модные дамы носили кружевные мантильи, выбирали отделку бахромой с кисточками или помпонами и сутажом, похожую на декоративные детали на куртках тореро. Варианты болеро назывались жакетами «Фигаро», в честь героя «Севильского цирюльника», или жакетами «сеньорита». Испанское влияние было особенно хорошо заметно не только в моде, но и в литературе, и в исполнительском искусстве. Кульминацией всеобщего увлечения Испанией стала опера «Кармен» французского композитора Жоржа Бизе в 1875 году.

Зуавы, батальон алжирских стрелков во французской армии, вдохновили дизайнеров на создание отороченных галуном жакетов, которые носили женщины и дети. Бурнусы – пальто с капюшоном и кисточками – пришли в Европу из Турции и Центральной Азии благодаря Крымской войне и стали модными в 1850-х годах. После Итальянских войн революционный лидер Джузеппе Гарибальди стал самой невероятной иконой стиля, когда в моду вошли цельнокроенные блузы, носившие его имя. Последователи Гарибальди – гарибальдийцы – носили такие блузы ярко-красного цвета. Эти блузы могли быть также цветов маджента (фуксин, ярко-красный) и сольферино (фуксин, пурпурно-красный), двух ярких оттенков красного анилинового красителя, получивших название в честь его сражений, а также белого и серовато-белого цветов. Шляпы-таблетки в стиле Гарибальди тоже вошли в модный репертуар женщин и девушек, как и красные гарибальдийские жакеты с золотым галуном. Среди итальянских женщин модным и патриотичным считалось отдавать предпочтение черному бархату местного производства, чтобы *vestire alla lombarda* – одеваться в ломбардском стиле, – выбирая итальянские ткани, а не шерсть, импортированную из Австрии или Германии.



Мальчик в курточке в стиле зуав, фото ок. 1865–1868 годов. Одежда указывает на то, что мода на народный костюм европейских стран коснулась и детской одежды и распространилась на Северную Америку.



На модной иллюстрации из L'Illustrateur des Dames (ок. 1867) два платья с характерными деталями. На синем платье это асимметричные элементы кроя, декоративный фартук и съемный карман. На абрикосовом платье заметно испанское влияние – отделка на кокетке в стиле тореро.



На литографии Нойеса (ок. 1850) Амелия Дженкс Блумер вместе с двумя молодыми девушками. Все одеты в платья и свободные брюки в соответствии с предложенным стилем реформ.



## Платье реформ и эстетическое платье

Противники моды того времени сосредоточились на здоровье, гигиене, правах женщин и эстетике. Они подчеркивали потенциальную опасность для здоровья корсетов, многочисленных тяжелых нижних юбок и волочащихся по земле подолов. В 1850 году в США активистки, боровшиеся за права женщин, под руководством Элизабет Смит Миллер, Амелии Дженкс Блумер и Элизабет Кэди Стентон предложили одежду для женщин, включавшую в себя широкие, похожие на пижаму брюки под укороченной юбкой. Комплект носили без жесткого корсета. Блумер поддержала новый образ в газете феминисток *The Lily*, и он получил название «костюм Блумер». В некоторых религиозных сектах женщины носили разные варианты брюк, но костюм Блумер стал первой попыткой популяризовать альтернативу искусственному силуэту, навязанному модой. Свободные брюки костюма Блумер имели отдаленное сходство с турецкими шароварами. Платье реформ также ассоциировалось с терапевтическим лечением на водах и ритмической гимнастикой, особенно в школах для девочек и девушек. Его сторонники объединялись, создавая различные комитеты, включая Национальную ассоциацию реформы одежды. Примерно в 1859 году Блумер отказалась от брюк, которые прославила, не только потому, что, как выяснилось, недавно появившийся кринолин-клетка сделал привычное платье более комфортным, но и потому, что внимание к пропагандируемой ею одежде отвлекало от более важных тем.

К 1870 годам реформаторы по обе стороны Атлантики выступали за более короткие юбки, более практичные чулки и нижнее белье, обувь с более широкой подошвой и низкие каблуки, поддающиеся стирке материалы и отказ от вуалей, тяжелых шляп и накладных волос. В серии лекций, прочитанных в Бостоне в 1874 году, выступавшие раз за разом приводили в пример античную одежду и ту, что не имеет отношения к западному миру, называя платья «женщин Сиама», «греческих и римских девушек» и «гавайских женщин» более чистыми и изящными. В повестке дня реформаторов было социальное равенство, и костюм бывших «блумериток» превратился в «американский костюм», который стали носить немногие свободолюбивые работающие женщины – включая врача Харриет Н. Остин и политика Мариетту Стоу. Он был похож на ансамбль Амелии Блумер, но с прямыми брюками мужского покроя.

«Рациональное платье», британский термин для платья реформ, продолжало развиваться. На Международной выставке здоровья, состоявшейся в Лондоне в 1884 году, были представлены образцы эстетического платья и платья реформ, включая шерстяную одежду доктора Густава Йегера (*Gustave Jaeger*). Этот профессор Королевского политехнического института в Штутгарте сформулировал концепцию одежды, которая привела к созданию линии предметов гардероба для мужчин, женщин и детей. Йегер приписывал шерсти необычные свойства. Он считал, что она притягивает вызывающую чувство удовольствия субстанцию, в отличие от хлопка, льна и шелка, которые накапливают заразу. Он выступал за нижнее белье из шерстяного некрашеного трикотажа для ношения днем и простые Т-образные платья для отдыха. Компания *Jaeger Company* была основана одним из британских последователей системы профессора (а не самим Йегером), и она открыла свой первый магазин в Лондоне в 1884 году. Облегающие шерстяные рубашки и другие предметы одежды компания продавала через магазины и каталоги, продвигая еще и бриджи для мужчин. Марка *Jaeger* была у всех на слуху – в число ее верных клиентов входил, в частности, драматург Джордж Бернард Шоу, и это в сочетании с коммерческим успехом помогло легитимизировать движение за рациональное платье. Хотя поначалу влияние Йегера и других первых реформаторов одежды распространилось не слишком широко, такие новшества повлияли на одежду для спорта и отдыха.

Эстетическое (художественное) платье, еще одна реакция на превалировавшую моду, появилось в Англии в 1850-х годах вместе с Братством художников-прерафаэлитов. Отвергая то, что они называли искусственностью современного платья, художники предлагали платья в средневековом стиле для женщин и возвращение к бриджам и блузам для мужчин. Художники, включая Данте Габриеля Россетти и Уильяма Холмана Ханта, копировали одежды прошлого и облачали своих моделей в простые, свободные платья без корсетов, кринолинов или турнюров. Прерафаэлиты перенесли этот интерес в свою жизнь и сами носили варианты исторического платья. Уильям Моррис, его жена Джейн и другие участники движения «Искусство и ремесла» также обращались к истории в поисках вдохновения. Они тоже продвигали более простую одежду, мягкие материалы, натуральные красители и несложные прически. В эстетическом платье просматривалось влияние не только Средних веков и Возрождения, но и Древних Греции и Рима, а также народные традиции. Оно заняло свою нишу в моде, ему отдавали предпочтение дамы с артистическими наклонностями. Известная британская актриса Эллен Терри использовала элементы эстетической одежды (платья в средневековом стиле и кимоно для дома) в повседневном гардеробе и обрезала волосы задолго до появления этого тренда. Джулия Маргарет Кэмерон сфотографировала своих родственников и друзей в свободных платьях с драпировкой и распущенными волосами, чтобы выразить эстетическое настроение. Оскар Уайльд оказался весьма своеобразным манекеном для мужского варианта эстетического платья. Для Уайльда альтернативная одежда была тесно связана с прогрессивными социальными движениями, в частности, с правами женщин и сексуальной эмансипацией для мужчин и женщин. Доведя художественный стиль до крайности, Уайльд начал носить длинные волосы, бриджи до колен и бархатные куртки как элементы образа остроумного и оригинального литератора.



На картине «Осень» работы Джорджа Фолингсби (ок. 1882) женщина в эстетическом платье с завышенной талией и с волосами, убранными наверх в греческом стиле. На картине изображена Австралия, и это говорит о том, что и туда добрались взгляды эстетов.



Оскар Уайльд на снимке, сделанном Наполеоном Сарони в 1882 году, как воплощение эстетического стиля для мужчин, хотя он оказал очень мало реального влияния на мужскую одежду.





На картине «Замерзшие» Джорджа Данлопа Лесли (1866) две женщины в приподнятых юбках демонстрируют яркие нижние юбки. Этот стиль был особенно популярным и практичным для пребывания на улице и отражал возрождение вкусов XVIII века.

Поклонники эстетического стиля высоко ценили фирму Liberty of London, основанную в 1875 году Артуром Лазенби Либерти. Компания начинала с импорта восточных товаров и иногда устраивала выставки исторического текстиля. К 1880-м годам магазин компании стал одним из самых модных в Лондоне с отделами, в которых продавали ковры, обивочные ткани, ткани для платьев, вышивки, драгоценности и декоративные предметы в эстетике общества «Искусство и ремесла». Фирма участвовала в выставке платья реформ в 1884 году в Лондоне и в том же году открыла в магазине «костюмный» отдел, где торговали одеждой в артистическом духе.

## Спортивная женская одежда

Появилась необходимость в практичной одежде для большей физической активности. Повседневные платья, зачастую покроя «принцесса», обозначались как «костюм для прогулок» и «костюм для морского побережья». Крокет, популярная спортивная игра, в которую могли играть вместе женщины и мужчины, и другие занятия под открытым небом привели к тому, что примерно к 1860 году юбки стали короче и практичнее. Верхнюю юбку поднимали вверх с помощью внутренних петель и шнурков. Это приспособление обычно называли «подниматель платья». Драпировка верхней юбки делала более важными нижние юбки, которые стали украшать декоративной лентой или каймой по подолу. Ансамбли для катания на коньках также отличались укороченными юбками. К 1860-м годам, когда принципы реформы платья привели к созданию более практичной спортивной одежды, купальные костюмы со свободными брюками и укороченной туникой приобрели заметное сходство с реформированным костюмом Амелии Дженкс Блумер, который высмеивали за десять лет до этого.

Женские костюмы для верховой езды обычно шили мужские портные, а не портнихи. В XIX веке пошив мужских костюмов совершенствовался, и эти новации применялись и при шитье женских костюмов для верховой езды, что привело к появлению «мужских» костюмов для женщин. Костюм для верховой езды обычно включал в себя жакет с круглым вырезом без воротника, с застежкой спереди, который надевали поверх блузки для амазонки (обычно это была манишка без рукавов). Юбки для верховой езды обычно кроили с длинным треном, чтобы они красиво драпировались, когда наездница сидела боком в женском седле. Юбки зачастую были настолько длинными, что дамам требовалась помощь, чтобы сесть на лошадь и сойти с нее. Ансамбль дополнял кастановый, фетровый или шелковый цилиндр на мужской манер, но обычно украшенный тюлевой вуалью, которая элегантно развевалась во время езды. И королева Виктория, и императрица Евгения предпочитали амазонки от британской портновской фирмы Creed, обслуживавшей мужчин с 1710 года. В 1850 году Генри Крид, правнук основателя, открыл в Париже филиал и вскоре расширил ассортимент, начав шить одежду в мужском стиле для женщин. В конце 1870-х годов юбки сузились в бедрах в соответствии с модным силуэтом. Жакеты, комфортные в груди, обычно плотно облегли талию. Силуэт, как правило, обеспечивал китовый ус.

Как только начали появляться костюмы в мужском стиле для дам, некоторые портнихи стали шить из более легких тканей ансамбли из жакета и юбки, чтобы носить их на улице в теплую погоду. Такие иконы стиля, как принцесса Александра, Лилли Лэнгтри и Елизавета Австрийская, активно занимались спортом, и их спортивные наряды стали примером для других женщин. Были популярны такие виды спорта, как гольф, теннис и стрельба. Елизавета выходила на прогулку в пальто мужского покроя с юбкой до щиколотки в тон. Такой же ансамбль можно было надеть для стрельбы. Костюмы с широкими брюками, похожие на костюм Блумер, иногда надевали, чтобы сыграть в теннис. Часто дамы, игравшие в теннис, надевали платья с юбкой в складку, как и у модных платьев, но более распространенными стали ансамбли из джерси, которые предлагал Редферн. Хотя молодые женщины и занимались стрельбой из лука, они делали это в модных платьях для второй половины дня, а не в специальной спортивной одежде. Начиная с 1870-х годов слово «полонез» снова стали использовать для обозначения подобранных верхних платьев длиной до щиколоток, которые носили с нижней юбкой в тон. В них катались на коньках или занимались другими видами спорта на свежем воздухе.



Купальные костюмы для женщин и детей на иллюстрации из *Der Bazar* от 26 июня 1871 года очень похожи на платье реформ, за которое выступала Амелия Дженкс Блумер.



## Мужская одежда

По мере того как женская одежда становилась все сложнее, мужская одежда упростилась до силуэта «колонна». В отличие от постоянно менявшейся женской моды мужская одежда за эти сорок лет отличалась лишь периодическими вариациями и определила путь развития мужской моды на следующие сто лет. Для нее были важны единообразие, спокойная элегантность и соответствие стандартам. Ткани высокого качества отличали более нарядную одежду и демонстрировали влияние и социальное положение мужчины. Если для женской одежды были характерны изобилие отделки и широкая цветовая палитра, то мужчины были склонны одеваться в темные цвета, отдавая предпочтение черному, темно-синему и различным оттенкам серого и коричневого. Мужчины того времени носили стандартный дневной костюм, состоявший из сюртука, брюк и жилета. На протяжении 1850-х годов эти три ключевых предмета гардероба обычно шили из разных тканей, но в следующих десятилетиях для них стали использовать одну ткань.

Первый слой одежды состоял из нижней рубашки и подштанников, сшитых из льна, хлопка, шерстяного трикотажа или – для очень богатых – из шелка. Свободные подштанники со шнурком на талии доходили почти до колен. Некоторые мужчины предпочитали более облегающие кальсоны, закрывавшие всю ногу и заканчивавшиеся завязками на щиколотках. Нижняя рубашка могла быть с короткими или длинными рукавами и круглым вырезом с застежкой на пуговицы до середины груди. В 1860-х годах появились комбинезоны, соединившие нижнюю рубашку и подштанники в единый предмет одежды.



Рекламный плакат, продвигающий одежду для мужчин на сезон осень-зима 1864–1865 годов нью-йоркского торговца тканями и одеждой Genio C. Scott. Крупная клетка отличает практичные свободные костюмы для прогулок за городом и занятий на свежем воз-



духе, тогда как более консервативные и официальные варианты предназначены для городской одежды.



Гюстав Кайботт, «Гребец в цилиндре», 1877–1878 годы. Сняв пальто, но оставив цилиндр и жилет, молодой человек в щегольской полосатой сорочке пробует свои силы в гребле.

Как правило, верхние сорочки шили из белого хлопка или льна с гладкой грудкой, съемными воротничками и слегка присборенными рукавами, которые заканчивались манжетами на пуговицах. В дневном варианте было совсем мало декоративных элементов. По мере того как готовая одежда становилась все более популярной, на сшитых на заказ сорочках для вечера появилось больше деталей, таких как очень узкие складки или сложная вышивка, указывавшие на более высокое качество и трудоемкий уход. Когда мужчина был одет должным образом, то видны были только воротничок и верхняя часть сорочки. Цветные сорочки, как и сорочки в полоску, надевали для занятий спортом или за городом. Галстуки отличались многообразием форм: галстук-самовяз, завязывающийся свободным узлом с двумя длинными концами; широкий галстук, галстук-аскот, галстук-ленточка (завязывается бантиком), галстук-бабочка и Лавальер – широкий галстук, завязанный мягким узлом. Работавшие мужчины, включая офисных работников, днем носили темные галстуки. Дорогие экземпляры шили из шелка, часто с рисунком в горошек, полоску или мелким фуляровым узором. Художники и писатели выделялись оригинальным выбором галстука, но большинство мужчин выбирали из трех доминировавших моделей: бабочка, галстук-самовяз или – для торжественных поводов – галстук-аскот. Истинные модники сами завязывали свой галстук, но к 1870-м годам в продаже появились уже завязанные галстуки.

Для мужского костюма был очень важен жилет. Начиная с 1850-х годов и далее были популярны двубортные жилеты длиной чуть ниже линии талии. Желанное облегчение и правильную посадку обеспечивали точный крой и ремешок с пряжкой или завязки на спинке. Обычно выбирали жилет, контрастировавший с сюртуком и брюками. Шерсть (однотонная, в клетку или твидового переплетения), шелковый атлас или парча, хлопок разного плетения и выделки – все эти ткани были популярны. С лацканами гладкими или с тупым углом, с прорезными или накладными карманами, а иногда с вышивкой и штампованными металлическими пуговицами, жилеты приносили цвет и индивидуальность в строгие мужские костюмы.

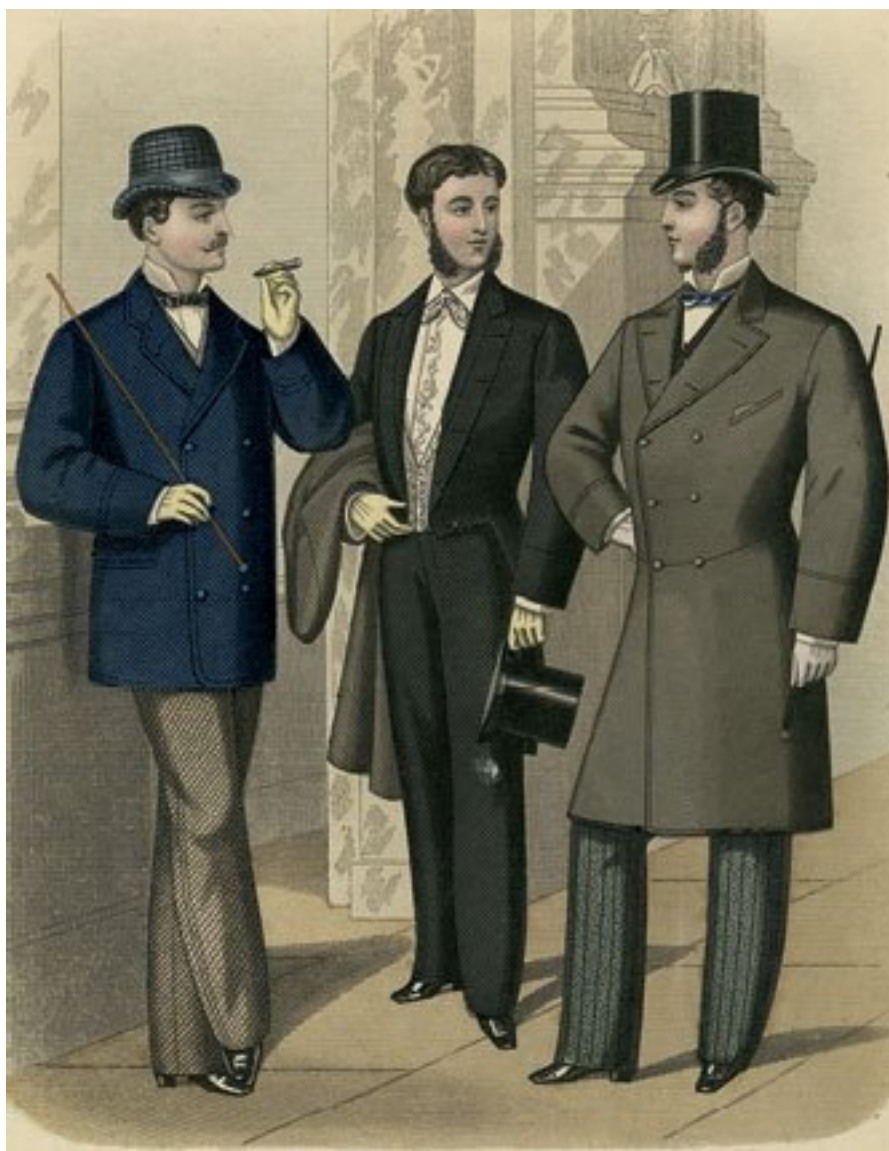
В течение 1850-х годов брюки были достаточно свободными в бедрах, со складками у пояса и сужались к щиколотке. Они поддерживались подтяжками, ширинка была на пуговицах. С 1861 по 1890 год брюки становились все уже, приближаясь к силуэту «водосточная труба». Благодаря тенденции шить сюртук и брюки из одного и того же материала силуэт становился более изящным и стройным.

Мужчины носили разные виды пиджаков, но сюртук был самым популярным вариантом для дня. Гардероб модного мужчины также включал фрак для вечернего выхода и просторный пиджак, который к 1890 году начал переходить из разряда спортивной в повседневную одежду. Сюртук облегал фигуру, полы расширялись книзу и заканчивались над коленом. Его обычно шили из черной или темно-синей шерсти, с лацканами с тупым углом или шалевыми. Более поздние сюртуки делались без обозначения линии талии. Силуэт стал более прямым и колоннообразным, но все еще оставался довольно длинным. Визитка эволюционировала из костюма для верховой езды. Эта ассоциация с верховой ездой, которой обычно занимались по утрам, привела к тому, что визитка стала считаться подходящим вариантом для утреннего костюма.



Эта иллюстрация 1887 года с жилетами для дня и вечера свидетельствует о том, что они продолжали играть важную роль в мужских костюмах разных стилей и из различных тканей.





В марте 1877 года журнал *Gentleman's Magazine of Fashion* показывает три доминирующих стиля сюртука в гардеробе джентльмена конца XIX века. *Слева направо*: спортивный неформальный свободный пиджак, черный фрак для вечера и сюртук с брюками в тон.



На этой иллюстрации из журнала *Gentleman's Magazine of Fashion* за октябрь 1876 года мы видим джентльмена в коротком повседневном сюртуке и даму с джентльменом в костюмах для верховой езды. Такие петли из шнуров на дамском лифе, как на военных мундирах, были особенно популярны.

Просторный пиджак или свободное полупальто также называли повседневным пиджаком. Он являлся менее официальной альтернативой сюртуку и был короче – до середины или начала бедер – и более свободным, с лацканами с тупым углом, без обозначения линии талии и с карманными клапанами. Такой пиджак мог быть однобортным или двубортным и застегивался на пуговицы до верхней части груди. С течением времени он стал доминирующей формой в мужской одежде.

Черный фрак, обрезанный до талии спереди и с двумя фалдами, которые спускались сзади от талии до колен, предназначался для вечера. У самых роскошных экземпляров лацканы делали из атласа или бархата. Темные вечерние фраки джентльменов служили фоном экстравагантным дамским нарядам. В апреле 1869 года *Le Moniteur de la Mode* счел темную одежду мужчин на балу несколько «унылой», но добавил, что она «составляет удачный контраст с туалетами дам». Смокинг появился в 1860 году как смелая вечерняя альтернатива фраку. Бонви-



ван Эдуард VII, старший сын королевы Виктории и принца Альберта, считается первым мужчиной, надевшим смокинг. Его сшил личный портной Генри Пул с Сэвил-роу. Этот темный пиджак без фалд с атласными лацканами носили с брюками из такой же ткани с атласными лампасами по внешним швам. Смокинг дополняли черным галстуком, а не белым, который носили с фраком. Изначально смокинг носили с жилетом, но к 1880-м годам вместо жилета стали носить камербанд, широкий пояс со складками. Смокинг, считающийся вечерним костюмом, по-английски называется tuxedo (таксидо), по названию богатого поселения Таксидо-Парк в штате Нью-Йорк, где один из светских львов смело явился на вечер в клуб, одетый в оригинальном стиле, увиденном им в Англии. И новая мода стала популярной.

В парадной одежде для королевских особ мужского пола и для придворных было заметно влияние военной формы. Она заменила придворное платье, основанное на стилях XVIII века. На свадьбу мужчины из королевских семей надевали все военные регалии, дополняя их белыми атласными бантами на плечах. Для королевских слуг и для лиц, находившихся на гражданской службе, королева Виктория учредила форму с высоким воротом и золотым галуном, количество которого отражало ранг человека, носившего эту форму. В 1854 году Джеймс Бьюкенен, будущий президент США, а в то время американский посланник при королевском дворе Великобритании, бросил вызов строгому соблюдению всех придворных формальностей. После долгих переговоров с церемониймейстером Бьюкенен появился при дворе в том, что он описал как «простой костюм американского гражданина... черном сюртуке, белом жилете, галстуке и парадных сапогах». В 1869 году, реагируя на меняющиеся времена, при дворе объявили, что джентльмен, присутствующий при выходе монарха, может быть в брюках, но на официальном приеме дозволялось быть исключительно в кюлотах.



На картине «Щеголи в Баль Мабиль» (ок. 1865–1870) пышные юбки поднимаются, провокационно открывая короткие сапожки, чулки и нижние юбки в публичном танцевальном зале. Слева молодой мужчина в повседневном костюме. Это на удивление неформальная одежда для вечернего времяпрепровождения.

Традиционно, как и в начале XIX века, лучшей мужской одеждой считалась английская. Даже во Франции, признанном центре моды, английские портные пользовались большим уважением. Для элегантной верхней одежды использовались ткани из овечьей шерсти и шерсти альпаки различного плетения и отделки: твид, грегрен, тончайшая шерсть и многие другие. Верхняя одежда включала в себя свободные *пальто* (*paletots*) длиной до середины бедра, широкие круговые накидки, зачастую подбитые мехом, и накидки реглан с мягкими плечами. В 1856 году Томас Бёрберри открыл магазин в Бейсингстоке (Гемпшир, Англия) и впоследствии стал крупным поставщиком верхней одежды. Бёрберри разработал водонепроницаемый шерстяной твил плотного плетения под названием «габардин», который начали использовать в товарах компании в 1880-х годах.

Аксессуары завершали облик хорошо одетого мужчины. Цилиндр носили в основном в городах, но были распространены и другие виды шляп: котелки, соломенные шляпы и мягкие кепи. Туфли и ботинки шили из кожи или из кожи в сочетании с тканью. Носок обуви мог быть широким или узким, каблуки высотой в 1 дюйм (2,5 см). В большинстве случаев обувь завязывалась шнурками или застегивалась на пуговицы, хотя можно было купить и ботинки до щиколотки с эластичными вставками. На публике носили перчатки. Часы на цепочке были распространенным аксессуаром. Индивидуальность выражали с помощью разнообразных причесок и бакенбард. Если волосы обычно стригли коротко, то чисто выбритые мужчины встречались редко. Большинство одновременно носили и бороды, и усы, и бакенбарды.



Прием в Сент-Джеймском дворце в честь золотого юбилея королевы Виктории (иллюстрация из Illustrated London News, 1887). Королева Виктория присутствует на приеме в обычном для нее черном платье, которое контрастирует со светлыми туалетами придворных дам. Мужчины одеты в анахроничные придворные костюмы – обязательные кюлоты до колен и мундиры с обильным золотым шитьем.

В 1850-х годах готовая одежда для мужчин была представлена свободными пальто, сорочками и брюками. Торговцы тканями и одеждой из числа новаторов, такие как нью-йоркская фирма Brook Brothers, основанная в 1818 году, предлагали готовые костюмы уже в 1845-м. К 1880-м годам мужчина мог полностью одеться в готовые вещи. КATALOGИ предлагали впечатляющее разнообразие стилей, цветов и материалов, что делало стандартные предметы гардероба более привлекательными. К примеру, каталог нью-йоркской фирмы Brill Bros., торговавшей одеждой, описывал кальсоны и нижние рубашки из «хлопка, бельевого шерстяного трикотажа, фильдекосовой нити, шерсти мериноса и шелка». Компания предлагала новинку, рубашку-сюртук, которая застегивалась сверху донизу, чтобы «надевать и снимать ее так же, как и сюртук». Ее рекомендовали «профессиональным мужчинам, которым приходится быстро одеваться».

Джинсы впервые появились в Калифорнии в результате «золотой лихорадки», которая началась в 1848 году и продолжалась почти сорок лет. Мужчинам, слетавшимся в окрестности Сан-Франциско в поисках золота, требовались прочные штаны. Ливай Страусс, иммигрант из Баварии, провел шесть лет в Нью-Йорке, где он вместе с братьями торговал тканями. В 1853 году он отправился на запад, в Сан-Франциско, где начал снабжать товарами золотоискателей. Сначала Ливай Страусс торговал рабочими штанами, которые шили другие, а в 1873 году начал шить специальные штаны, которые отличались прочной тканью, усиленными швами и карманами с клепками. Эта деталь была запатентована в том же году. Рабочие брюки стали известны как Levi's, или джинсы из саржевой ткани с диагональным переплетением, которую называли «джин». Многие другие компании в США производили рабочую одежду, но фирма Levi Strauss & Co превратилась в солидный и доходный бизнес. Номер 501XX был присвоен базовой модели примерно в 1890 году. Дизайн джинсов Страусса установил стандарт. Синие джинсы стали основой для развития американской эстетики в одежде.



## Детская мода

Викторианский акцент на семейные ценности, а также зарождающаяся культура потребления привлекли больше внимания к детской одежде и внешнему виду детей. На модных иллюстрациях детей изображали рядом со взрослыми, в женских модных журналах печатали изображения и выкройки модной детской одежды. На иллюстрациях детей часто изображали за игрой, они играли в ручеек или в жмурки. На модных иллюстрациях и многочисленных групповых портретах того периода можно увидеть братьев и сестер в похожих нарядах как визуальное подтверждение семейных уз. Идею одинаковых платьев поддерживали и в юности, когда сестры и подруги иногда надевали похожие наряды.



Детская одежда 1852 года на иллюстрации из французского периодического издания L'Iris отражает постоянный акцент на скромность родом из 1840-х годов. Особенно это относится к панталончикам, которые надевали под юбку. Лиф-жакет и шляпки – это отражение взрослой моды.





Модная иллюстрация из журнала *Le Conseiller des Dames et des Demoiselles* за июль 1852 года показывает кринолины, которые носят даже маленькие девочки. Сочетание платья и блузы справа – это выражения интереса к одежде, вдохновленной национальными костюмами. А взрослые фасоны шляпок можно увидеть на двух девочках слева. Костюм мальчика из двух предметов типичен для дневной одежды.



Александра, принцесса Уэльская, со своими детьми в 1879 году. Дочери следуют традиции одинаковых платьев. Этому правила сестры и близкие подруги придерживались и в юности.



Мод Джейн Кинион и ее брат Гай из Бетани, штат Миссури, надели лучшие воскресные наряды, чтобы позировать фотографу в Miles Studios в 1883 году. В платье Мод заметно влияние взрослой женской моды на фасон «кираса».

Как и у взрослых, детская одежда регулировалась социальными условностями. Определенные стили ассоциировались с конкретным возрастом и были основаны на изменениях тела, занятиях и социальной роли. Младенцев одевали в длинные платьица, которые облегчали купание и гигиенические процедуры. Малыши обоих полов, начинавшие ходить, носили цельнокройные платья и рубашки, присборенные у кокетки на плечах. Мальчики начинали носить бриджи между тремя и восемью годами. Это означало, что мальчики меняли юбки на брюки, обычно короткие брючки или свободные брюки до колен, собранные у колен на манжету, — никербокеры. Этот переход явно был связан с приучением мальчиков к туалету, но также сим-



волизировал их принадлежность к мужскому обществу. Волосы мальчикам стригли коротко и укладывали с аккуратным пробором. Мужские костюмы для мальчиков с короткими или длинными брюками, жилетом и пиджаком отражали веяния мужской моды. Белые рубашки и галстук-бабочку надевали по торжественным случаям. Твидовые костюмы с «мужскими» куртками и никербокерами надевали для спортивных занятий на улице и для сельской жизни. В середине века установилась традиция одевать мальчиков в матросские костюмы; они были доступны в летнем и зимнем вариантах.

Девочки всегда носили платья или юбки с блузками, брюки – никогда. Примерно с шестилетнего возраста девочки носили платья чуть ниже колен и не такие бесформенные, как в раннем детстве. С 1850-х по 1870-е годы юбки имели форму колокола, впоследствии силуэт стал ближе к треугольнику, отражая эволюцию женской моды. Талию выпешших из младенческого возраста девочек обозначали кушаком. Нижние юбки позволяли добавить объем, как делали это и детские кринолины в то время, когда они были модными у взрослых дам. К тому моменту, когда примерно в 1870 году во взрослой моде появился турнюр, в платьях девочек появились драпировки сзади. На протяжении всего периода были популярны оборки и кайма. Существовало множество вариантов рукавов, они опять-таки повторяли веяния взрослой моды. Девочки-подростки носили жесткие облегающие лифы. Ценились длинные волнистые волосы, и девочки носили их распущенными, часто украшая лентой или ободком для волос. Ближе к двадцати годам девушки считались взрослыми и собирали волосы кверху.

Другие веяния взрослой моды также можно было увидеть в детской одежде. Исторические элементы, фольклорный и национальный стили были в особом почете. Блузы Гарибальди и курточки зуавов были популярны для детей. В некоторых платьях того периода встречались фольклорные детали, такие как присборенные рукава и лифы со шнуровкой. Шотландский стиль также повлиял на моду, мальчики носили костюмы с килтом, дети обоих полов носили ансамбли в клетку.

Нижнее белье состояло из свободных панталон до колен и нижней рубашки. Оба предмета одежды иногда соединяли, чтобы получить подобие комбинезона. Нижнее белье шили из хлопка, льна или шерсти, летний вариант был без рукавов, в холода носили нижние рубашки с длинными рукавами. Обычным делом были корсеты для детей. В рекламе и книгах советов подчеркивали пользу корсета для здоровья. Они служили не для того, чтобы придать телу модные формы, а для поддержки растущих мышц и улучшения осанки. Когда в моде были юбки в форме колокола, девочки носили длинные панталоны с декоративной отделкой по краю, которые были видны из-под юбки. Панталоны иногда принимали форму труб из ткани с продернутым над коленом шнурком, на который они собирались. Дети носили чулки до колен из шерстяного трикотажа или хлопка, обычно серые, черные или белые. Ботинки до щиколотки на плоской подошве носили дети всех возрастов. Девочки также носили туфли-лодочки на тонкой подошве в сочетании с парадными платьями. На улицу дети всегда выходили в шляпах. Это могли быть разнообразные чепцы, широкополые шляпы и мягкие кепки. Для парадных случаев у девочек были декоративные ленты и кружевные украшения для волос.





На иллюстрации 1881 года из *Revue de la Mode/ Gazette de la Famille* представлено разнообразие вариантов для гардероба мальчиков, включая пользовавшиеся постоянной популярностью матросские костюмы.

Выбор ткани определялся временем года и ситуацией. Для зимней одежды использовали темный бархат и шерсть. Для весны и лета девочкам шили платья из воздушного хлопка, белые или пастельных цветов, с мелким цветочным узором, пышно украшенные кружевом. Одежду для мальчиков шили из легкой шерсти, льняного или хлопкового твила, с такими деталями, как шнуры из сутажа и декоративные швы.

## Расширение мира моды

Центры моды и культуры появились в Австралии, в Северной и Южной Америке. Нью-Йорк, Филадельфия и Чикаго продолжали расти, как делали это Буэнос-Айрес, Монреаль и Торонто, Сидней и Мельбурн. Высшее общество недавно появившихся стран жаждало европейской изысканности, но столкнулось с неожиданными новыми препятствиями. Дамы в крупных городах были в курсе последних творений Ворта и Пинга, тогда как женщины в сельской местности, особенно в холодных северных районах американского Запада, Канады и Аляски, в своей повседневной трудной жизни на самом деле носили брюки. В Австралии часть культурной городской элиты одевалась в соответствии со стандартами британского эстетического платья, тогда как пионеры в глубине страны были невероятно далеки от подобных веяний. Некоторые культурные стандарты в Новом Свете были заложены иммигрантами предыдущих поколений, как это было в католической французской Канаде и пуританском Массачусетсе. Европейские традиции столкнулись с реальностями жизни в развивающихся странах. Примером такого конфликта и контраста между Старым и Новым Светом служит случай в ноябре 1878 года. Новый генерал-губернатор Канады и его жена принцесса Луиза испортили свое первое появление перед жителями Монреаля. Оговорив в приглашениях, что все дамы должны прибыть в платьях с глубоким декольте, как это бывало на подобных мероприятиях в Европе, они не приняли во внимание стандарты одежды, типичные для населения, принадлежавшего к Римско-католической церкви. Кроме того, экономическая ситуация не позволяла многим женщинам иметь парадное платье, не говоря уже о холодной погоде в ноябре. Женщинам позволили чуть-чуть отступить от дресс-кода при наличии «медицинской справки». Пресса назвала этот инцидент крупным политическим промахом и раскритиковала пару за незнание культуры Квебека<sup>7</sup>.

Влияние европейской моды распространилось даже на Азию. Монкут, король Сиам Рама IV, во время своего правления предпринимал серьезные усилия по европеизации королевства в 1850-х и 1860-х годах. Королевская семья носила европейскую одежду. В период правления императора Мэйдзи в Японии западная мода повлияла на гардероб богатых и модных японских аристократов. Рокумейкан, зал для приемов в европейском стиле неподалеку от императорского дворца, открылся в 1883 году. Он стал местом проведения балов и музыкальных вечеров в европейском стиле. Вскоре после этого императрица-консорт Харуко (Итидзё), известная как императрица Сёкэн, стала появляться на публике в европейском платье. Несмотря на некоторое недовольство европейскими стилями и обычаями, императрица, как и придворные дамы, продолжала носить европейскую одежду, и их выбор повлияет на будущее этого стиля в восточноазиатских культурах.

---

<sup>7</sup> Exhibition signage, *Reveal or Conceal?/ Dévoiler ou Dissimuler?* (Montreal: McCord Museum/Musée McCord, February 22, 2008–January 18, 2009). See also [www.musee-mccord.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=1&expoId=47&currSectionId=2](http://www.musee-mccord.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=1&expoId=47&currSectionId=2)

## К 1890-м годам

В течение этих сорока лет парижская мода считалась воплощением элегантности, но готовая одежда, ставшая возможной благодаря изобретению швейной машинки, также была важна. Модный рынок расширился благодаря росту универмагов и заказов по почте. Эволюция от силуэта с кринолином к более узким формам и развитие мужского стиля в женской одежде подчеркнули переход к практичности. Идеи, предложенные реформаторами одежды, оказали влияние на последующие силуэты. Мужская одежда отражала стандартизацию размеров, производства и силуэтов. Фотографию использовали, чтобы рекламировать знаменитостей и фиксировать моду и другие явления современной жизни. Эйфелева башня, построенная в год Всемирной выставки, устремилась в небо Парижа в 1889 году. На этой выставке была представлена и галерея механизмов, где демонстрировались сотни изобретений. Она открылась ровно через сто лет после того, как революция положила конец старому режиму. Эйфелева башня стала символом города, который с таким успехом соединил элегантность Старого Света с духом современности. Этот союз представлял и мир моды.



На гравюре укиё-э Йоши Тиканобу 1888 года изображены танцы в европейском бальном зале в Рокумейкан в Токио, где высший класс Японии учился западным обычаям и манерам и одевался в западном стиле.



## Глава 2

### 1890-е годы

### Крайности Золотой эпохи



Картины «Примула» и «Перо» (1899) чешского художника Альфонса Мухи, который работал и в Париже, воплощают эстетику модерна и передают идеал женской красоты того времени. Убранные наверх волосы, перламутровая цветовая палитра и струящийся силуэт отражают модные идеалы эпохи.

К началу последнего десятилетия века строгие викторианские вкусы превратились в тонкий слой лака, маскирующий гедонистическое общество. Точно так же в моде конца XIX века тяга к экстравагантности контрастировала с начавшимся курсом на современное упрощение.



Практичный «мужской» стиль родился из спортивной одежды и благодаря заимствованиям женщин из мужского гардероба. Особенно сильно он повлиял на одежду женщин, которые пошли работать. В этот период, который часто называют Золотой или Прекрасной эпохой, высокая мода представляла собой кульминацию утонченности парижского портновского искусства, развившегося за предыдущие сорок лет. Клиентки высокой моды радостно приветствовали роскошные творения парижских домов с их разнообразием цветовой палитры, изысканными декоративными деталями и необычными пропорциями, такими как рукава жиго (баранья нога) и конические юбки. Влияние истории и Востока сочеталось с зарождающимся стилем модерн. Степенное поведение королевы Виктории и принцессы Александры отражало благопристойную женственность, тогда как «Девушки Гибсона» стали воплощением естественной динамичной красоты. Но модный мир находился еще и под влиянием женщин, олицетворявших сексуальную власть: дамы полусвета были важным социальным институтом. И хотя таких женщин считали вульгарными, многие из них были образованными, харизматичными лидерами моды.



Картина из ночной жизни Парижа «Бар в ресторане «У Максима» (ок. 1899) Пьера-Виктора Галланда живо иллюстрирует поведение и моду, которые ассоциируются с декадансом конца века.

## Социально-экономический фон

Царствование королевы Виктории продолжалось, но ее сын и наследник Альберт Эдуард, принц Уэльский, стал лидирующей фигурой в британском обществе. Франции при Третьей республике, установившейся в 1870 году, не хватало императорского двора, который во времена Второй империи был сверкающим и роскошным средоточием моды. Тем не менее Париж сохранял лидерство в моде, дизайне и искусствах, несмотря на правительственную чехарду и быструю смену лидеров страны, а также напряженные отношения с Италией и Германией. Культурная жизнь и мода в Вене в начале этого десятилетия переживали период упадка. После смерти сына, кронпринца Рудольфа, императрица Елизавета Австрийская забыла о моде и до конца жизни (ее убили в сентябре 1898 года) одевалась в черные траурные платья.

США, Канада и Австралия выиграли от волн иммиграции, новые жители заселяли их растущие территории, где политическая стабильность ассоциировалась с промышленным ростом. Хотя большинство стран переживали периодические экономические спады, процветание и постоянные улучшения технологий – особенно в области транспорта, энергетики, санитарии и коммуникаций – наполнили этот период атмосферой отваги, пыла, веселья и уверенности в будущем.

Развитие производства, торговли и рекламы, а также более высокие стандарты жизни для среднего класса повысили интерес к моде. Торговые центры, такие как «Аркада» в Кливленде и ГУМ в Москве, где под одной крышей работало множество магазинов, открылись в начале этого десятилетия. Крупные и мелкие универмаги снабжали товарами покупателей из всех социальных слоев. Они привлекали всем тем, что соответствовало желаниям покупателя: модными новинками, хорошим качеством, уникальностью или снижением цены. Растущее производство зачастую было результатом тяжелых условий труда в текстильной и швейной промышленности, и такое положение дел оказалось под пристальным вниманием общества. Якоб Риис в своей книге «Как живет другая половина» (How the Other Half Lives), опубликованной в 1890 году, детально описал борьбу за жизнь низшего класса иммигрантов в Нью-Йорке, включая истории о жителях съемных квартир, зачастую женщинах и детях, которые работали на фабриках или шили на дому за гроши.

## Искусство

Постимпрессионизм был преобладающим экспериментальным направлением в живописи (хотя сам термин появился только в 1910 году). И в нем доминировали французские художники, такие как Жорж Сёра, Поль Гоген, Поль Сезанн и Анри Тулуз-Лотрек. Отвечая импрессионизму более яркими красками, абстрактными формами и нарушая законы привычной перспективы, они подготовили почву и заложили основы современного искусства. Манифест символизма Жана Мореаса, опубликованный в *Le Figaro* в 1886 году, определил принципы этого развивавшегося в течение нескольких десятилетий движения и отдал дань романтизму и прерафаэлитам. На протяжении 1890-х годов потусторонние образы полотен таких художников, как Гюстав Моро, Одилон Редон, Пьер Пюви де Шаванн, Арнольд Бёклин и Эдвард Мунк, способствовали повышению роли символизма.





Сложный вечерний лиф (1897) от монреальского торговца Vere Goold с черными акцентами на шелковой тафте с тканым узором создает эффект стекла «фавриль» с опаловыми разводами от Тиффани и узоров из филигрании, воплощая тягу к роскоши 1890-х годов.

На моду искусство ар-нуво оказывало серьезное влияние. Особенности этого направления, включая стилизованные природные формы и увлечение Японией, представляли собой важный шаг к современности в искусстве. Принадлежность к стилю ар-нуво можно определить по волнистым линиям женских платьев и сияющей поверхности украшений и аксессуаров. Хотя термин *art nouveau* (или модерн) был в ходу с 1880-х годов, он прижился после того, как в 1895 году в Париже открылась галерея Зигфрида Бинга L'Art Nouveau. Чувственная экзотическая стилизация модерна часто включала в себя красивых женщин в качестве декоративных элементов. Модные одетые (или раздетые) женщины украшали собой рекламу различных това-

ров. В нежных перламутровых тонах чешский художник Альфонс Муха изображал томных, с пышными формами женщин на постерах, календарях и в других работах. В числе работ Мухи и портрет актрисы Сары Бернар, олицетворявшей экзотический стилизованный аспект стиля арнуво. С помощью смелых композиций и ярких чистых цветов Жюль Шере запечатлел другую ипостась женщины конца века: решительную, энергичную и активную. В США Луис Комфорт Тиффани и его мастерская создавали предметы декоративного искусства, включая витражные окна, мозаику, лампы из стекла «фавриль» с опаловыми разводами и многое другое. В Германии модерн носил название *Jugendstil* в честь журнала *Jugend*, основанного в 1896 году, а в Италии его называли *Arte Nuovo*, или *La Stile Liberty*, признавая влияние британского ретейлера Liberty of London. Некоторые города, в том числе Париж, Барселона и Вена, стали очагами арнуво с произведениями прикладного искусства и архитектурой в этом стиле.



Лилиан Рассел, 1893 год.



Нелли Мелба, ок. 1890 года.

## **ДИВЫ ЗОЛОТОЙ ЭПОХИ**

Американская певица и актриса Лилиан Рассел (1861–1922) была одним из самых заметных персонажей того времени. Рассел выступала в оперетте,

варьете и водевиле в США и Британии. У нее было четыре брака, но самые интригующие публику отношения связывали ее с многолетним любовником, американским миллионером Джеймсом Брэйди, Бриллиантовым Джимом. В результате их романа она получила прозвище Бриллиантовая Лил, так как богатство любовника обеспечило ее безграничной роскошью, характерной для американских нуворишей. Пышнотелая Рассел считалась настоящей красавицей. Затянутая в тугой корсет, ее соблазнительная фигура напоминала песочные часы, модный силуэт того времени. Она предвосхитила появление других дам с выразительными формами, таких как Мэй Уэст и Мэрилин Монро.

Нелли Мелба (1861–1931) была самой выдающейся оперной певицей того десятилетия. Ее настоящее имя Хелен Портер Митчелл, она родилась в Австралии, около Мельбурна. К певческой карьере приступила в начале 1880-х годов, взяла сценический псевдоним Нелли Мелба в честь города Мельбурна и отправилась в Европу. Вскоре она добилась большого успеха, обеспечившего ей международную карьеру. В 1890-х годах она была любимицей Парижа и Монте-Карло, Нью-Йорка и Чикаго, получала неслыханные гонорары. Мелба стала одной из первых певиц, чей голос был записан на пластинку. Она считалась одной из самых хорошо одетых женщин своего времени, важной клиенткой лучших модельеров, в частности, Дома Ворта. Мелба была уверена, что Жан-Филипп как дизайнер превосходит своего отца<sup>8</sup>. Ворт создал для нее не только модные платья, но и многие сценические костюмы. Известность Мелбы выходила далеко за пределы сцены. Французский шеф-повар Огюст Эскофье создавал новые блюда в ее честь, включая «персик Мелба» и «тост Мелба». Ее изображение появлялось на многих рекламных плакатах, в ее честь называли предметы одежды, в том числе комбинацию. Она стала первой мировой знаменитостью и законодательницей мод из Австралии, и это было ее крупным достижением. В 1918 году Мелба стала кавалером ордена Британской империи.

Несмотря на упадок придворной жизни, Вена была местом активных преобразований в искусстве после учреждения объединения «Венский сецессион» в 1897 году, лидерами которого стали такие художники, как Йозеф Хоффман, Густав Климт, Коломан Мозер и Йозеф Мария Олбрих, а позднее Отто Вагнер. Восстав против консервативного духа Венского дома художников, художники сецессиона представили венской публике выставки оригинального искусства и дизайна, включая картины в стиле импрессионизма. Желая объединить изобразительное и декоративное искусство и архитектуру, участники сецессиона и другие художники, принявшие их идеи, развили стиль, который поначалу походил на ар-нуво, но потом приобрел более строгую геометрическую сдержанность.

В России искусство и музыка были на подъеме. Коронация нового молодого царя Николая II состоялась в 1894 году. В тот период тренд на воскрешение национального прошлого, еще не попавшего под западное влияние, был в самом расцвете в изобразительном и прикладном искусстве. Его называли неорусским стилем. Такие художники, как Михаил Нестеров, Виктор Васнецов и Илья Репин, писали сцены из русских сказок и русской истории. Композиторы, сочинявшие оперы, внесли свою лепту в этот тренд такими произведениями, как «Князь Игорь» Александра Бородина и «Садко» Николая Римского-Корсакова. Но западноевропейское влияние не исчезло, и Петр Ильич Чайковский отдал дань романтизму своими балетами

---

<sup>8</sup> Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat* (New York and London: Brooklyn Museum with Thames & Hudson, 1989), p. 29.



«Спящая красавица» и «Щелкунчик». Его «Лебединое озеро» отражало эстетику символизма с фантастической историей о запретной страсти. Молодой Сергей Рахманинов, протеже Чайковского, продолжил романтический стиль своего учителя в следующем веке.

На территории остальной Европы похожие романтические и национальные чувства проникли в оркестровую музыку в работах таких композиторов, как Антонин Дворжак, Густав Малер, Эдвард Григ и Габриэль Форе. На оперной и балетной сценах зрителей продолжали завораживать роскошные и мрачные формы историзма и ориентализма вместе с произведениями на более романтические темы. Опера Жюль Массне «Таис» рассказывала о египетской куртизанке византийской эры. В основу сюжета лег скандальный роман Анатоля Франса. Массне представил публике и оперу по мотивам произведения Гете «Страдания молодого Вертера». Жанр натуралистического среза жизни, известный как *веризм*, начал доминировать в итальянской опере. Джакомо Пуччини написал оперу «Богема», историю о бедных художниках и умирающей от чахотки швее. Популярная опера Пьетро Масканьи «Сельская честь» и «Паяцы» Руджеро Леонкавалло рассказывали о страстных любовных треугольниках и убийстве среди представителей низших классов.

В популярных представлениях в мюзик-холлах крупных городов часто участвовали соблазнительные певицы и танцовщицы, выступали цирковые гимнасты и разыгрывались откровенные скетчи в псевдovосточном стиле. В США и Канаде появился новый вид развлечения – водевиль. Самой декадентской и звездной была ночная жизнь Парижа, где исполнительницы, такие как звезда канкана Ла Гулю и певица мюзик-холла Иветт Гильбер, развлекали аристократов, а дамы полусвета появлялись в «Фоли-Бержер» и «Мулен Руж». На парижской сцене американка Лои Фуллер стала пионером в мире танца. Она экспериментировала с новыми технологиями в театральном освещении, а в движениях вдохновлялась Древней Грецией и Древним Римом. В некоторых танцах она манипулировала большими полотнищами ткани, чтобы создать нечто похожее на облако или цветок под яркими огнями. Это было выражением стиля ар-нуво в движении. Она покорила современных художников, и они сохранили ее образ в картинах, графическом искусстве и скульптуре.



Фантазия и стилизация характерны для этой броши работы Эжена Фейятра (золото, эмаль и лунные камни). Крылья бабочки и женское лицо – это два мотива, которые часто использовались в украшениях и аксессуарах.



Черно-белые иллюстрации Обри Бердслея к вызвавшей полемику «Саломее» Оскара Уайльда, включая «юбку – павлиний хвост», представленную здесь, – это поразительная графическая версия эстетики ар-нуво.

Комедии Оскара Уайльда, включая «Как важно быть серьезным» и «Веер леди Уиндермир», язвительно высмеивали манеры британского общества. Повесть Уайльда «Портрет Дориана Грея» и его пьеса в стихах «Саломея», написанная на французском языке и предложив-

шая шокирующую трактовку библейской истории, стали выражением болезненного декаданса эпохи. Хотя «Саломею» запретили играть в Англии, ее опубликовали с иллюстрациями очень талантливого и рано ушедшего Обри Бердслея (1872–1898). Произведение стало бессмертным благодаря таланту и писателя, и иллюстратора. С 1894 по 1897 год в Англии раз в квартал выходила «Желтая книга» (The Yellow Book), в которой печатали произведения художников и писателей, включая Бердслея и Уолтера Крейна, Герберта Уэллса и Генри Джеймса. Это издание помогало прививать вкус к эстетизму и ар-нуво. Желтая обложка была выбрана как подражание непристойным французским романам, которые приходили завернутыми в желтую бумагу. Хотя «Желтая книга» выходила недолго, она стала своеобразной эмблемой стиля этого десятилетия.



## **Элементы женской моды**

Социальный этикет высших классов определял подходящий туалет для любого времени года, времени суток, занятия и места. Гардероб женщины, ведущей активную светскую жизнь, был обширным, и в нем имелись соответствующие наряды для множества занятий, случаев и особых ситуаций. Обязательные смены платьев в течение дня укоренились в течение нескольких предыдущих десятилетий, а модные дома и модная пресса поощряли каждую из них. Светская дама начинала свой день в роскошном домашнем пеньюаре, переодевалась в костюм для прогулки в мужском стиле, чтобы заняться утренними делами или нанести визит, меняла его на неяркое платье для второй половины дня, чтобы пообщаться с подругами. Ближе к вечеру она надевала чайное платье, чтобы расслабиться в своих комнатах и отдохнуть от корсета. Ритуал ежедневного одевания достигал кульминации, когда дама надевала вечернее платье особого фасона для балов и приемов. Украшения и аксессуары надевали или снимали в соответствии со временем суток.



Нижнее белье, включая корсет и нижние юбки, имело практически тот же вид, что и в предыдущие десятилетия. Турнюр или «улучшитель» сохранился в куда меньшей, остаточной форме, как это иллюстрирует каталог Джордана Марша в 1890 году.





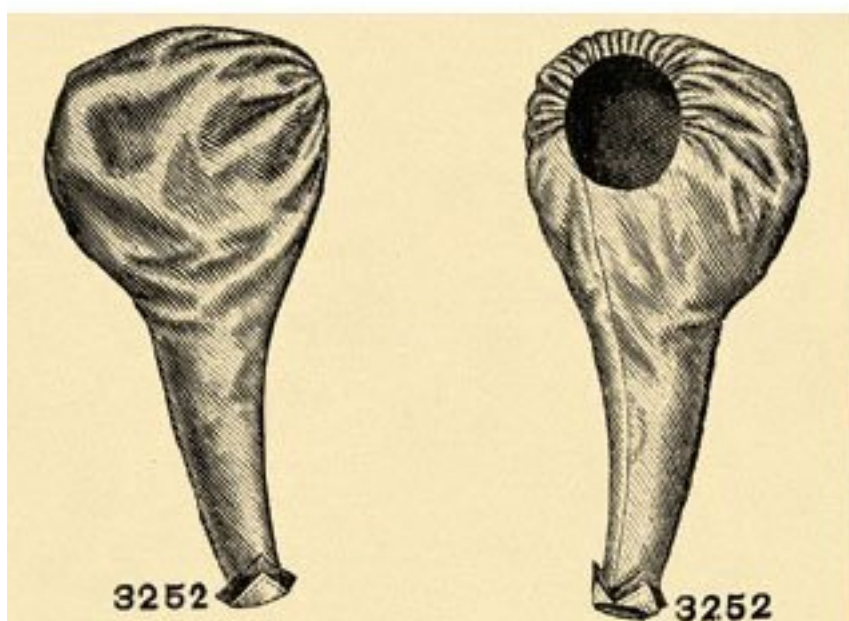
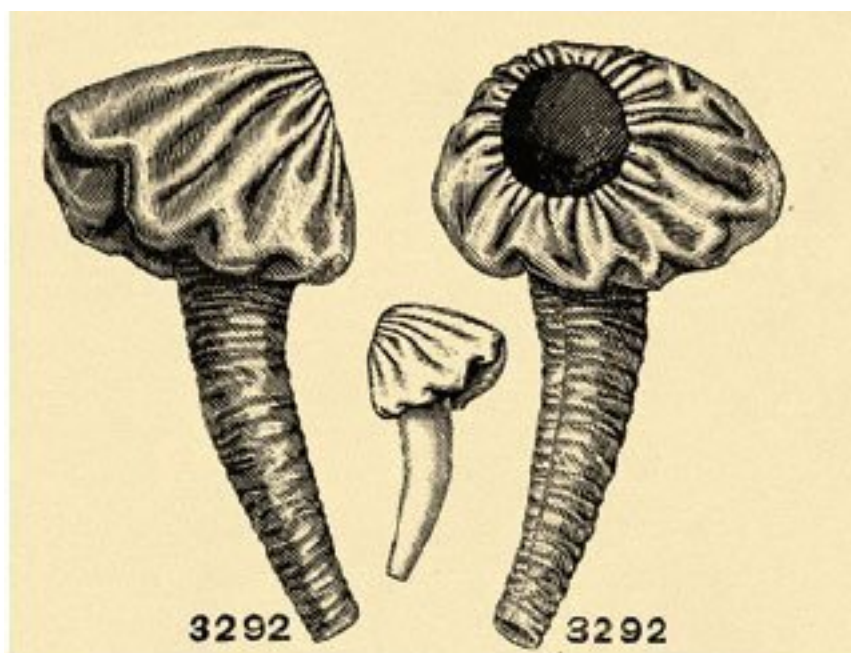
Стильные дневные ансамбли примерно 1891 года, показанные на модной иллюстрации из *La Moda Cubana*, имели более пышные рукава, акцент на плечах и шляпки с плоскими полями.

В самом начале 1890-х годов женский силуэт представлял собой сдвинувшуюся версию второго периода турнюра 1880-х годов, зачастую сохраняя верхнюю и нижнюю юбки, но без агрессивного силуэта турнюра. Заднюю часть юбки продолжали увеличивать, хотя куда в меньшей степени, используя маленькие подушечки или «улучшители» платья из сетчатой клетки, лишь слегка округлявшие ягодицы, но больше не делая их сильно выступающими назад. Рукава продолжали тенденцию 1880-х годов, увеличивая объем в верхней части тела. В следующие несколько лет этот объем быстро вырос. Корсеты, уже очень тугие и жесткие, придавали фигуре выраженную форму песочных часов. Грудь и бедра выглядели пышными и округлыми по кон-

трасту с сильно затянутой в корсет талией, которую часто называли осиной. Сочетание пышных рукавов, затянутой талии и сильно расширяющейся юбки создавало очень характерный силуэт «песочные часы» не только в средней части тела, но и для всей фигуры в целом.

В начале десятилетия платья фасона «принцесса» все еще оставались частью репертуара, и их вертикальный крой весьма вероятно повлиял на возрождение юбок из клиньев. Клинья представляли собой повторяющиеся треугольные куски ткани, сшитые между собой так, чтобы создать юбку в форме конуса, часто с небольшим треном сзади. Когда в начале этого десятилетия сочетание верхней и нижней юбок вышло из моды, популярность юбки из клиньев выросла. Нижние юбки также шили из клиньев, и общий вид отличался геометрической четкостью и жесткостью. Подкладка и вспомогательные средства, такие как конский волос, часто использовали для придания юбке желаемой формы, а подолу юбки обычно придавали дополнительную жесткость.





Два варианта рукава жиго (или «баранья нога») на иллюстрации из The «Standard» Designer» 1896 года. Показаны два метода создания этой популярной модной детали.



На модной иллюстрации из Le Moniteur de la Mode 1893 года дневное платье силуэта «песочные часы» с огромными рукавами жиги и широкой юбкой из клиньев.



Объем рукава продолжал увеличиваться, и к 1893 году рукав жиго (или «баранья нога»), деталь моды 1830-х годов, снова стал популярен. Хотя варианты рукава жиго назывались по-разному, этот стиль имел две основные формы. Первый вариант – это объемная сферическая верхняя часть рукава, которую пришивали в районе локтя к плотно облегающей нижней части рукава. Вторым вариантом – это сплошной рукав, сужавшийся к запястью и плотно обхватывающий его. Для вечера рукава иногда были такими же объемными, как и в дневных туалетах, заканчивались у локтя и дополнялись длинными перчатками. Но часто рукава вечерних платьев существенно уменьшались в размерах или платья были совсем без рукавов. В вечерних туалетах сильно акцентировали плечи, и если рукава делали небольшими, то зачастую обильно украшали их у плеч гирляндами, лентами и цветами из ткани. В некоторых случаях выступающие эпoletы обеспечивали акцент на плечах в платье без рукавов.

Декольте на вечерних платьях были различными. Очень популярным был квадратный вырез, но часто можно было видеть круглый или V-образный вырез. Воротнички дневных платьев начали расти вверх и за десятилетие почти достигли верхней части шеи. Чтобы придать жесткость и создать опору поднимавшимся все выше воротничкам, использовали различные средства, включая китовый ус, конский волос и проволоку. Воротнички часто украшали атласными лентами и отделкой.



По фото этих молодых женщин в Атланте, сфотографированных Томасом Эскью примерно в 1899 году, можно судить о популярности английских блузок и юбок, которые носили в сочетании с соломенными шляпками-канотье.

Модная пресса и индустрия моды использовали разнообразные названия для дневного платья, включая «платье для экипажа», «костюм для прогулки», «послеполуденный туалет», «костюм для визитов» и другие термины. Эти названия были в большей степени продуктом модного лексикона, чем реальным отражением назначения каждого вида одежды. Тем не менее, хотя женщины продолжали носить платья днем, появились и другие, разнообразные варианты одежды. Костюм в мужском стиле в этом десятилетии стал базовым предметом гардероба, и его образцы были включены в коллекции самых известных дизайнеров. Костюм «променада» – этот термин использовался с 1860-х годов – стал повсеместно принятым дневным нарядом для города. Как правило, это были женские костюмы в мужском стиле из плательной

ткани, а не из ткани для мужских костюмов, и часто в них использовались более женственные детали и отделка.

В 1897 и 1898 годах преобладающий силуэт в женской модной одежде снова изменился. На этот раз уменьшились объемы рукава жиги и смягчились резкие углы юбки из клиньев. Рукава стали меньше, небольшие буфы сменили объемные сферы. Эполеты продолжали использовать, но они тоже уменьшились в размерах и зачастую принимали форму небольших оборок на плечах. По мере того как рукава становились меньше, юбка приобретала более элегантные очертания, созданные дополнительным клешем в нижней части клиньев. Такую модель обычно называли «юбкой с раструбом». Ее форма напоминала еще и лилию, и в ней просматривалось влияние волнистых форм модерна. Когда изменилась форма юбки, нижние юбки адаптировали так, чтобы они поддерживали новую линию.

Растущее количество женщин, занятых в некоторых профессиях – в частности, стенографисток и телефонисток, – способствовало упрощению моды. Появился новый образ для работающей женщины, особенно популярный в США, состоявший из английской блузки с длинным рукавом и юбки из клиньев. Зародилась концепция спортивного костюма, хотя сам термин еще долго не использовался. Английская блузка со сквозной застежкой была позаимствована из мужского гардероба и отвечала утилитарному аспекту моды. Это десятилетие тесно связано с борьбой женщин за свои права; были посеяны семена широких реформ, и мода отражала эту тенденцию.



## **«Девушка Гибсона»**

Творение художника Чарльза Даны Гибсона «Девушка Гибсона» превратила изображение новой женщины в канонический образ. Гибсон был иллюстратором и работал на самые крупные американские журналы своего времени. Его женитьба на богатой наследнице Айрин Лэнгхорн стала дополнительным источником вдохновения для развития женских образов, которые он рисовал, так как Гибсон использовал Айрин и ее сестер в качестве моделей. Высокая и спортивная девушка Гибсона была архетипом новой женщины, олицетворявшей перемены в обществе и одетой в новые практичные комплекты одежды. «Девушка Гибсона» часто представляла в юбке из клиньев, английской блузке и шляпке-канотье, она наслаждалась активным отдыхом. Рисунки художника получили широкое распространение, они стали частью массовой культуры США, и их популярность достигла Европы. Разнообразные товары были украшены изображением «Девушки Гибсона». Стиль Гибсона имитировали другие художники, и он оказал влияние на целое поколение американских иллюстраторов.



«Девушка Гибсона», созданная иллюстратором Чарльзом Даной Гибсоном, часто представляла в практичном ансамбле из юбки и блузки в мужском стиле во время занятий спортом на свежем воздухе.

## Верхняя одежда и шляпки

В верхней женской одежде сохранялось разнообразие предыдущих десятилетий, и для описания различных моделей использовалась почти такая же терминология. Накидки были особенно популярны, их было удобно носить с рукавами жиго. Иногда накидки шили с дополнительными сборками на плечах, имитирующими силуэт «бараньей ноги». Для спорта, в городе и с вечерними туалетами часто носили короткие накидки с различными декоративными деталями и отделкой. Вечерние модели были, как правило, щедро украшены и часто шились со сборчатым воротником в стиле Пьеро. Пальто должно было иметь просторные рукава, чтобы в них поместились рукава платья. Более «мужские» по стилю модели носили на отдыхе и в сельской местности, продолжая традицию заимствований из мужского гардероба.



Костюм для отдыха у моря показывает переходный период в конце десятилетия, когда пышные рукава жиго уменьшились в объеме, но приобрели отделку в виде эполет. Шляпки менялись в соответствии со все более пышными прическами, и украшение в виде натурального чучела птицы встречалось достаточно часто.



К популярным моделям верхней одежды относились пальто с длинными объемными рукавами и накидки, какие мы видим на этой иллюстрации из *La Mode Pratique* (1892). В обе модели помещались модные пышные рукава.





Шляпки были особенно обильно украшены, в качестве отделки использовались и кружева, и перья, и искусственные цветы. На этой иллюстрации из Delineator (1897) показаны более широкие поля, появившиеся к середине десятилетия. Этот тренд продолжал набирать обороты до начала 1910-х годов.





Женщины все чаще занимались тем, что требовало специальной спортивной одежды. *Journal des Demoiselles et Petit Courrier des Dames Réunis* предлагал женщинам эти костюмы для охоты в сентябре 1891 года.

В моду вошли более крупные шляпы в форме блюда, сменив высоко сидящие шляпки, популярные в 1880-х годах. Были в моде и треуголки. К середине десятилетия шляпы увеличились в размерах, одновременно увеличились и прически, воскрешая образы 1780-х годов, какими они предстают на картинах Гейнсборо. Более пышные прически часто требовали накладных шиньонов, чтобы добиться нужного объема. Материалы для отделки шляп, кото-

рые использовались в предыдущие десятилетия, стали еще более востребованными, так как размеры шляп требовали увеличения количества декора. Перья, особенно страусовые и белой цапли, высоко ценились, поэтому торговля ими превратилась в отдельную индустрию. Крылья птиц – а в некоторых случаях и целые чучела птиц – эффектно украшали шляпки. Обширный ассортимент разнообразных перьев дополняли банты и цветы из ткани. Хотя перья и были важнейшим элементом декора, Национальное Одюбоновское общество в США и другие организации протестовали против убийства птиц ради украшения шляп.

## Влияние спорта

Женские костюмы для спорта получили свое право на существование, их стали больше производить. Активный отдых, включавший в себя катание на велосипеде, гольф и теннис, требовал одежды, бывшей ранее привилегией аристократии, но теперь ставшей более доступной для среднего класса. Спорт все больше влиял на модную одежду. Купальные костюмы продолжали те же силуэты, которые развились в предыдущие годы. Костюмы для стрельбы и пешего туризма, в которые часто входили юбки длиной чуть выше щиколоток, уже не шокировали. Женские свитера становились все более популярными для отдыха. Новый акцент на занятия спортом в женских школах тоже требовал специальной одежды.

Особую роль сыграло всеобщее увлечение ездой на велосипеде. Новое изобретение рекламировали как способ насладиться сельской местностью, а энтузиасты, мужчины и женщины, превратили катание на велосипеде в спорт. Для нового времяпрепровождения женщины одевались современно, бросая вызов существовавшим стандартам скромности. Многие носили жакеты мужского покроя и юбки выше щиколоток с высокими ботинками на шнуровке. Но самые отважные выбрали юбку-брюки, в стиле костюма с блумерсами, что стало одним из первых в мейнстриме применением идей реформы платья. Эта новинка в моде оказалась настолько важной, что женщина в юбке-брюках украсила собой обложку журнала *Harper's Bazar* в 1894 году. В 1897 году бостонский универмаг *Jordan Marsh* предложил покупательницам «велосипедный костюм Анны Хелд». Названный в честь обладавшей женственными формами и хорошо одетой актрисы наряд выглядел как «обычная юбка, если ее обладательница не сидит на велосипеде», и «изящно скрывал седло во время езды». «Шатлен для велосипеда», сумочку для аксессуаров, описанную в прессе в 1896 году, предлагалось крепить к рулю. В ней находились «визитница, пузырек духов, подушечка с булавками, и оставалось место для носовых платков и прочего, что дама может пожелать взять с собой в путешествие»<sup>9</sup>. Изображения женщин на велосипедах проникли в массовую культуру, олицетворяя новые возможности скорости, свободы и современности. К 1890 году журнал *Butterick* регулярно публиковал выкройки для раздвоенных юбок, а также жакетов и блузок для спорта.

---

<sup>9</sup> *Standard Designer* (November 1896), p. 78.





Мужчины и женщины освоили велосипеды и катались на них в различной спортивной одежде. Многие женщины осмелились надеть юбку-брюки, как на этой иллюстрации, изображающей велосипедную прогулку в Остенде, работы бельгийского художника Карла Германа Кюхлера.

## Дизайнеры

В этот период сшитая на заказ одежда отличала влиятельных людей от тех, кто носил готовое платье, так как ручная работа и уникальные творения именитых дизайнеров обладали престижем, которого не было у одежды массового производства. Платья от кутюрье отличались идеальной посадкой по фигуре и особыми декоративными деталями. Хотя базовые швы платья или ансамбля прошивались на швейной машинке, отделка выполнялась вручную специально обученными работницами. Вышивка или кайма были максимально важными для модного образа, и для отделки щедро использовали позумент, кружево, бисер, блески и стразы. Парижские кутюрье привлекали многочисленную клиентуру со всей Европы, из Северной Америки и Британии. В число их клиентов входили европейская аристократия и американские нувориши, а также оперные певицы, танцовщицы и актрисы, ну и, конечно, любовницы влиятельных и богатых мужчин. Система дорогих модных ателье позволяла объединить особый стиль дизайнера, роскошный текстиль, мастерство портних и личный вкус клиентки. Два главных новатора в моде XIX века – Чарльз Фредерик Ворт и Джон Редферн – умерли в 1895 году, оставив бизнес сыновьям и младшим партнерам. Эти успешные династии демонстрировали стабильность индустрии, в которой прославившееся имя могло пережить умершего основателя.

Ткани были разнообразными, чтобы соответствовать капризам моды; в их число входили шерсть, шелк, лен и хлопок разной плотности и разного переплетения. Многим тканям давали красноречивые названия, которые намекали на новизну и экзотику, привлекая интерес модных клиенток. В дополнение к более привычным материалам, таким как атлас дюшес, подесуа (шелковая ткань с матовым блеском) и муар, предлагались платья из индийского крепа и персидской тафты. Бархат и другие ткани с ворсом были особенно популярны и предлагались с различной выделкой. В шерстяные ткани вплетались металлические нити, и самые повседневные материалы приобретали блеск. Общий тренд на светлые, перламутровые тона появился ближе к концу десятилетия. Иногда темные акценты разбавляли шелка светло-розового, персикового цветов и цвета слоновой кости.

Задолго до своей смерти в 1895 году **Ворт** приобщил сыновей к своему бизнесу. По мере того как Чарльз Фредерик нес все меньше ответственности в бизнесе и в последние годы почти совсем отошел от дел, Жан-Филипп проявил себя как талантливый дизайнер, возможно, даже более артистически настроенный и талантливый, чем его отец. Продолжая одевать нарабатанную клиентскую базу, Жан-Филипп внес много стилистических новаций в работу Дома, включая крой эстетического платья, японские мотивы и стиль ар-нуво. Лондонский офис Дома **Ворта** открылся в 1897 году<sup>10</sup>.

**Эмиль Пинга** в это десятилетие продолжал работать. Его международная клиентура состояла из разборчивых и элегантных женщин, и дизайнер мастерски использовал мотивы ар-нуво в своих творениях. В 1896 году, после практически сорокалетней деятельности, фирма слилась с другим портновским бизнесом, A. Wallès & Cie.

Под руководством Жака **Дусе** Дом Дусе приобретал все большее значение. Самой известной клиенткой Дусе была знаменитая парижская актриса Габриэль Режан, но он одевал и других актрис и дам полусвета. Дусе создал свадебное платье для Консуэло Вандербильт, когда она выходила замуж за Чарльза Спенсера-Черчилля, герцога Мальборо, в 1895 году. Хотя платье сшила в Нью-Йорке светская портниха миссис Донован, пресса особо отметила вклад Дусе в

---

<sup>10</sup> Lourdes Font, «International couture: The opportunities and challenges of expansion, 1880–1920», Business History 54:1 (2012), p. 31.

дизайн<sup>11</sup>. Как у Ворта и Пинга, его дизайны часто подпитывались исторической модой и включали много деталей из XVIII века. Он добился больших успехов как модельер, но при этом являлся еще и знающим и азартным коллекционером, собирая художественные произведения и предметы декоративного искусства XVIII века. Ведущий дизайнер Дома Дусе Хосе де ла Пенья де Гусман играл важную для качества продукции и репутации Дома роль.



---

<sup>11</sup> Coleman, p. 146.



Вечернее платье из кораллового шелка с узором в стиле ар-нуво, созданное Жаном-Филиппом Вормом, и переливчатое платье от Жака Дусе из прозрачного шелка поверх лаке (оба платья примерно 1898–1900 годов) демонстрируют элегантный силуэт вечерних нарядов. Юбки были длинными и струящимися, плечи – открытыми, декольте – глубокими.

Дом **Пакен** (Pacquin) открыл в 1891 году Исидор Рене Жакоб, который взял фамилию Пакен для ведения бизнеса. В том же году он женился на Жанне Марии Шарлотте Бекер (1869–1936). Она обучалась портновскому мастерству и стала дизайнером Дома. Супруги Пакен быстро добились успеха и даже открыли филиал в Лондоне в 1897 году.

В число именитых домов входили также **Лаферьер** (Laferrère) и **Феликс** (Félix). Обе фирмы одевали придворных дам Второй империи и по-прежнему процветали. К этим дизайнерским домам с историей присоединился молодой уроженец Германии **Густав Беер** (Gustave



Веер, работал с 1890 по 1929 год), который окажет большое влияние на моду в следующие два десятилетия, и **Сестры Калло** (Callot Soeurs). Этот новый Дом открыли в 1895 году четыре сестры из семьи художника: Жозефина Калло Гримон, Мари Калло Жербер, Марта Калло Бертран и Режи́на Калло Теннисон-Шантрель.

К 1890 годам фирма **«Редферн и сыновья»** (Redfern and Sons) достигла настоящего международного успеха, превратившись из уважаемого заведения по пошиву мужской одежды в крупный Дом моды. Тогда как другие кутюрье обычно ждали, чтобы клиентки пришли к ним в их парижские ателье, Редферн продвигал свой стиль и модные новации за пределами Лондона и Парижа и открыл одиннадцать магазинов в Британии, Франции и Соединенных Штатах, организовав первый трансатлантический бизнес по пошиву изделий высокой моды. После смерти основателя Джона Редферна эта международная империя оказалась под руководством его сына Стэнли Редферна, а также Чарльза Пойнтера и Фредерика Мимса. Пойнтер, поначалу отвечавший за парижский филиал, был самым важным дизайнером в компании и работал под фамилией Редферн, которую он взял. Дом начинал с дневных и прогулочных нарядов, а потом предложил клиенткам вечерние и придворные платья, сценические костюмы и нижнее белье. В число их клиентов по-прежнему входили члены королевских семей Британии и Европы. У Дома были прочные отношения с британским периодическим модным изданием *The Queen*, что было важным для его успеха.



Короткие накидки были неотъемлемой частью гардероба хорошо одетой женщины. Эта модная накидка с декоративными деталями от французского дизайнера Эмиля Пинга (приблизительно 1895 год) из белого, имитирующего замшу, дюветина щедро украшена атласом, золотым шнуром, блестками, перламутровыми и хрустальными бусинами. Коллекция Филадельфийского музея искусств.



Жакет от прогулочного костюма работы Эмиля Пинга (примерно 1893 год) из Бруклинской коллекции костюмов Метрополитен-музея как пример сочетания роскошных материалов и влияния Востока, которое можно часто увидеть в работе этого дизайнера.

## САРА БЕРНАР

Сара Бернар (1844–1923) была, пожалуй, величайшей актрисой конца XIX века. Она начала свою карьеру в 1860-х годах в «Комеди Франсез» и прославилась необычным тембром голоса, который часто сравнивали с блеском благородных металлов. Ее карьера достигла расцвета в 1870–1880-х годах. Актриса выступала перед многими коронованными особами Европы и, возможно, была любовницей принца Уэльского. За время своей шестидесятилетней карьеры «божественная Сара» объехала с турне практически весь западный мир, включая Европу, Британию и обе Америки. Особенно ценили Бернар как актрису трагедийного жанра, ее лучшими ролями стали Жанна д'Арк, Медея и Клеопатра. Ближе к концу карьеры актриса блистала в немых фильмах и была первой выдающейся театральной актрисой, сделавшей это.

Бернар, что было типично для знаменитых женщин ее времени, использовала фотографию, чтобы напоминать о себе публике. Великий французский фотограф Феликс Надар сделал много ее снимков, и на некоторых она была едва задрапирована в ткань, а не одета в обычное платье. Художники писали ее портреты. Популярность изображений Бернар достигла пика в 1890-х годах благодаря растиражированным и ныне каноническим афишам Альфонса Мухи, на которых художник изобразил актрису, все еще красивую, несмотря на средний возраст. Бернар позировала и известному фотографу Наполеону Сарони. Именно его работы запечатлели ее образ для следующих поколений. На этих снимках она без корсета, в струящихся платьях и провокационных позах «создавала впечатление загадочных и, вероятно, запретных страстей»<sup>12</sup>. Бернар часто изображали полулежащей, и ее фигура не только отражала изогнутые линии модерна, но и вызывала в памяти хищника – змею или тигрицу. Подобные позы подчеркивали сексуальность Бернар, ее независимость и пренебрежение социальными условностями.

Туалеты Бернар шили ведущие модные дома, и она сама участвовала в создании дизайна. Когда в 1870-х годах она достигла звездного статуса, ее сценические костюмы создавала мадам Лаферьер. Позднее в своей карьере Бернар открыла собственное ателье. Хотя она была сторонницей эстетического платья, ее наряды существенно отличались от реформаторского «здорового» платья и исторических стилей. Идеи эстетического платья она реализовала в стиле яркого маньеризма. Бернар предпочитала свободные наряды и не принимала такие оковы высокой моды, как корсеты и турнюры, но не отказывалась от роскошных деталей и тканей. Актриса любила струящиеся цельнокроеные платья фасона «принцесса», заканчивающиеся длинным пышным треном. Она часто использовала заметные вертикальные детали, такие как кружевные оборки спереди, и эти фасоны выгодно подчеркивали ее стройную фигуру. Бернар в числе первых начала носить брюки в повседневной жизни в духе реформаторов платья, но с большим знанием стиля. Дома она часто носила пижамный костюм и настолько любила воротник Пьеро, что использовала его во многих своих платьях. Этот воротник стал элементом

---

<sup>12</sup> Sandra Barwick, *A Century of Style* (London: George Allen & Unwin, 1984), p. 53.



общепринятой моды. Прическу Бернар из кудрявых волос часто копировали, а авангардные дамы из высшего общества даже подражали ее походке, жестам и мимике.

Растиражированный образ Бернар был скандального толка. Иногда она представляла на сцене в амплуа травести – играла молодых мужчин, – и эти роли быстро спровоцировали слухи о том, что она мужчина-трансвестит. Она сфотографировалась в гробу в своем доме: Бернар утверждала, что это помогает ей вжиться в трагические роли. И все заговорили о том, что актриса действительно спит в гробу. И в своих модных пристрастиях, и в выборе интерьера Бернар воплощала декадентский мир спектаклей в восточном стиле и видения-галлюцинации художника-символиста Гюстава Мора.



Сара Бернар в роли Клеопатры в 1891 году. Фото Наполеона Сарони.

В 1890-х годах появился новый британский дизайнер, который впоследствии достиг большой известности и влияния в следующие два десятилетия, – **Люсиль** (1863–1935). Люси Сазерленд родилась в Лондоне, в 1884 году вышла замуж за Джеймса Уоллеса, но в 1890 году развелась с ним. Чтобы обеспечить финансовую независимость себе и дочери Эсме, она начала шить одежду на заказ у себя дома под именем миссис Джеймс Уоллес. В начале своей карьеры Люсиль (по ее собственному признанию в более позднем возрасте) разрезала ткань для своих творений на дому в столовой. Со временем, благодаря многочисленным заказам, Люси и Эсме развили свой бизнес. К 1894 году она открыла собственный модный Дом Люсиль (Maison Lucile) в лондонском Вест-Энде, и вскоре ее творения были представлены в важных модных журналах, таких как *The Queen*.

## **Дальнейшее влияние платья реформ**

Концепция платья реформ не исчезла в 1890-х годах. С течением времени эта все еще авангардная мода стала для публики не столь шокирующей. Она иногда использовала элементы национального костюма, например крестьянские блузы. Эти идеи, поначалу далекие от популярных трендов, развивались в 1890-х годах уже как признанный нишевый рынок. В Лондоне продолжала работать фирма Jaeger, а каталоги компании Liberty of London сделали такую моду более доступной. Члены «Венского сецессиона» продвигали идеи платья реформ в Австрии.

Платья в стиле ампир, то есть с завышенной талией, ненадолго вошли в моду в начале этого десятилетия и продемонстрировали растущее влияние эстетического платья на моду мейнстрима. Первая леди Френсис Фолсом Кливленд надела платье в стиле ампир на бал в честь инаугурации, когда ее муж снова стал президентом в 1893 году. Хотя стиль не имел широкого распространения, он стал предвестником популярности завышенной талии конца следующего десятилетия. Другие элементы эстетического платья также повлияли на моду. Самым важным была растущая популярность чайного платья. К 1890-м годам стиль был все еще новым, и журналы по-прежнему продвигали его как необычный тренд, но даже самые известные модные дома предлагали чайные платья, сшитые по канонам эстетического платья.



Эстетическое платье повлияло на высокую моду, как мы видим по этому чайному платью цвета сельдерея от Ворта 1894 года со свободным силуэтом. Это был любимый оттенок эстетов, который называли зеленовато-желтым.



На модной иллюстрации из New York Fashion (ок. 1895) мужчина и женщина в практичной дневной одежде. Растущая популярность женских ансамблей в мужском стиле и костюмов со свободным пиджаком для мужчин указывала на модернизацию одежды по мере приближения нового века.





Американская семья из Орегона (ок. 1892). В их одежде, вероятно, сочетались готовые, сшитые дома и на заказ предметы гардероба. Такие детали, как воротник Пьеро, показывают, как высокая мода интерпретировалась в мейнстриме. Мужчины одеты в разнообразные модели пиджаков.

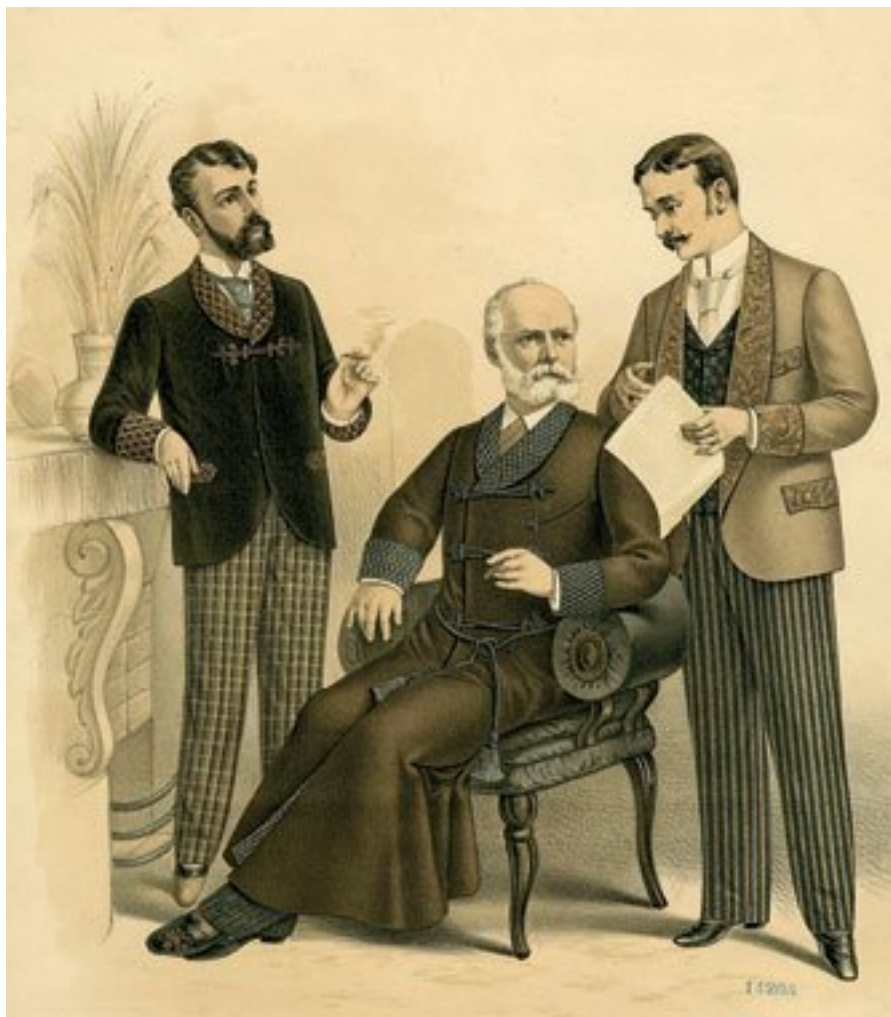
## Мужская одежда

Правила, которые регулировали женскую одежду, в той же мере применялись и к мужскому гардеробу, но в мужской одежде было значительно меньше стилевого разнообразия. Здесь ценился прежде всего качественный пошив, и хорошо одетые мужчины приобретали гардероб в Британии или заказывали его у британских портных в других странах. Для мужчин важными были детали, ставшие признаком респектабельности в течение XIX века: качественная шерсть, безупречный лен и точная посадка. Но в аксессуарах и уходе за собой ценили лоск: хорошо ухоженные усы, оранжерейный цветок в бутоньерке и монокль на длинной ленте. Ни один мужчина не мог считаться хорошо одетым без подходящей к случаю шляпы, до блеска начищенной обуви и эффектной прогулочной трости. Очень важна была осанка, поэтому мужчины носили поддерживающие корсеты, чтобы добиться «военной выправки». После пятидесяти лет ношения брюк без стрелок и короткой моды на две боковые стрелки брюки начали носить с одной стрелкой по центру. Это еще один пример того, как детали определяли мужскую моду. К 1890-м годам в мужской одежде появились манжеты (их также называли отворотами). Они были практичными, но оказались сомнительным добавлением к городскому костюму, так как ассоциировались с грязными дорогами и сельской жизнью. Сюртук стал казаться старомодным, и его все чаще заменял просторный пиджак, который носили с брюками в тон. Для вечера чаще выбирали смокинг, а не фрак.

Поверх костюма мужчины носили накидки и пальто, некоторые модели назывались «ольстер» и «бушлат». Спортивная одежда оказывала значительное влияние на городской гардероб мужчины. Водонепроницаемые плащи можно было увидеть на улицах, а в магазинах продавали макинтоши и другую одежду для дождя. Дождевик с поясом Tielocken от Burberry появился в 1895 году, и британские офицеры носили его во время второй бурской войны (1899–1902), еще больше укрепив репутацию компании как поставщика одежды практичного английского стиля. Норфолкская куртка, названная так в честь английского графства, где у Эдуарда, принца Уэльского был сельский дом, стала популярной для таких занятий, как охота и гольф. Такие куртки свободного покроя длиной до бедер часто шили из традиционного шерстяного твида цвета вереска. У них были складки на спинке для свободы движений. Спереди на куртку пришивались вертикальные полосы, чтобы защитить ее от истирания под ремнями. Во вместительные прорезные или накладные карманы можно было положить мячики для гольфа или другие предметы. Эта модель стала базовым элементом в гардеробе и ассоциировалась с отдыхом в сельской местности.

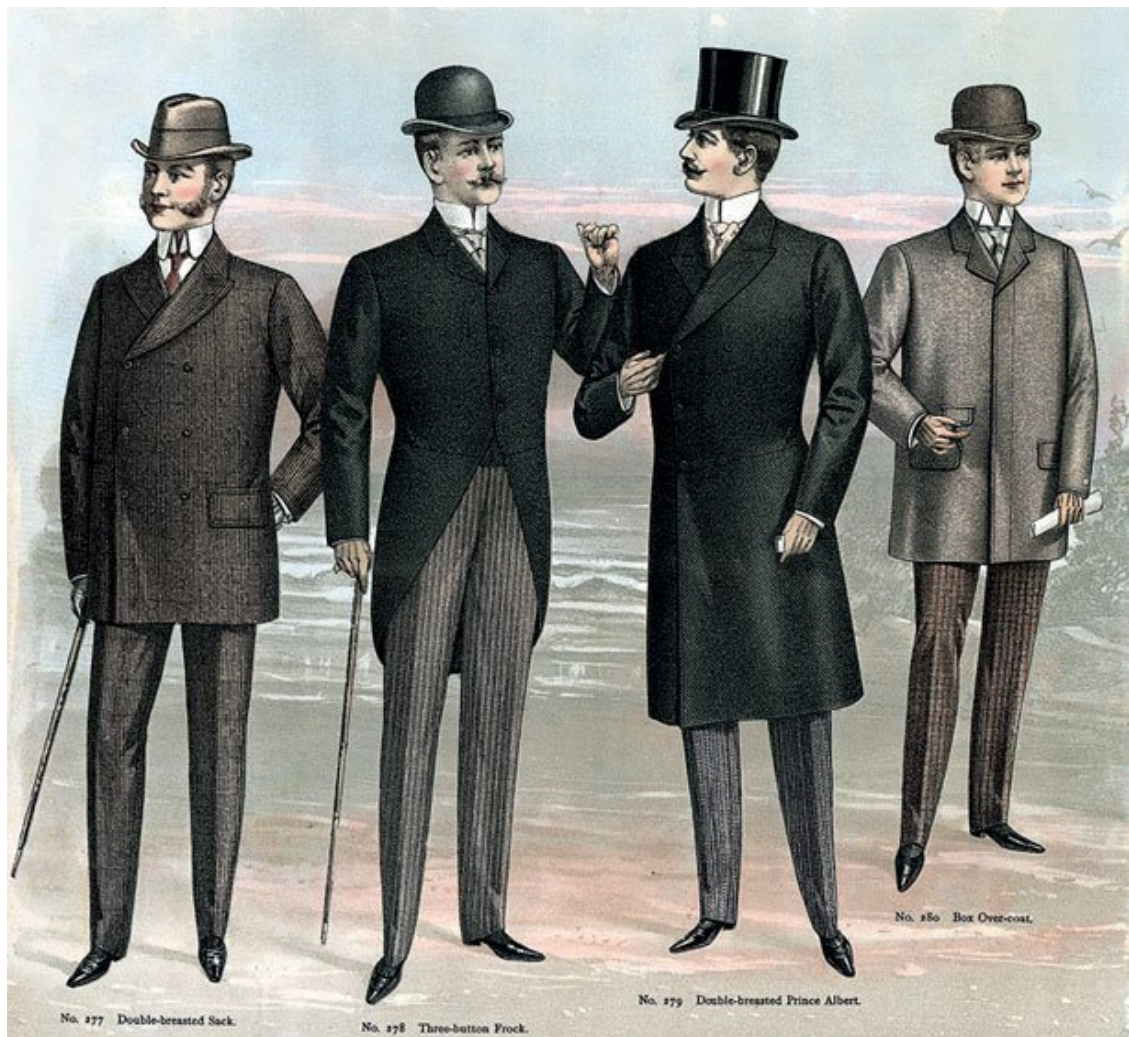


Такие летние модели для мужчин, как на этой иллюстрации из New York Fashions за июнь 1896 года, часто подчеркивали светлые тона для одежды и аксессуаров.



*Ниже* Домашняя одежда включала в себя смокинги и роскошные халаты, как на этой иллюстрации из New York Fashions.





В книге образцов нью-йоркского ателье Edward Hart Mammoth Tailoring Establishment показано разнообразие моделей для мужчин на весну и лето 1898 года.

## ЭДУАРД, ПРИНЦ УЭЛЬСКИЙ

Альберт Эдуард (1841–1910), старший сын королевы Виктории, взшел на трон в 1901 году под именем короля Эдуарда VII. Но в конце XIX века наследник престола, известный как Берти, уже оказывал сильное влияние на вкусы публики. Истинный талант равнодушного к учебе принца лежал в сфере общественных отношений. Перед тем как стать королем, он много путешествовал. Очаровательного и дипломатичного представителя Великобритании радушно встречали в Северной Америке, на Среднем Востоке и по всей Европе. До его женитьбы в 1863 году на Александре Датской романтические подвиги Эдуарда заставляли семью серьезно волноваться. Королева Виктория винила сына в смерти принца Альберта в 1861 году от болезни, которой, как она считала, принц заразился в Кембридже, куда ездил к Эдуарду, чтобы отчитать его за плохое поведение.

На протяжении всей жизни, несмотря на брак с принцессой Александрой, от которого родились шестеро детей, Эдуард имел связи с

несколькими известными гламурными женщинами, включая Лилли Лэнгтри и Дженни Черчилль. Он был хорошим спортсменом, предпочитал верховую езду и охоту. В своем сельском поместье в Сандрингеме в Норфолке принц Уэльский предпочитал носить норфолкские куртки из твида, часто в сочетании с жилетами и укороченными свободными брюками в тон. Он испытывал особую любовь к твидовой верхней одежде в крупную клетку. В 1860-х годах портной Эдуарда придумал фасон, который получил название «смокинг». После визита в немецкий Хомбург в 1889 году Эдуард стал носить шляпу «хомбург» с жесткой тульей, продольным заломом на тулье и загнутыми вверх полями, и этот стиль быстро подхватили другие модно одетые мужчины. Вкус к хорошей жизни (или, по крайней мере, к обильной еде) привел к еще двум новшествам, которые ассоциировались с Берти: расстегнутый сюртук, полы которого удерживались вместе декоративной цепочкой, и манера не застегивать нижнюю пуговицу жилета. Хотя эту деталь наверняка видели и до Эдуарда, но он узаконил такую манеру носить жилет, и она остается важной до сегодняшнего дня. Несмотря на полноту Эдуарда, его спортивный, зачастую броский вкус был весьма популярен, и его влияние на мужскую моду сумел превзойти только его внук, будущий герцог Виндзорский.



Эдуард, принц Уэльский в 1891 году.

Одежда светлых тонов, которую раньше носили только во время игры в теннис и крикет или при катании на лодке, повсеместно проникла в мужскую моду. Брюки из шерстяной сливочного цвета фланели сочетали с однобортными блейзерами дополняющего или контрастного цвета и носили на светских мероприятиях. Перебравшийся из категории курортной одежды в категорию городской безупречно чистый белый костюм из легкой шерсти или льна стал привычным мужским образом для лета.

Дома джентльмены расслаблялись в длинных халатах, часто сшитых из тонкой шерсти, с поясом из свободно сплетенного шнура, с обшлагами и воротником из стеганого шелка. Домашние куртки к этому моменту стали важным предметом мужского гардероба. Их надевали, чтобы покурить после ужина, и все чаще для приема близких гостей. Шили их из бархата, мягкого шелка и парчи. Халаты и домашние куртки надевали поверх сорочки с галстуком и сочетали с брюками. В таких деталях предметов мужского гардероба, как застежка из шнура, проявлялось влияние азиатского стиля.



## Детская мода

Многие предметы детского гардероба не менялись на протяжении нескольких десятилетий. Описания в журналах и каталогах делали упор на то, чтобы одевать детей «подобающим образом», не забывая о практичности и стиле. Родителям рекомендовали подготовить детей к наступающему сезону и предлагали удобную одежду на каждый день, спортивную одежду и одежду «на выход». Корсеты для детей были по-прежнему широко распространены, у некоторых моделей были эластичные резинки для чулок.

Преобладающие фасоны взрослой моды находили отражение в детской одежде. Рубашки и платица для маленьких мальчиков и девочек шили с широкими присборенными рукавами, похожими на рукава жиги женских платьев. Девочки школьного возраста носили треугольные юбки в сборку и плоские шляпки, украшенные цветами и лентами. Это была детская версия материнских юбок из клиньев и плоских шляпок. Курточки для мальчиков часто походили на норфолкские куртки, их носили с короткими широкими брюками. Легинсами называли гамаши на пуговицах из кожи, плотного холста или из черного бархата для парадных случаев. В сочетании с ботинками до щиколотки на шнуровке легинсы носили только мальчики, слишком маленькие для того, чтобы носить брюки.

**JORDAN, MARSH AND COMPANY,** 181





**Ladies' Style 82.** White and drab. Imperial jean. Price, . \$1  
**Style 62.** White and drab. Patent. Extra fine quality. Price, . \$1.50  
**Style 121.** Long waist. Clasp front. Price, . \$1  
 Sizes, 19 to 20. Buttons in front, laces in back.



**Young Ladies' Style 92.**  
 Regular weight. Age, 14 to 16 years. Sizes, 20 to 20. White and drab. Buttons in front, laces in back. Price, . . . \$1



**Misses' Style 42.**  
 Regular weight. Age, 12 to 14 years. Sizes, 20 to 20. White only. Buttons in front, laces in back. Price, . . . 75c



**TRADE MARK.**



**Children's Style 50, Regular.**  
 Heavy weight. High neck. Age, 1 to 4 years. Sizes, 20 to 20. Buttons in back. White only. Price, . . . 40c



**Boys' Underwaist**  
 with patent Shoulder Brace, Stocking Supporter attachment and detachable.



**Girls' Style 75.**  
 Light weight. Age, 10 to 12 years. Sizes, 22 to 20. Buttons in front. Pearl buttons. Fine Hamburg edging. White only. Price, . . . 75c



**Elastic Suspender Buttons**  
 which allow a boy to move naturally without tearing off buttons or pants-band.  
**A PERFECT BOYS' GARMENT**  
 Materials, workmanship and fit perfect.



**Children's Style 65, Regular.**  
 For boys and girls. Age, 4 to 10 years. Sizes, 22 to 20. Buttons in back. White only. Price, . . . 50c

**Style 132.**  
 Price, 50c. Sizes, 2, 3, 4, 5, and 6 years.  
**Style 122.**  
 Price, 65c. Sizes, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 years.  
 This is a perfect boys' garment, and is guaranteed to wear two years.

**Always UNBUTTON and remove the Elastic Suspender Buttons from both button-holes before sending the waist to the wash. (Hot water RUINS Elastic.)**



Для правильной осанки дети носили корсеты, которые легко было купить в универмаге или по каталогу. Эти модели предлагала компания Jordan Marsh на весну/лето 1897 года.



Норфолкскую куртку, популярный вид мужской одежды, часто можно было увидеть и на мальчиках. На этой иллюстрации ее дополняют кожаные легинсы для холодной погоды.









Модные иллюстрации с моделями детской одежды в 1891 году из *Journal des Demoiselles*. Особенно интересны платье в цветочек «Гринуэй» и туника в русском стиле на мальчике в коричневых коротких брюках.

Матроски стали популярными для мальчиков и девочек. Мальчики носили матросские блузы с брюками до колен и темными шерстяными чулками, которые закрывали колени. Мягкие, обшитые лентой береты или соломенные шляпы с поднятыми полями часто дополняли наряд. Девочки носили матроски с юбками в складку или сборку. Чтобы не отступать от морского происхождения стиля, доминировала палитра из белого, синего и голубого цветов. У четырнадцатилетних девочек платья были длиной чуть выше щиколотки и отражали актуальные взрослые тренды с подчеркнутой талией и отделкой по подолу юбки. Мальчики носили костюмы из двух предметов, состоявшие из блузы или куртки с брюками до колен или до середины икры. Мальчики-подростки носили длинные брюки.

Тренд на живописность повлиял на детскую одежду. Экзотические и исторические детали были популярны для нарядных платьев. Маленьких девочек иногда одевали в платья с завышенной талией и длиной до щиколоток, которые назывались платьями «Гринуэй» в честь

популярного иллюстратора детских книг Кейт Гринуэй. Термином «русский» описывали различные вариации рубашек для мальчиков и платьев для девочек, в которых использовались воротник-стойка, асимметричная застежка и вышитая кокетка.

## Мода на татуировки

Татуировки, которые веками делали по всей Европе, к середине XIX века стали уделом моряков, цирковых артистов и заключенных. Британские и американские военные моряки черпали вдохновение в традициях стран южной части Тихого океана, где они побывали. В Японии татуировки были вне закона частично для того, чтобы поощрить западничество, подавляя «варварскую» традицию. Японские мастера тату ушли в подполье и стали ассоциироваться с организованной преступностью. В портовых городах тем не менее искусство татуировки процветало, и многие тату-салоны работали по-прежнему. Законы, регулировавшие татуировки, позволяли японцам делать тату чужестранцам, обычно морякам, а также любопытным и смелым гражданским лицам. Следуя примеру своего отца, Эдуард (он сделал татуировки в Иерусалиме в 1862 году), принц Альберт Виктор и принц Георг Фредерик (впоследствии король Георг V) нанесли татуировки в Йокогаме в 1880-х годах. Цесаревич Николай (впоследствии русский император Николай II) последовал примеру британских кузенов и тоже сделал японскую татуировку. Другие европейские аристократы вскоре переняли эту моду.

### ЕВГЕНИЙ САНДОВ (ЮДЖИН СЭНДОУ)

Евгений Сандов. [sic] – Всего два слова, но какая паутина романтики и волшебства сплетена вокруг них! Когда в голове всплывает это имя, вас уносит в мир мифов и легенд, где боги Вальхаллы властвовали вместе с легендарными героями Рима и Греции. Кажется почти невозможным, что материальный мир XX века вообще смог принять и окутать живого человека такой же славой. Но так случилось. Евгений Сандов – это не миф, он был живым, дышащим человеком из плоти и крови, как мы с вами. Да, но каковы были эти плоть и кровь!

Так написал Джордж Ф. Джоуэтт, отдавая дань Евгению Сандову в мартовском выпуске журнала *Strength* за 1927 год. Этот возвышенный и поэтичный стиль был и остается частью легенды Сандова.

Евгений Сандов (1867–1925) родился в Пруссии, в городе Кенигсберге. Слабый и болезненный ребенок, он опроверг общепринятые убеждения своего времени, что ребенку надо родиться сильным, чтобы вырасти сильным. Он сам создал свое тело и прославился как борец. Добившись известности в состязаниях, Сандов дебютировал на лондонской сцене в 1889 году. На него обратил внимание импресарио Флоренз Зигфелд-младший, который организовал выступления Сандова на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году и в водевиле.

До Сандова силачей можно было увидеть в цирке или гастролирующих труппах. Если другие атлеты того времени поднимали тяжести, Сандов добился известности благодаря позированию и гибкости. Создавая собственное тело, он изучал древнегреческие и древнеримские скульптуры. В процессе своих занятий он не только постигал идеальные пропорции классической фигуры, но и запоминал позы античных статуй и демонстрировал в своих выступлениях. Сандов был моделью для художников и прославился своими фотографиями, на которых изображал известные античные изваяния, в частности Умирающего галла.

Этот «отец современного бодибилдинга» сыграл важную роль в его развитии как вида спортивных состязаний и описал свои методы в книгах, которые стали важными вехами в этой области. Он пропагандировал более атлетический мужской образ, чем тот, который был популярен в конце XIX века. Его достижения повлияли на современный идеал физической формы, обретенной в спортзале. Воплощая крайности этого десятилетия, в 1890-х годах его мощная, хотя и искусственно созданная форма мужественности составляла резкий контраст с женственным эстетизмом Оскара Уайльда и со стильным щегольством Эдуарда, принца Уэльского. Если Уайльда и наследника британского престола определяла их одежда, то Сандова определяла его нагота. Джоуэтт в процитированной выше статье заявил: «Как Моисей вырвал детей израилевых из рабства, так этот человек вырвал человечество из мертвой хватки викторианского фатовства».





Евгений Сандов (ок. 1900).

К 1890-м годам татуировки все больше распространялись в Европе и США. Этому способствовало изобретение электрической машинки для тату мастером из Нью-Йорка Самуэлем О'Рейли. Пока представители аристократии обоих полов делали татуировки, крупные газеты называли тренд настораживающим и декадентским, идентифицируя татуировки как нечто чужеродное. Хотя зрители из среднего класса валом валили в цирки, чтобы посмотреть на полностью татуированных артистов, таких как Прекрасная Ирэн или Константин в цирке Барнума, тренд вызывал беспокойство за пределами этих маргинальных групп. Нью-йоркский юрист Уорд Макаллистер назвал обычай «вульгарным и варварским», когда он стал популярным среди «четырех сотен», 400 самых влиятельных светских персон Нью-Йорка.

## Взгляд в новый век

Когда приблизились 1900 год и новый век, весь мир ожидал грядущих открытий и появления новаторских технологий. В этом десятилетии расцвела фантастическая литература, особенно благодаря популярным трудам британского писателя Герберта Уэллса, чьи романы «Машина времени» и «Война миров» предлагали пугающие сценарии нашествия пришельцев и опасных механизмов. Но в реальности то, что казалось фантастикой, находило отражение в развитии движущихся картин, звуковых коммуникаций и транспортных средств. В 1899 году шла подготовка к Всемирной выставке в Париже 1900 года. Это событие возвестило о нарождающихся новых технологиях и изобретениях и продемонстрировало их миру, жаждущему перемен. На выставке были представлены и работы многих ведущих домов моды. Мода предвосхищала грядущий век, и одежда для высшего общества, некогда определявшаяся временем суток, все больше оказывалась под влиянием новых технологий и занятий. Это был модный ответ на вызовы современного образа жизни.

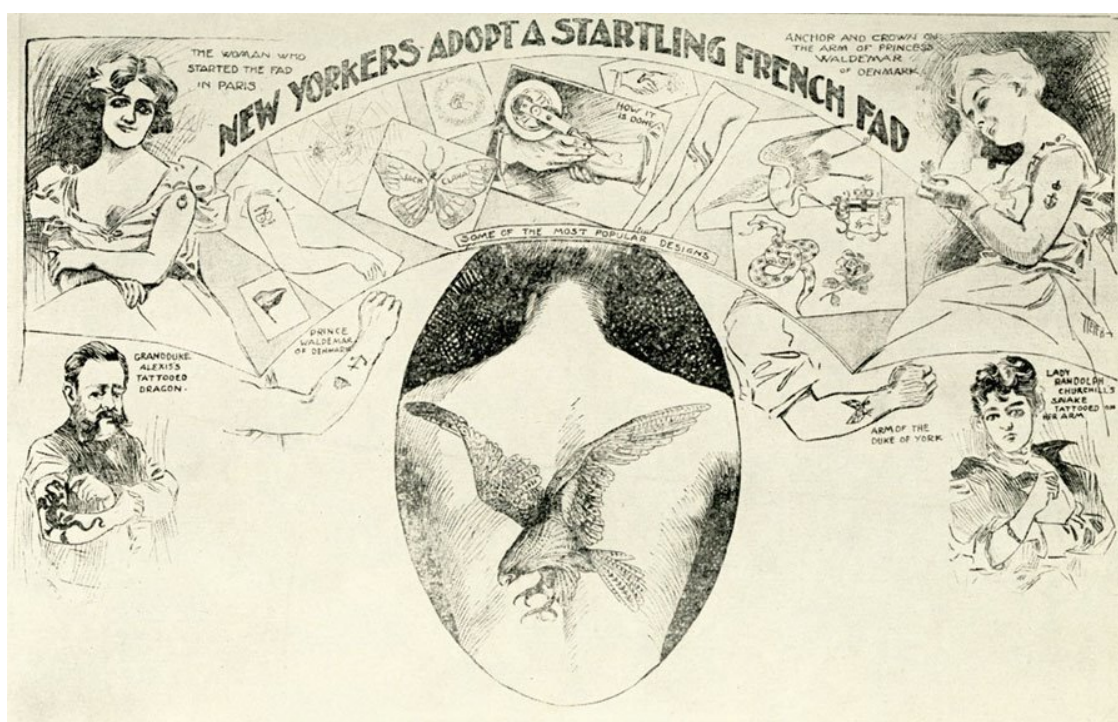


Иллюстрация с татуировками из New York World от 29 августа 1897 года сопровождала статью, в которой татуировки называли «странный французской причудой».

## **Глава 3**

### **1900-е годы**

### **Новый век**





Иллюстрация Дж. К. Лейендекера (1907) передает восхищение недавно появившимся автомобилем, который требовал особой одежды для водителя и пассажиров.

Западный мир вошел в новое столетие, радостно приветствуя прогресс и инновации. Приспособления и технологические процессы, придуманные в предыдущие двадцать лет, стали использоваться повсеместно, и обычный человек в 1900 году уже мог увидеть телефон и телеграф, граммофон и автомобиль. Первый успешный полет в 1903 году показал, что воздушные путешествия могут стать реальностью. Электричество было новинкой, когда оно осветило Эйфелеву башню в 1889 году, но к 1900 году его можно было встретить во многих домах. Оно даже изменило уход за одеждой, так как появились электрические утюги, а электрические стиральные машины входили в обиход.

Эта тяга к переменам отражалась в непрерывном развитии практичных современных моделей одежды. Хотя силуэт женщин до конца этого десятилетия все еще определяли корсеты, появившаяся новая мода поощряла более естественные линии. Мужская мода избавилась от некоторых пережитков XIX века ради более функциональных стилей. Практичная одежда для работы и отдыха стала важной категорией моды.



На картине Вильгельма Гаусса «Венский бал» показана Прекрасная эпоха с ее пастельными платьями дам и строгой одеждой мужчин на официальном приеме в 1904 году.



## Социально-экономический фон

В начале нового века США заявили о себе как о мировой державе, производителе товаров, потребителе предметов роскоши и стране, в которую по-прежнему стремятся эмигранты из Старого Света. Благодаря иммиграции население городов Северной Америки быстро росло, хотя вновь прибывшие часто жили в бедности. Промышленное производство активно развивалось в таких городах, как Нью-Йорк, Чикаго, Монреаль, Филадельфия и Бостон. Расцветали новые культурные учреждения, зачастую финансируемые промышленниками, эксплуатировавшими дешевый труд иммигрантов.

Продолжающийся рост производства одежды привел к ускоренному образованию профсоюзов по обе стороны Атлантики. В Нью-Йорке организованные усилия рабочих, в большинстве своем иммигрантов из стран Средиземноморья и Восточной Европы, способствовали учреждению Межнационального профсоюза производителей женской одежды (ILGWU), основанного в 1900 году. В парижской стачке 1901 года приняли участие несколько тысяч портных, которые работали на самые известные парижские дома моды. Забастовка подчеркнула разделение между мужскими портными и теми, кто шил дамские платья. Мужскую одежду шили в основном мужчины, и им хотелось объединиться с портнихами, чтобы организовать общий профсоюз. Бастующие требовали сокращения рабочего дня и установления стандартов оплаты труда. В Нью-Йорке в 1909 году 20 000 портных, шивших сорочки, устроили забастовку, что повлияло на среднеценовой сегмент этой отрасли.

Этот период был отмечен ростом международной напряженности. После убийства Елизаветы Австрийской в 1898 году в начале этого десятилетия были убиты несколько глав государств. В 1900 году анархистом был застрелен король Италии Умберто. Это убийство, вероятно, вдохновило американского анархиста на убийство президента Уильяма Мак-Кинли в 1901 году. В Сербии в 1903 году группа диссидентов зверски убила короля Александра и королеву Драгу. Британия, Франция и Россия создали крепкий союз, тогда как Германия и Франция питали друг к другу весьма неприязненные чувства, сохранившиеся после Франко-прусской войны. Отношения Германии и с Британией, и с Россией также были напряженными. Ирония заключалась в том, что королевские семьи были связаны между собой по линии королевы Виктории. В Африке территориальные разногласия спровоцировали конфликт между европейскими державами. В Тихом океане обстановка накалилась, так как Япония, продолжая ориентироваться на Запад, приобретала большее влияние и наращивала военную силу. Другие европейские страны были вовлечены в колониальные конфликты в Юго-Восточной Азии.

Агрессивная защита Соединенными Штатами независимости Кубы от Испании привела к Испано-американской войне 1898 года, и успех американцев добавил блеск военной победы растущей репутации США как промышленного гиганта. В результате Куба, Пуэрто-Рико, Гуам и Филиппины вышли из-под контроля Испании. Теодор Рузвельт после войны стал популярной публичной фигурой, воплощением национальной состоятельности и символом новой мужественности.



Пабло Пикассо на своей картине «Женщина в накидке» (1901) изображает модное платье через призму своего зарождающегося стиля современной живописи.





Сигаретница работы Фаберже с изображением стрекоз – это пример продолжающегося увлечения стилем ар-нуво. Это подарок русской императрицы Александры Федоровны своему брату Эрнсту Людвигу, великому герцогу Гессенскому.

## Искусство

Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк и другие художники, использовавшие для экспрессивности неожиданные цвета и мазки кистью в своих выразительных портретах и пейзажах, стали известны как фовисты. В 1907 году Пабло Пикассо написал картину «Девушки Авиньона», сделав фовизм и африканское искусство трамплином для нового стиля. Жорж Брак создавал художественные формы с использованием кубистской интерпретации натюр-мортов, пейзажей и портретов.

Современное искусство и декор в стиле ар-нуво, югендстиля и объединения «Искусство и ремесла» привлекали художественную элиту. Популярный новый миссионерский стиль – североамериканское направление декоративно-прикладного искусства – отличался простотой и «честным» отсутствием декора. Новаторский стиль прерий Фрэнка Ллойда Райта подпитывался идеалами миссионерского стиля. Тем не менее традиции предыдущих поколений никуда не исчезли. Ведущие архитекторы, такие как Стэнфорд Уайт в Нью-Йорке, продвигали эстетику изящных искусств.

Модерн был все еще популярен в Европе, особенно в роскошных предметах декора. Картье, Фаберже и Лалик создавали изысканные вещицы, включая украшения, портсигары и декоративные аксессуары. Французский часовщик Луи Картье собрал, возможно, первые наручные часы для авиатора Альберто Сантоса-Дюмона в 1904 году, и такая модель в конце концов заменила карманные часы. Дом Фаберже прославился удивительными пасхальными яйцами, которые заказывала русская императорская семья. У Фаберже было несколько магазинов в России и Британии, и в них продавали различные украшения и аксессуары. Рене Жюль Лалик создавал не только прославившие его изделия из стекла, но и украшения и декоративные предметы, часто включавшие изображения мрачно-романтических, почти готических змей и летучих мышей.

Абсолютно не похожие друг на друга писатели, такие как Марсель Пруст, Джек Лондон, Джозеф Конрад, Томас Манн и Сидони-Габриель Колетт, создавали новые произведения, резко контрастировавшие с прозой XIX века. В Великобритании Харли Гренвилл-Баркер написал «Наследство Войси», драму о семейных отношениях, а в США Лэнгдон Митчелл представил тему развода в своей пьесе «Нью-йоркская идея». Джон Миллингтон Синг показал на сцене сложные аспекты ирландской жизни ради одновременно комического и трагического эффекта. Произведения драматурга и продюсера Дэвида Беласко представляли новый вид натуралистической драмы на бродвейской сцене, включая «Мадам Баттерфляй» и «Девушку с Золотого Запада». Девушки из ревю Флоренза Зигфелда дебютировали на Бродвее в 1907 году. Это было роскошное шоу, определившее будущее жанра.

В Вене, следуя традиции невероятно популярного Иоганна Штрауса II, Франц Легар сочинил «Веселую вдову», очаровательную оперетту о проблемах старомодной аристократии. Премьера с большим успехом прошла в Вене в 1905 году, а за ней последовали другие постановки оперетты по всей Европе. Легковесные творения Легара контрастировали с более современными течениями в Вене, где Зигмунд Фрейд развивал психоанализ, а авангардный дизайн Венских мастерских стимулировал культурную среду.

В этом десятилетии опера продолжала процветать. Рихард Штраус положил на музыку «Саломею» Оскара Уайльда в 1905 году, продолжив скандал, связанный с этим произведением. Пуччини перевел на язык оперы пьесу Дэвида Беласко «Мадам Баттерфляй» в 1904 году. Пуччини экспериментировал с новой эстетикой натуралистической драмы на оперной сцене и, одев героиню в кимоно, одновременно продолжил восточную тему. Опера Гюстава Шарпантье «Луиза» рассказывала о жизни французских портных, тогда как французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель исследовали новые тональные оттенки, следуя за тенденциями

в визуальном искусстве. Итальянский тенор Энрико Карузо стал первой звездой звукозаписи, а первым граммофоном, добившимся мирового успеха, была модель Victor Victrola в 1906 году.

В США рэгтайм, ранняя форма джаза, соединил бит в африканском стиле с романтическими мелодиями и влиянием европейской польки. Самым известным композитором рэгтайма был Скотт Джоплин (ок. 1867–1917). Под влиянием и своего афроамериканского наследия, и немца, обучавшего его игре на фортепьяно, он создал стиль, который оказал важнейшее влияние на историю популярной музыки. Для традиционно настроенной белой публики рэгтайм был одновременно заразительным и провокационным.

Кино, дебютировавшее как новинка в 1890-х годах, стало популярным развлечением и международной индустрией. «Полет на Луну» Жоржа Мельеса (1902) и «Большое ограбление поезда» Эдвина С. Портера (1903) входили в число самых популярных первых лент. К 1905 году число кинотеатров выросло. В 1906 году австралиец Чарльз Тейт стал режиссером первого полнометражного (70-минутного) фильма, который назывался «Подлинная история банды Келли». Киноактеры и киноактрисы еще не были звездами, но у некоторых, включая экранных ковбоев Гилберта Андерсона и Тома Микса, были преданные поклонники.

В 1900-х годах в России во время правления Николая II российские художники и дизайнеры продолжали развивать неорусский стиль. На маскарад 1903 года императорский двор и гости надели костюмы в духе старой Руси. Этот стиль можно было увидеть и на сцене, где особенно стоит отметить работы Ивана Билибина, вдохновленные русским фольклорным искусством. Этот стиль развил Лев Бакст, ставший главным сценографом и художником по костюмам «Русского балета», великолепной труппы танцовщиков, дебютировавшей в Париже в 1909 году. Ее антрепренером был Сергей Дягилев. В постановках труппы неорусский стиль сочетался с авангардной манерой чувственного танца и яркой сценографией.



Афиша оригинального спектакля «Опера-комик» 1900 года «Луиза» Гюстава Шарпан-  
тье.





И. Б.  
1902  
Шошан-  
ская, Азия

Костюм для «Золотого петушка» (1908), созданный Иваном Билибиным, – это пример моды на возрождение русского фольклора в искусстве и на сцене. Он предвосхищает модные тренды грядущих лет.

## Мода и общество

Для модных представителей высшего света международный светский водоворот продолжался, подстегиваемый вступлением на британский престол Эдуарда VII. Новые монархи, Эдуард и Александра, продолжали оказывать влияние на моду, хотя они были одними из самых зрелых икон стиля XX века. Страна носила траур после смерти королевы Виктории, и они были королем и королевой чуть более года к тому моменту, когда их официально короновали в 1902 году. На период траура гардероб Александры состоял из черных, фиолетовых, лиловых и белых туалетов, щедро украшенных черным гагатом. Мод Уэльская, дочь Эдуарда и Александры, стала королевой Норвегии в 1906 году. Стиль Мод был замечен не менее стиля ее матери. Она обладала изысканным вкусом в одежде, и ее гардероб шили лучшие придворные портные и известные кутюрье.

Оказывали влияние на моду и другие дамы. Элегантную итальянскую оперную певицу Лину Кавальери (1874–1944) часто называли самой красивой женщиной в мире. Она великолепно одевалась и имела осиную талию. Портреты Кавальери писали известнейшие художники того времени, а ее элегантный гардероб от известных кутюрье часто красовался на открытках.

Изображения «Девушки Гибсона» не теряли популярности, и характерные комплекты из двух предметов закрепились в арсенале моды. Но на сцене появилась совершенно иная интерпретация этого персонажа, когда лондонский продюсер Сеймур Хикс представил «Девушек Гибсона», коллектив, готовый соперничать с такими ансамблями хористок, как «Веселые девушки» и «Девушки Флородора». Родившаяся в Бельгии Камилла Клиффорд (1885–1971) была выбрана как идеальный образец «Девушки Гибсона» на широко разрекламированном конкурсе, среди судей которого был сам Чарльз Дана Гибсон. Она выступала в этом качестве и в Нью-Йорке, и в Лондоне. Клиффорд снялась для множества сувенирных фотографий, на которых она копировала позы «Девушки Гибсона» из оригинальных комиксов. По иронии судьбы Клиффорд с ее осиной талией, скульптурными платьями фасона «принцесса» и украшениями для волос в стиле Гейнсборо сильно отличалась от оригинального персонажа.

Прогрессивные американки, такие как Алиса Рузвельт, были более точным отображением современного, свободного духа оригинального персонажа Гибсона. Еще одной такой женщиной была американская театральная актриса Этель Бэрримор (1879–1959). Она изменила отношение к актрисам и заставила театральный мир относиться к ней и ее профессии более серьезно, без издержек искусственно созданной системы звезд. Бэрримор отвергала вычурные стили того времени и выбирала простую одежду. Актриса предпочитала простые прически и элегантные платья. Ей не нравилось постоянно менять одежду в течение дня, как это предписывала высокая мода.

Великие портретисты, такие как Джованни Болдини, Поль Сезар Эллё и Филипп Алексис де Ласло, запечатлели известных женщин в роскошных тканях и сверкающих драгоценностях Эдвардианской эпохи. А светский карикатурист Жорж Гурс, работавший под псевдонимом Сем, сделал предметом своих шуток представителей высшего общества. Несмотря на растущую политическую нестабильность, дух Прекрасной эпохи продержался все десятилетие. Богатые посещали роскошные отели и курорты наподобие Ривьеры. Подобный образ жизни требовал много денег, и богатство начало цениться в обществе наравне с титулами. Американские наследницы крупных состояний выходили замуж за знатных, но обедневших европейских аристократов. Такие дамы, как Консуэло, герцогиня Мальборо (урожденная Консуэло Вандербильт) и принцесса де Полиньяк (урожденная Виннаретта Зингер, наследница состояния Зингера, изобретателя швейной машинки), были международными лидерами в моде и оказывали кутюрье необходимое им покровительство. Вкусы американок, посещавших парижские дома моды, оказали на их стиль существенное влияние и заставили Исидора Пакена заметить, что

«моду определяют американки»<sup>13</sup>. Несмотря на рост влияния США в мире, ни один американский дизайнер не поднялся до уровня французских или британских дизайнеров, хотя некоторые статьи того времени указывали на присутствие американского бизнеса в парижской индустрии моды.



Итальянская оперная певица Лина Кавальери на портрете работы Джованни Болдини (ок. 1901). Ее часто называли самой красивой женщиной эпохи. Прическа Кавальери со строгим прямым пробором отличается от общепринятой с зачесанными назад волосами.

---

<sup>13</sup> Frederic Lees, «The Evolution of Paris Fashions: An Inquiry», The Pall Mall Magazine, vol. XXVII (May-August 1902), p. 116.





Сфотографированная для обложки журнала Theatre актриса Этель Бэрримор предпочитала простые прически.



Алиса Рузвельт, старшая дочь Теодора Рузвельта, на фото 1902 года.

## АЛИСА РУЗВЕЛЬТ

На фотографии Алисы Рузвельт (1884–1980) – изящная молодая женщина с идеальной осанкой, густыми каштановыми волосами и решительным выражением лица. Она была старшей дочерью Теодора Рузвельта, и ее часто фотографировали в то время, когда ее отец был губернатором штата Нью-Йорк, а затем президентом США. Она очаровывала публику и вдохновляла молодых девушек на подражание ее стилю. Во время президентского срока отца Алиса стала самой фотографируемой женщиной в Америке. Она была представлена обществу на балу в Белом доме, и это событие укрепило ее в желании «хорошо проводить время», как она позже написала в мемуарах. Бунтарка Алиса с энтузиазмом развлекалась, курила на публике и вращалась в международном высшем свете. Во время официального визита в Азию Алиса познакомилась с Николасом Лонгвортом, конгрессменом из Огайо, и в 1906 году они поженились. Публика жадно рассматривала детали сшитого в Америке свадебного платья Алисы из белого шелка, а репортеры последовали за парой на Кубу, где молодожены проводили медовый месяц. В честь ее влияния на моду Алису обессмертили в популярной песне 1919 года «Голубое платье Алисы» (Alice Blue Gown). Благодаря браку с политиком она оставалась в центре внимания публики и сохраняла элегантный облик и интерес к моде. Большие шляпы, которые были в моде во времена ее юности, остались ее фирменным стилем на протяжении всей жизни.

## Модные СМИ

Периодические издания освещали и светскую жизнь, и модные новинки. Модная пресса в США увеличилась еще на одно издание – посвященное моде приложение к New York Herald, первый номер которого был опубликован в воскресенье 7 января 1900 года. Harper's Bazar продолжал оставаться важным журналом мод, в то время как для Ladies' Home Journal мода была одной из тем среди вопросов ведения домашнего хозяйства. Les Parisiennes, издаваемый American Fashion Co. в Нью-Йорке, предлагал читателям «новейшие парижские моды» и их описание на английском, французском и немецком языках. В 1909 году американский бизнесмен и издатель Конде Наст приобрел светский еженедельник Vogue и превратил его в модный журнал. В прессе начали появляться фотографии, и их присутствие на страницах журналов росло от десятилетия к десятилетию. Harper's Bazar начал публиковать снимки в конце 1890-х годов. Фото были особенно важны для французского модного издания Les Modes, в котором публиковались многочисленные снимки туалетов французских дизайнерских домов. В каждом номере было фото на обложке и несколько снимков интерьеров, и каждое было соответствующим образом раскрашено.





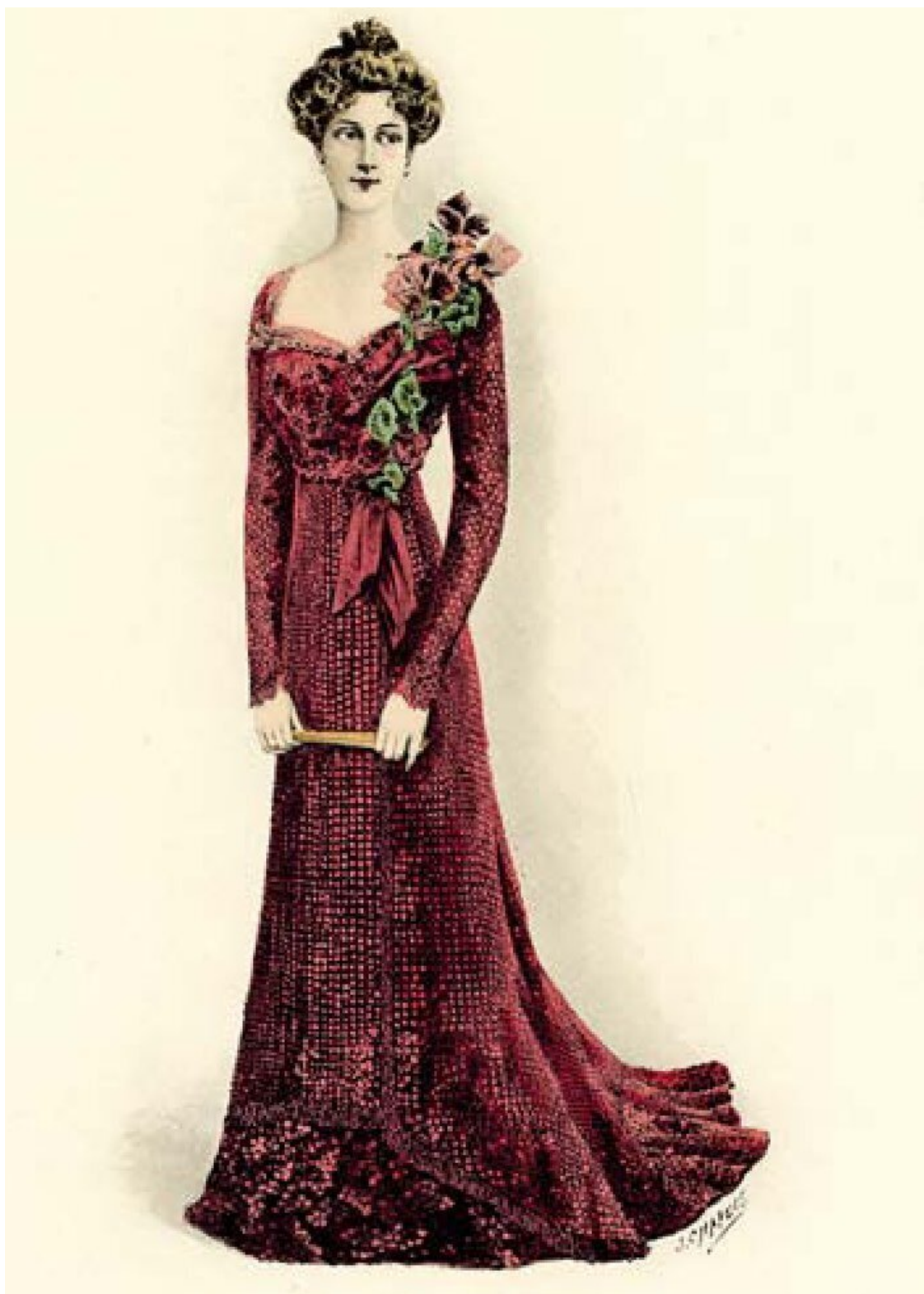
Певица и актриса Габриель Режан в домашнем платье от Дома Дусе на обложке журнала Les Modes 1902 года, самого престижного французского модного журнала этого десятилетия.

## **Всемирная выставка в Париже 1900 года**

Это было замечательное во многих отношениях событие. Одновременно с выставкой, ставшей важным фактором для развития парижского метро, проходили Вторые Олимпийские игры. Огромная скульптура из камня, представлявшая «Парижанку» в наряде, придуманном Жанной Пакен, возвышалась над главным входом и приветствовала посетителей выставки. При участии пятидесяти восьми стран были продемонстрированы удивительные новые технологии. Посетители могли передвигаться по территории на движущемся тротуаре в виде петли длиной около трех километров. Яркое электрическое освещение эффектно отражалось в водах Сены. В качестве международной ярмарки выставка предлагала новейшие технологии, а ее оформление стало апогеем стиля ар-нуво.

Большинство ведущих дизайнеров того времени были представлены на выставке во время показа, организованного мадам Пакен. Наряды демонстрировались на манекенах и на страницах роскошно оформленных альбомов. Дом Ворт показывал свои модели на восковых фигурах в театральных декорациях, изображавших типичные занятия модных дам.









Платья от Boué Soeurs, Ernest Raudnitz и L. Perdoux et Cie в модной подборке, созданной Синдикатом парижской моды для Всемирной выставки 1900 года.



Несколько прогулочных костюмов на иллюстрации в журнале Façon Tailleur (ок. 1902). Представлено несколько фасонов шляп, включая треуголки в духе XVIII века.





Изысканная и стильная королева Норвегии Мод просматривает газету в платье от парижского модного Дома Лаферьер.



## Элементы женской моды

В январе 1901 года издание Pictorial Review утверждало, что костюм в мужском стиле – это «верное отражение современных манер и обычаев». Его практичность и удобство были оценены по достоинству, и костюм утвердился в моде как базовый компонент женского гардероба. Этот акцент на практичность отражал и меняющуюся роль женщины, поскольку борьба за права женщин становилась все более упорной. Английские блузки не потеряли своей популярности. Простые модели соседствовали с более нарядными версиями, и зачастую все модели блузок называли просто «кофточками». Набирал популярность прогулочный костюм, более декоративный вариант костюма в мужском стиле.

Хотя яркие цвета не вышли из моды и даже укрепили свои позиции к концу десятилетия, более изысканные и деликатные тона пользовались большой популярностью и для дневных, и для вечерних платьев. Простота и современность были важны, декоративные детали все еще доминировали в одежде модных женщин, но они стали куда более умеренными, чем броские крайности и резкие контрасты 1890-х годов. Платья щедро украшали бисером, позументом, мягкими бантами, оборками и буфами, аппликациями, экзотической бахромой и контрастными текстурами тканей. Морская тема, вдохновленная матросской формой, также пользовалась широкой популярностью. Наряды матерей, прогуливавшихся в парке, зачастую были гармонично скоординированы с матросками детей, ведь и Великобритания, и США, и Япония, и Россия были мощными морскими державами. Даже вечерние платья отражали этот тренд.

Корсет изменился и теперь придавал женской фигуре особую форму, которую часть называли «зобастый голубь». Лифы плотно облевали спину, но были очень пышными спереди, и весь объем собирался у шеи или на кокетке. В области талии лиф снова становился облегающим. Юбки сохраняли форму раструба, появившуюся в конце 1890-х годов, но они более плотно облевали бедра и приближались к силуэту лилии, популярному цветку стиля ар-нуво. Длина юбок варьировалась, они могли быть в пол или чуть выше, все зависело от торжественности события и занятия. Иногда лифы и юбки сшивались вместе, и такая модель становилась все более распространенной.





Влияние матросской формы в женской одежде можно увидеть в этих двух платьях. Слева платье для второй половины дня на иллюстрации из *La Mode Illustrée*. Справа вечернее платье из журнала *Le Bon Ton*. Оба 1903 года.

Воротники оставались очень высокими и жесткими, и даже чуть-чуть открытая шея в дневное время была в высшей степени необычна. На вечерних платьях сохранялись квадратные, слегка закругленные или V-образные вырезы 1890-х годов. Вырез лодочка также был популярен. В начале этого десятилетия рукава часто были простыми и облегающими с неболь-



шими буфами у плеча. Популярными стали свободные рукава, облегающие в верхней части, широкие в нижней части и собранные на манжет. Такой фасон называли епископским рукавом. Иногда, особенно в прогулочных костюмах и костюмах в мужском стиле, рукава жакета были прямыми или слегка расклешенными и длиной три четверти, открывая епископские рукава блузки под жакетом. Лифы вечерних платьев часто были без рукавов, и такую модель носили с длинными перчатками. Но были модели с пышными рукавами до локтей или с узкими в верхней части рукавами, которые заканчивались оборками в стиле XVIII века. Иногда в нарядных платьях для второй половины дня были рукава до локтя, и их тоже следовало носить с длинными перчатками.





Американские жених и невеста позируют для свадебного фото в 1901 году. Платье невесты в бельевом стиле сшито из шелка, а в украшении для волос использован флердоранж.

Для этого периода характерны эксперименты с положением линии талии. Лифы с высокой талией, которые появились вскоре после 1900 года, определяли ее место на уровне середины грудной клетки. В некоторых платьях можно было увидеть эффект двух линий талии, который создавался с помощью кроя и отделки. Платья фасона «принцесса» вернулись в моду около 1905 года и как прогулочные, и как вечерние. В некоторых моделях сочетались цельнокроеные детали в одной части (обычно спереди) и отрезные по талии в других частях платья. Завышенная талия стала типичной в 1908 году.

Платья в бельевом стиле шили из хлопка, льна и иногда из гладкого шелка с деталями нижнего белья, такими как ряды кружев, складки и мелкие оборки. Этот тренд уходит корнями в фасоны конца XIX века. Платья в бельевом стиле носили по разным поводам, особенно весной и летом. Днем на торжественные мероприятия, включая приемы, приемы в саду и выпускные церемонии в университетах, надевали особенно изящные туалеты с большим количеством деталей отделки. Стали использовать этот стиль и в свадебных платьях. Такие платья иногда надевали как неформальный наряд для летнего вечера.

## Корсеты и нижнее белье

Изменение корсета в самом конце 1890-х годов привело к популярности S-силуэта к 1900 году. Этот силуэт создавался с помощью жесткого бюска (тонкой планки) в передней части корсета, из-за которого грудь подавалась вперед, а таз уходил назад. Некоторые корсеты этого нового фасона даже рекламировались как более «полезные», так как они меньше сдавливали тело по бокам. В действительности эта «польза для здоровья» сводилась на нет неестественным положением тела. Полноценный S-силуэт часто достигался с помощью дополнительных приспособлений. На ягодицах продолжали носить «улучшители платья» в виде небольших подушечек, а «улучшителями бюста» заполняли промежуток между грудями, чтобы увеличить размер груди и визуально опустить линию груди. Идеалом красоты была полногрудая зрелая дама, воплощение стареющих пышнотелых знаменитостей, таких как Френсис Фолсом Кливленд, Нелли Мелба и Лилиан Рассел. Под платьем женщины носили лиф-чехол, короткий топ на бретельках и панталоны. Популярными были комбинации. Нижние юбки шили из клиньев с оборками внизу, чтобы придать верхней юбке расширяющуюся форму. В 1907 году компания DeBevoise начала рекламировать свои «лифчики» как «облегающий, поддерживающий бюст лиф-чехол». Эти ранние формы бюстгальтеров были внушительных размеров и иногда назывались «лиф для бюста». Хотя чулки из-под платья и не были видны, они зачастую выглядели очень декоративно. Изготовленные из шелкового, хлопкового или тонкого шерстяного трикотажа, часто с кружевным узором, чулки выпускались разных цветов. Они были украшены вышитыми завитушками, бантиками и другими модными мотивами.



**ROYAL WORCESTER  
-and- BON-TON  
CORSETS**

**THE CORSAGE  
GARMENT  
DE LUXE  
OF THE WORLD**

*Scientifically constructed  
straight front corsets, made to  
meet all the requirements of health,  
comfort and style, are those  
most desired by women who  
take pride in their figures*

*Such are ROYAL WORCESTER and  
BON TON Corsets. Gowns fit  
perfectly where they are worn*

**SEND FOR ROYAL  
BLUE BOOK**  
FREE ON  
REQUEST

**FOR SALE BY  
DEALERS EVERYWHERE**

ROYAL WORCESTER CORSET CO  
Worcester, Mass.  
Chicago, New York, San Francisco

На этой рекламе фирмы Royal Worcester and Bon-Ton Corsets корсет придает фигуре утрированную S-образную форму, которая вошла в моду около 1900 года.

## **Материнство и одежда плюс-сайз**

В 1904 году Лена Химмельштейн Брайент открыла свой магазин на Пятой авеню в Нью-Йорке. Из-за опечатки бизнес стал известен как Лэйн Брайент (Lane Bryant). Фирма специализировалась на моделях для полных фигур и предлагала одежду для беременных. Беременность была глубоко личным, совершенно не модным состоянием, и товары Lane Bryant представляли собой зарождение важного сегмента рынка.

Широко рекламировали корсеты для беременных. Нью-йоркская компания Berthe May Company уверяла, что корсет для беременных «обеспечивает удобство и комфорт матери и сохраняет жизнь будущему ребенку. Он позволяет матери одеваться как обычно и сохранить нормальную фигуру».



## Верхняя одежда и шляпки

Пальто и жакеты были неотъемлемой частью женского гардероба в холодное время года. Длинные, три четверти, полудлинные и до талии – все эти варианты были доступны. Пальто копировали модные силуэты одежды под ними. В отделке часто можно было увидеть влияние военного стиля. В 1903 году в журнале *La Mode Illustrée* появилась иллюстрация полуприталенного жакета длиной до бедер как наряда для города и прогулок. Более длинные пальто, зачастую длиной ниже колен, были свободными и А-силуэта с широкими расклешенными рукавами. Этот стиль получил название «пальто-кимоно», и хотя у него даже близко не было Т-образной формы оригинальной японской одежды, его свободная посадка предполагала сходство с ней. Пальто-кимоно из различных тканей шили для дня и вечера. Они оказали серьезное влияние на модели пальто, которые получили популярность в 1910-х годах.

В течение этого десятилетия шляпы продолжали увеличиваться в размерах. Репродукции портретов XVIII века часто публиковали в журналах, и они служили источником вдохновения для шляпниц, усиливая сходство фасонов этих двух веков. По мере того как шляпы становились еще больше, количество отделки увеличивалось, и эффект был еще более сильным и феерическим, чем раньше. Правила, регулировавшие ношение шляп, некоторым образом изменились, когда шляпы стали таким важным элементом моды. Шляпы носили в помещении в сочетании с вечерними платьями. На модных иллюстрациях и светских портретах часто изображали женщин в вечерних платьях и больших шляпах, обильно украшенных перьями. Работы таких разных художников, как Пабло Пикассо и Уильям Меррит Чейз, демонстрировали их интерес к творениям шляпниц того периода.



В 1907 году журнал Harper's Bazar рекламировал пальто, «созданные на основе линий кимоно».

## **Меховая верхняя одежда**

Меховая верхняя одежда для женщин стала особенно популярным и важным компонентом эдвардианского стиля. Увлечение меховой одеждой в этом десятилетии было, вероятно, спровоцировано франко-русским союзом, заключенным в 1892 году. Россия была не только главным поставщиком мехов, но и страной, в которой изделия из меха уже носили. Ведущие меховщики представили свои товары на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, и известные французские кутюрье предложили творения из меха. В этот период зимние мужские пальто шили с меховыми воротниками, меховыми манжетами и на подкладке из меха. Но самые роскошные меха носили дамы. Были популярны котик, лиса, соболь, бобр, горностай, скунс и белка, часто в сочетаниях. Один мех использовали как основной, а другой, контрастный, шел на отделку. Головы и особенно хвосты животных активно применяли для отделки всех меховых изделий.

Канада и Россия были основными поставщиками меха. Центр российской торговли мехом находился в Сибири, за Уралом. Трансатлантическая компания из Парижа Revillon Frères открыла несколько факторий в Северной Канаде и вместе с Hudson Bay Company (уже обосновавшейся там) поставляла большое количество мехов в модные города Европы и Северной Америки. Holt Renfrew продолжала специализироваться на мехах, и к 1900 году компания расширилась и открыла магазины в Монреале и Торонто, помимо уже имевшихся точек в Квебеке.





Рекламный плакат 1908 года итальянского Дома моды братьев Е. & А. Mele демонстрирует меховой жакет и муфту слева и меховой палантин справа.



Типичными были меховые пальто с сочетанием разных мехов, такие как это «длинное меховое манто из горностая и соболя» от Дома Редферна (Les Modes, январь 1906 года).

## Дизайнеры

Как показала Всемирная выставка в Париже, французская индустрия моды была хорошо организованной и творческой средой. Большинство домов моды располагало прекрасно оборудованными салонами, к этому моменту уже электрифицированными и часто обставленными в стиле Людовика XVI. Продавцы и модели (их часто называли манекенщицами) находились в передней части помещения, дизайнер или его помощники всегда были готовы приветствовать важного клиента и наблюдать за примерками. В том же здании обычно располагались и просторные мастерские, но они были скрыты от глаз публики. В дополнение к домам высокой моды работали женские и мужские портные, шляпники и меховщики, а также многочисленные поставщики, необходимые для создания и продажи товаров. Французские модные периодические издания того времени рекламировали разнообразных специалистов. О многих ведущих кутюрье Парижа рассказал Фредерик Ли в британском периодическом издании об искусстве и стиле жизни *Pall Mall* в 1902 году. В статье Ли описал свое путешествие по модному округу Парижа и визиты во многие ведущие дома, включая Пакен, Редферн, Лаферьер, Беер и Ворт.





Парадное платье от Дома моды Дусе (ок. 1902 года) носила миссис Фредерик Огастас Констебль, влиятельная светская дама из Нью-Йорка. Это платье сшито из разных тканей, а стиль цветочных деталей на юбке говорит о японском влиянии.





Туалет для приема или ужина от Gustave Beer для американской клиентки обильно украшен контрастными кружевами, напоминающими псевдоисторические детали архитектурного стиля «Бозар» (Beaux Arts).

Дом моды **Ворта** был, скорее, ориентирован на прошлое, так как его устоявшаяся клиентура постарела и симпатизировала 1880-м и 1890-м годам, а не новому веку. Иногда этот старомодный консерватизм отмечала пресса. Тем не менее Дом Ворта, вне зависимости от све-

жести его идей, все еще считался главной силой моды и источником элегантных творений. Его присутствие в Лондоне расширилось до полноценного филиала в 1902 году<sup>14</sup>.

Первые годы XX века стали зенитом славы для Дома **Дусе**. Его замечательный вклад в моду составляли платья из мягких, часто прозрачных тканей, украшенные кружевом, лентами и цветочной вышивкой с минимальным контрастом в утонченной цветовой палитре с японскими элементами. В течение этого десятилетия сам Дусе стал принимать меньшее участия в работе Дома и сосредоточился на своей художественной коллекции. Дизайном занимался давний сотрудник Дусе Хосе де ла Пенья де Гусман.

**Redfern Ltd.**, как теперь назывался этот модный дом, был на вершине успеха и своего влияния на стиль. Отделение в Каусе, с которого начиналась империя моды, в этом десятилетии закрылось. Внимание компании переключилось на высокую моду. Если магазин в Лондоне считался местом, где следовало покупать типично английские модели, спортивные и в мужском стиле, парижский магазин Редферна предлагал превосходные творения высокой моды. На самом деле и то и другое можно было приобрести в обоих магазинах. Париж стал доминирующим филиалом, и Чарльз Пойнтер Редферн, его возглавлявший, встал во главе всей компании Redfern Ltd. в 1902 году. Пойнтер Редферн был ключевой фигурой, благодаря которой еще сохранялся вкус к моде XVIII века. Он предлагал складки Ватто на ротондах, чайные платья и Romney frocks из белого муслина. Завышенная талия в стиле ампира была предложена им и для других моделей. В начале этого десятилетия Пойнтер Редферн создавал платья в греческом стиле и в стиле Директории.

Дом **Лаферьер** к тому времени был старым и уважаемым предприятием. Неизвестно, когда умерла основательница Дома Мадлен Лаферьер, но из документов ясно, что к этому десятилетию бизнес продолжался без ее участия. Домом руководил Арсен Боннэр, активно участвовавший в работе Синдиката высокой моды. Создаваемые модели были изящными, элегантными, с изысканными деталями. Ли написал, что Дом Лаферьер был важным поставщиком платьев для британского двора, и творения этого Дома присутствовали в гардеробе и королевы Александры, и ее дочери Мод, королевы Норвегии.

Дом **Густава Беера** купался во внимании модной прессы того времени, включая New York Times и Les Modes. С большим мастерством, замечательным вкусом и творческим подходом Дом создавал наряды для стильных высокопоставленных клиенток, в том числе для императрицы Германии, королевы Португалии и русских княгинь. В статье Ли в Pall Mall утверждалось, что «этот Дом моды не только самый аристократичный, но и самый дорогой в мире». Беер открыл другие салоны в городах, популярных у его элитной клиентуры, включая Монте-Карло.

Дом **Пакен** существенно вырос за одно десятилетие и добился успехов и в парижском, и в лондонском филиалах. Исидор Пакен оставался официальным управляющим продажами и бизнесом, а дизайнерское участие Жанны получило широкое признание, частично благодаря ее активному участию во Всемирной выставке. В самом начале 1900-х годов Дом Пакен предлагал туалеты в стиле Директории из мягких пластичных тканей, часто с использованием нескольких слоев тонких материалов. Тогда этот тренд только зарождался, бросая вызов жестким линиям 1890-х годов и глядя в будущее.

---

<sup>14</sup> Font, p. 31.





На иллюстрации 1908 года эскиз платья Дома Пакен из коллекции Музея Виктории и Альберта.



Певица и актриса Джейн Хэдинг, верная клиентка Редферна, демонстрирует домашнее платье для второй половины дня на раскрашенной фотографии для *Les Modes* в мае 1901 года.





Платье от Дома Callot Soeurs, также представленное в Les Modes в апреле 1909 года, отражает прогрессивный дизайн, который Дом предложил в конце десятилетия.

Дом **Сёстры Калло (Callot Soeurs)** славился тончайшей работой, декором и изысканной вышивкой. Мать сестер была кружевницей, и сестры Калло часто включали кружево в свои работы для эффекта воздушности. Им был близок и стиль ар-нуво, и экзотическое восточное

влияние. Мари Калло Жербер (ок. 1870–1927) стала ведущим дизайнером Дома, прославившись своим техническим мастерством и экспериментальной эстетикой.

Восточный экспресс связал Западную Европу с Центральной Европой и Балканами. Мартовский рейс поезда получил прозвище «поезд портних», так как на нем ведущие дизайнеры и продавщицы лучших восточноевропейских домов моды ехали в Париж, чтобы перенять новейшие фасоны для своих клиенток в Вене, Будапеште и Софии. Среди самых известных восточноевропейских дизайнеров был барон **Кристоф фон Дреколль**, работавший в Вене. «Его Дом предпочитали Юго-Восточная Европа и Левант, принадлежавшие к высшему обществу румыны и сербы, богатые греки, шикарная публика Александрии и Каира, которые были французскими городами. На него работала молодая австрийская пара, местье и мадам Вагнер»<sup>15</sup>. Месье и мадам Вагнер открыли филиал **Drecoll** в Париже по лицензионному соглашению. Он управлял бизнесом, она была дизайнером.

**Люсиль (Lucile)** выгодно вышла замуж за лорда Космо Даффа Гордона в 1900 году. Леди Дафф Гордон, как она стала известна, существенно расширила свой бизнес в этом десятилетии. Младшая сестра лорда Гордона, писательница Элинор Глин, носила платья, созданные Люсиль, и ее светские связи привлекли клиентуру в Дом Люсиль (Maison Lucile). Люсиль добавила многих королевских особ и аристократок в список своих клиенток. В 1905 году она реорганизовала бизнес под новым названием **Lucile Ltd.** Она начала экспериментировать с темами, которые станут характерными для ее работы: экзотика и романтизм. Детали были утонченными и женственными, а стиль дизайнера замечательно подходил для роскошных и изящных чайных платьев. Испытывая глубокую неприязнь к традиционному присвоению номеров моделям, Люсиль часто давала провокационные названия своим творениям – например, «Страстное желание» – и представляла свой дизайн в эмоционально-романтическом контексте. Эта яркая театральность привлекала в Дом успешных актрис, и Люсиль часто заказывали сценические костюмы, включая костюмы для британской актрисы Лили Элси в 1907 году для спектакля «Веселая вдова». Среди костюмов была шляпа, лишь чуть-чуть шире и выше, чем господствующая мода. Легкое, но заметное преувеличение быстро и широко распространилось, и новую модель шляп часто называли «шляпа Веселая вдова». Новаторский, театрализованный показ моделей, который устраивала Люсиль, способствовал появлению в следующие годы модных дефиле.

Британский ретейлер **Liberty of London** продолжал играть важную роль в пропаганде эстетического стиля, в связи с чем влияние эстетических идеалов на моду распространялось все шире. Это было особенно хорошо заметно в творчестве Поля Пуаре и Мариано Фортунни.

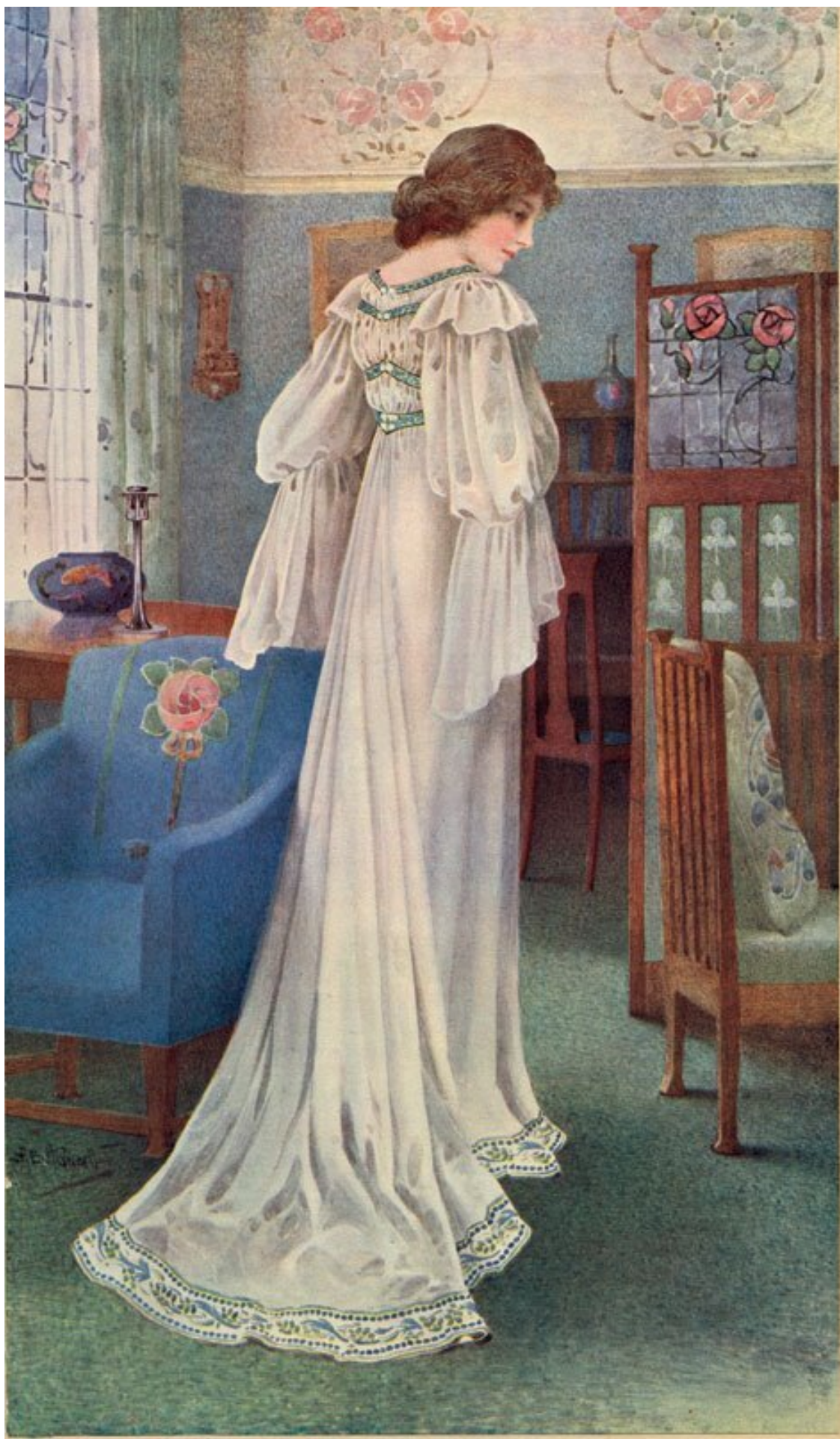
**Поль Пуаре (Paul Poiret, 1879–1944)** начал свою карьеру, рисуя эскизы и продавая их домам моды. Он стал ассистентом в Доме Дусе, затем занял пост штатного дизайнера у Ворта. Его наняли для того, чтобы он создавал дневные платья, но он проверил свои силы, предложив и другую одежду, такую как откровенно восточное объемное пальто «Конфуций». Согласно мемуарам дизайнера, авангардное пальто вызвало возмущение важной клиентки Ворта, но Пуаре удалось привлечь внимание другой давней клиентки дома, Лилли Лэнгтри.

Уйдя от Ворта, Пуаре открыл собственный Дом в 1903 году. Со своей лаконичной эстетикой он предложил нечто новое и свежее для не боящихся экспериментов клиенток, да еще и дешевле, чем у известных домов. Тем не менее только в 1908 году эстетика Пуаре по-настоящему укрепила свои позиции. В тот год для демонстрации своей коллекции платьев Пуаре выпустил удивительное лимитированное издание. Для создания альбома иллюстраций «Платья Поля Пуаре» (Les Robes de Paul Poiret) он выбрал двадцатипятилетнего Поля Ириба. Графическая абстракция, четкая геометрия и палитра цветов в духе фовистов – все это отличало трафаретную печать Ириба от модных иллюстраций того дня и стало предвестником нового стиля, который позже назовут ар-деко.

<sup>15</sup> Robert Forrest Wilson, «The House of Drecoll», Vogue (November 15, 1925), p. 34.









Платье в стиле ампир от Liberty of London на акварели А. Е. Ховарта из каталога компании «Платье и декор» (Dress and Decoration) 1905 года.



Рисунок для ткани «Газель» из альбома образцов Венских мастерских.

### **ВЕНСКИЕ МАСТЕРСКИЕ (WIENER WERKSTÄTTE)**

Удивительные геометрические мотивы, яркие цвета и авангардные силуэты на тканях и одежде от Венских мастерских (Wiener Werkstätte) привлекали элитную и прогрессивную клиентуру. Венские мастерские были основаны в 1903 году Йозефом Хоффманом и Коломаном Мозером. Их вдохновило британское движение «Искусства и ремесла», они верили, что социальные перемены возможны через реформу дизайна и объединение изящных искусств и прикладного искусства. Как и «Венский сецессион», они были в курсе эстетического движения в Европе и находились под влиянием работ архитектора и дизайнера Чарльза Ренни Макинтоша. Мастерские выпускали графику, обои, мебель, изделия из металла, украшения, одежду и

ткани, продавая их в собственных магазинах сначала только в Вене, а потом и в Германии, Швейцарии и Нью-Йорке.

Дизайнеры Венских мастерских верили в то, что хороший дизайн пригодится для многих целей и все люди, занятые в производстве товара, должны быть упомянуты. Хотя стили разных дизайнеров отличались, существовала общая эстетика, которую описывали как строгую и архитектурную, но встречались и элементы фольклорного и экспрессионистского стилей, особенно в текстиле. Яркие, привлекающие внимание узоры подходили для упрощенного силуэта венского платья реформ. Этот эффект запечатлел Густав Климт в портретах своей любовницы Эмилии Флэге и других известных светских дам. Несмотря на намерение основателей демократизировать дизайн, дорогие материалы и высокие стандарты производства не позволяли снижать цены, что делало товары практически эксклюзивными. Венские мастерские продолжали работать до 1932 года.





Неоклассические платья с завышенной талией и взбитые прически на манер XVIII века, как и бандо в волосах, были типичными элементами коллекции платьев 1908 года от Поля Пуаре. Иллюстрации были созданы Полем Ирибом для альбома «Платья Поля Пуаре».



Платья дельфос Мариано Фортунни с их характерной плиссировкой и намеком на античность нравились артистической клиентуре.

Предложенные платья отличались более простым, колоннообразным силуэтом в стиле Директории, свободным от корсета S-формы. Пуаре смешал детали стиля Директории (бандо и завышенная талия) с элементами стиля Японии и Среднего Востока.

Цвет значил для Пуаре очень много, и хотя другие дизайнеры, включая Пакен, Дусе, Калло и Редферна, уже переходили к новой палитре, он говорил об этой перемене так, словно она была его собственным изобретением. Вот как он написал в мемуарах:

Интерес к утонченности XVIII века привел женщин к размытой палитре, и под предлогом того, что это «изысканно», вся сочная яркость была подавлена. Оттенки бедра нимфы, сиреневого, обморочного розовато-лилового, нежно-голубого цвета гортензий, зеленоватой нильской воды, маисового, соломенного – всё приглушенное, линиярое и пресное было в чести. Я наслал на это стадо несколько свирепых волков; красный, зеленый, фиолетовый, темно-синий заставили заиграть все остальное<sup>16</sup>.

Пуаре настаивал на отказе от корсета упорнее, чем все остальные дизайнеры. У ранних моделей молодого Пуаре были избранный круг поклонниц и поддержка в прессе. Отважные модницы из уст в уста передавали его имя, и к 1909 году графиня Марго Асквит, жена премьер-министра Герберта Асквита и законодательница мод, пригласила Пуаре показать свои творения на Даунинг-стрит, 10. Это вызвало возмущенную реакцию прессы, которая прозвала улицу, где располагалась резиденция премьер-министра, Плательной улицей (Gowning-street).

В Венеции испанец по рождению, разносторонне одаренный дизайнер **Марио Фортунни и Мадрасо** (Mario Fortuni y Madrazo, 1871–1949) создавал наряды и ткани под влиянием нескольких источников. Он опробовал те же новации, что и Пуаре, но находился вне основного русла моды и работал с более склонной к экспериментам публикой. Его платья носили богатые, шикарные и артистичные по натуре женщины.

Сын художника Фортунни был успешен во многих областях искусства, включая изобразительное искусство и сценографию. Он открыл свой модный и текстильный бизнес в 1906 году. Фортунни занимался еще и дизайном интерьеров и прославился своими лампами, а созданные им ткани с узором использовались и в интерьере, и в одежде.

Фортунни черпал вдохновение из разных источников, включая древнее искусство в музейных коллекциях. Адаптация стилей Античности ему удавалась лучше, чем другим дизайнерам десятилетия. Фортунни обращался и к Северной Африке, и к Дальнему и Ближнему Востоку, но его особенно вдохновляли периоды Средневековья и Возрождения в Италии. Этот тренд существовал и в литературе, примером чего является творчество Габриеле д'Аннунцио.

Платье дельфос, названное так в честь древнегреческой скульптуры «Дельфийский колесничий», стало его знаковой моделью. Это было прямое цельнокроеное платье без рукавов, плиссированное по особой технологии Фортунни, с очень мелкими, слегка нерегулярными складками. Дельфос равномерно ниспадал спереди, сзади и по бокам, что придавало ему сходство с перевернутым цветком выюнка. Боковые швы обычно украшали бусинами из венецианского стекла. Подпоясывали дельфос по-разному. Это могли быть пояса из того же материала, что и платье, шнуры и кушаки, которые завязывались на разных местах тела в соответствии с древнегреческими источниками. Дельфос часто носили с плиссированными верхними туниками в тон. Большой прямоугольник ткани – кносский шарф, зачастую с узором в античном

---

<sup>16</sup> Paul Poiret, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret*, transl. by Stephen Haden Guest (Philadelphia & London: J.B. Lippincott Company, 1931), p. 93.



стиле, обычно драпировали поверх платья дельфос. Т-образные туники с узкими или широкими рукавами, пальто «летучая мышь», струящиеся верхние блузы и платья шились из роскошного бархата, парчи и узорчатых тканей от Фортуни. В течение нескольких десятилетий он продолжал выпускать практически одни и те же модели.



Британская актриса Лили Элси в сценическом ансамбле из «Веселой вдовы», созданном Люсиль и включающем одну из прославленных широкополюх шляп.



В этом десятилетии шляпница Жанна Ланвен начала шить женскую и детскую одежду, и на фото ее работы часто демонстрировались в координированном сочетании «мать-дочь», как на этом снимке 1909 года из *Les Modes*.

Французский дизайнер **Мадлен Вионне** (Madeleine Vionnet, 1876–1975) получила свою первую серьезную работу в Лондоне в 1890-х годах, где она работала на придворную портниху Кейт Рейли. Вернувшись в родной Париж в 1901 году, Вионне нашла работу продавщицы в Доме Бекофф-Давид (Maison Beckoff-David), а позже в модном Доме Сёстры Калло. Вионне всегда ценила тот опыт, который она получила у сестер Калло, и на ее последующую карьеру оказали влияние их утонченный вкус и высочайшее качество работы. Вионне начала работать в Доме Дусе в 1907 году. Ее первые прозрачные платья в Доме Дусе демонстрировали босоногие модели без корсетов, и новаторства в этом было не меньше, чем у Пуаре. Вионне была популярна среди авангардных дам полусвета и у театральной клиентуры Дусе, но ее идеи не соответствовали установившемуся имиджу Модного дома. В конце концов она ушла от Дусе и в начале следующего десятилетия открыла собственный бизнес.

**Жанна Ланвен** (Jeanne Lanvin, 1867–1946) начала свою карьеру шляпницей в 1890 году и стала создавать платья после того, как некоторые ее подруги и клиентки восхитились одеждой, которую Жанна шила для своей дочки. Вскоре она начала получать заказы на платья для девочек и координированные ансамбли «мать-дочь». Работы Ланвен в конце этого десятилетия были очень прогрессивными, включая свободные Т-образные платья в античном или средневековом стиле. В 1909 году ее приняли в Синдикат высокой моды, и примерно в это же время она стала пользоваться постоянным вниманием французской модной прессы.

Модная пресса и реклама подтверждают активность и популярность других модных домов Парижа того времени, в том числе **Maison Rouff, Martial et Armand, Maison Raudnitz** и **Maison Perdoux**. Появились новые дизайнеры, которые громко заявят о себе в следующем десятилетии: **Boué Soeurs, Maison Chéruit** и **Georges Doeuillet**. Есть доказательства того, что по крайней мере два американца (J. Green и Weeks) открыли модный бизнес в Париже в последние годы этого десятилетия<sup>17</sup>.



Группа пловцов в Эсбери-Парк, Нью-Джерси, в 1905 году наслаждается волнами и демонстрирует самые современные для этого десятилетия купальные костюмы.

<sup>17</sup> Font, pp. 35–36.

## Косметология и коррекция фигуры

Модные женщины не ограничивались корсетами, а прибегали и к другим «уменьшающим объемы» средствам. В их число входило прорезиненное нижнее белье или эластичные «утягивающие пояса», которые носили на талии, тоники для ванн и напитки для похудения. Желаемый эффект зачастую описывался как «греческий», а скульптура Венеры Милосской считалась идеалом женской красоты. Писали, что «даже очаровательная пухлость забирает всю молодость из женского лица и походки; и каждые следующие прибавленные десять фунтов старят женщину»<sup>18</sup>. Дамы занялись спортом ради более грациозной осанки, чувства равновесия, увеличения объема легких и улучшения пищеварения. Для тонуса лицевых мышц рекомендовался массаж. На морщины воздействовали с помощью домашних отваров или коммерческих препаратов. Широкодоступные рецепты для улучшения цвета лица предлагали удивительные сочетания ингредиентов. К примеру, один лосьон состоял из миндаля, дистиллированной воды и двухлористого соединения ртути. При серьезных проблемах с кожей лица, таких как родинки и обесцвеченные участки, использовали электролиз. Синтетическая краска для волос появилась в 1907 году.

---

<sup>18</sup> Ella Adelia Fletcher, *The Woman Beautiful: A Practical Treatise on the Development and Preservation of Woman's Health and Beauty, and the Principles of Taste in Dress* (New York: Brentano's, 1901), p. 410.



## Спортивная одежда

К 1900 году в Европе и США уже производили автомобили, и к 1910 году их выпускали во многих других местах земного шара. Первые владельцы автомобилей были людьми влиятельными, но появление «Форда» модели Т в 1908 году сделало изобретение доступным для семей из среднего класса. Пыльные дороги в сочетании с открытыми кузовами машин требовали специальной одежды, поэтому появилась новая категория предметов гардероба. Водители и пассажиры носили длинные свободные пальто, которые назывались пыльниками. В универмагах и у специализированных поставщиков делали упор на сочетание «модного внешнего вида» и прочности. Длинные прорезиненные «автомобильные рубашки» с застежкой сзади, накидки и пончо также были в ходу. Женщины обычно надевали густую вуаль поверх автомобильной шляпы. Другие головные уборы полностью закрывали голову, оставляя только отверстия для глаз и марлю у рта для фильтрации воздуха. Автомобильные перчатки, защитные очки и маски делали автомобилистов похожими на первых авиаторов.



Одежда для тенниса показана на этой иллюстрации из венского фолио *Der Tag einer Dame* от Стефани Глакс.

Женские купальные костюмы иногда делали с блумерсами или с широкими короткими брюками, соединенными с блузой. Но чаще купальные костюмы были с юбкой до середины икр, которую надевали поверх цельного костюма. Матросские воротники, галстуки гардемарин и голубая с белым цветовая гамма повторяли морской тренд в женской моде. Существовали модели купальных костюмов и для мужчин. В некоторых регионах мужчины купались в трусах, но только в компании других мужчин. Обычно же мужчины надевали слитный или раздельный купальный костюм из темного шерстяного трикотажа, часто с белыми полосками. Если женщины дополняли купальные костюмы специальными сандалиями со шнуровкой и темными чулками, мужчины купались босиком. Отношение к женскому купальному костюму менялось благодаря выдающимся женщинам-пловчихам, в частности Аннет Келлерман из Сиднея, прозванной «австралийской русалкой». Она придумала практичные слитные купальные костюмы для участия в соревнованиях, пришив чулки к трикотажному купальному костюму для мальчика. Это была шокирующая, но полезная инновация.

## Мужская мода

В мужской моде было заметно явное движение к большей раскрепощенности. Лучше всего стилистические изменения были видны в шляпах. Еще окончательно не отвергнутый цилиндр (символ элегантности в XIX веке) можно было увидеть только на пожилых джентльменах, на официальных мероприятиях и с костюмом для верховой езды. Цилиндр определенно не сочетался с практичными и более раскованными тенденциями в мужском гардеробе. Черные фетровые котелки (в США их называли «дерби») стали нормой для городского дневного ансамбля. Летом соломенные канотье и панамы можно было увидеть повсюду. Продолжая направление в моде, появившееся под влиянием спорта, на обуви все чаще появлялись шнурки, приходя на смену более ранней застежке на пуговицы. Была популярна двухцветная обувь, и этот эффект часто достигался с помощью гетр из ткани.

Большинство мужчин, особенно в городах, носили более современные свободные пиджаки, и они продолжали вытеснять сюртуки. Костюм, состоявший из пиджака, жилета и брюк, был обычной одеждой работавших мужчин, чьи ряды росли с увеличением количества офисной работы и административных постов. От сезона к сезону фасоны мужских пиджаков понемногу менялись: в моду входили то однобортные, то двубортные, с перевернутыми или зубчатыми лацканами. Их носили с V-образно вырезанным жилетом в тон и прямыми брюками. Мужчины надевали костюм на все важные социальные, религиозные и гражданские мероприятия. Готовые костюмы можно было легко купить в универмагах или специализированных магазинах. Портные, независимые или работавшие на магазин, вносили необходимые переделки, чтобы подогнать готовый костюм по фигуре клиента. Британские портные продолжали пользоваться величайшим уважением, но менее официальный американский стиль вмешался в эту ситуацию. Хотя костюмам массового производства недоставало изысканности сшитой на заказ одежды, они позволяли даже мужчинам из рабочего класса выглядеть модно.







Chicago Monarch Company предлагала эти консервативные модели костюмов для стильно одетых бизнесменов в 1900 году.



Американская банда «Дикая пятерка» (Wild Bunch), сфотографированная в 1900 году Джоном Шварцем. В дополнение к сшитому на заказ костюму каждый член банды надел «дерби», как называли шляпу-котелок в Соединенных Штатах.

## МУЖЧИНА В ВОРОТНИЧКЕ ARROW

Мужчину в воротничке Arrow создал Джозеф Кристиан Лейендекер (1874–1951) для компании Cluett, Peabody and Co., производившей воротнички Arrow. Когда Лейендекер получил этот заказ, он уже был хорошо известен как иллюстратор, работавший на крупные американские газеты, включая The Saturday Evening Post. Уход за мужскими сорочками был трудоемким, и новый съемный воротничок обеспечивал безупречный чистый вид каждый день. Мужчина в воротничке Arrow был представлен публике в 1907 году, а затем воротничок Arrow стал рубашкой Arrow, немало поспособствовав успеху бренда. Мужчину в воротничке Arrow часто считали мужским эквивалентом «Девушки Гибсона», и он воплощал зарождавшийся американский мужской идеал красоты, соединявший в себе точеные черты лица, широкие плечи и спортивность. Это был элегантный мужчина-атлет. Мужчина в воротничке Arrow был хорош в любой ситуации: за игрой в гольф, в вечернем наряде и даже за чтением газеты. Его многозначительный взгляд волновал покупателей несколько десятилетий. Хотя моделью для Лейендекера послужил его бизнес-менеджер и романтический партнер,

мужчина в воротничке Arrow все равно завоевал сердца американских женщин и даже получал письма от фанаток и брачные предложения.



Типичный пример мужчины в воротничке Arrow работы Лейендекера.

Бизнесмены обычно носили белые сорочки с жесткими съемными воротничками. В этом десятилетии вырез горловины на сорочках был довольно высоким, повторяя высокую линию горловины на женской одежде. Галстук-самовяз приобрел широкую популярность, заменив более сложные конструкции предыдущего периода.

Появление «блейзера», пиджака строгих линий, который носили с брюками другого цвета, было еще одним проявлением влияния одежды для спорта и отдыха. Темно-синие блейзеры надевали для игры в теннис и яхтенных регат и их участники, и зрители. Блейзер стал ассоциироваться с отдыхом высшего общества даже после того, как из спортивной одежды убрали пиджаки и перешли к менее сковывающей движения одежде. Джодпуры, разновидность широких в бедрах брюк, пришли из восточноиндийского платья и были альтернативой бридгам для верховой езды. Их несколько военизированный вид, особенно в цвете хаки или коричневым, соответствовал образу мужественной элегантности (его воплощал Теодор Рузвельт).





На этой фотографии 1908 года два юных князя из семейства фон Турн-унд-Таксис наряжены для особого случая.





В каталоге John Wanamaker (Нью-Йорк) на осень/зиму 1906–1907 годов представлена одежда для мальчиков, от комплектов для игр до костюмов – все ансамбли с бриджами до колен.



Мода для девочек разного возраста (и для маленького мальчика) показана на этой иллюстрации из журнала *Delineator* за март 1903 года.

Верхняя одежда была представлена разнообразными моделями и шилась так, чтобы носить ее поверх костюма. Некоторые фасоны предназначались для сельской местности, другие фасоны предлагались для города. У бизнесменов было популярно пальто Честерфилд,

однобортное, свободное или полуприталенное, длиной ниже колен, с бархатным воротником и карманом спереди. Черный котелок и темное пальто Честерфилд создавали модернизированный визуальный эквивалент цилиндра и сюртука предыдущего поколения.

## Детская мода

Как и раньше, в детской одежде просматривалось влияние моды для взрослых. Существовали заметные различия между школьной одеждой, одеждой для игр и одеждой для особых случаев. Внимательное отношение к здоровью, гигиене и спорту было заметно в презентации одежды для детей. Даже естественная форма обуви малышей являлась важным фактором для матерей. В общем и целом девочки и только начинающие ходить малыши обоих полов носили платья с заниженной талией. По мере взросления девочки начинали носить платья с элементами взрослой моды, в частности свободными лифами, высокими воротниками и щедрой отделкой, характерными для женских нарядов того периода.

Школьная одежда для мальчика часто состояла из хлопковой рубашки и брюк до колен или бриджей, которые носили с практичной прямой курткой и кепкой в тон. Темные чулки и высокие ботинки надевали практически круглый год, за исключением лета. Мальчики также носили вязанные пуловеры или жилеты. Маленькие девочки лет до десяти часто носили фартуки или передники поверх хлопковых или шерстяных платьев. Фартуки также надевались поверх комплекта из юбки и блузки. Фартуки обычно состояли из двух полотен, переднего и заднего, и завязывались по бокам. Это было практичное решение проблемы сохранения чистоты детской одежды. Одежда для игр описывалась такими терминами, как «платья для падения» или «костюмы для возни». Журналы предлагали выкройки такой одежды, особый акцент делая на долговечные ткани, которые хорошо стираются.

Особые случаи и торжества требовали больше фантазии. Для мальчиков предлагался наряд в стиле «маленький лорд Фаунтлерой», то есть бархатный костюмчик, состоявший из прямой однобортной куртки и брюк до колен или бриджей. Широкие воротники с оборочками и обувь на тонкой подошве, иногда с пряжками, а также длинные волосы дополняли этот образ. К прочим живописным стилям относился и стиль «Ван Дейк» с историческими деталями: у мальчиков были накидки, у девочек – кружевные фартучки.

Очарование детской одежде придавали характерные аксессуары. Ленты для волос, которые обычно завязывали бантом сбоку, были любимым украшением для тщательно завитых волос хорошо одетых девочек. Мальчики носили мягкие кепки или – с всегда популярными матросскими костюмами – соломенные шляпы с загнутыми кверху полями. Шляпы для девочек удивляли своими размерами, и они становились все больше по мере приближения конца десятилетия.



## Конец десятилетия

В последние несколько лет этого десятилетия в воздухе витали перемены. В силуэте линия талии двинулась вверх, юбки сужались, и некоторые дизайнеры уже приняли фигуру без корсета. Производители корсетов ответили на это новыми, не такими сковывающими и более гибкими моделями. На рекламных плакатах дам изображали в позах с преувеличенным прогибом в пояснице. Но S-силуэт все еще не сдавал позиции. Выставка туалетов 1908 года в только что открытом «Отель де Мод» показала работы различных парижских дизайнеров, надетые на восковые фигуры. Хорошо заметен был переходный силуэт: завышенную талию сочетали с осанкой в виде буквы S и низко расположенным подложенным бюстом, что создавало образ матроны.

3 октября 1909 года New York Times, предсказывая тенденции следующего десятилетия, отчиталась о парижских модах того сезона. В статье на целую полосу рассказывалось об экзотических влияниях, цитирующих византийский, индийский, египетский и особенно русский стиль. В статье говорилось о самых известных домах моды и даже утверждалось, что главным источником русского стиля был Чарльз Пойнтер Редферн: «Редферн – мастер русских деталей, которые он часто использует в текущем сезоне для уличных костюмов. Он только что вернулся из России, куда ездит почти каждое лето». Бархат и роскошная парча, черный и темно-синий атлас были отмечены как важнейшие ткани сезона. Т-образные, свободные платья на основе средневековых прототипов были описаны как «платья-туники». Экзотические и исторические влияния, присутствовавшие в моде 1909 года, заложили основу для преобладающей эстетики следующего десятилетия.



На восковых фигурах из экспозиции Отеля де Мод представлены наряды от парижских модных домов. На стене картины Джованни Болдини. Эта выставка 1908 года показывает моду

переходного периода, так как завышенная талия, преваляровавшая в конце десятилетия, сочетается с корсетом S-силуэта, который к этому времени был популярен уже несколько лет.



## Глава 4

### 1910-е годы

### Экзотическая фантазия, реалии военного времени



На картине Эрнста Людвиг Кирхнера «Две женщины» (1911–1912) изображены две портнихи на улице Берлина. Несмотря на экспрессионистскую интерпретацию сцены, детали верхней одежды женщин типичны для этого десятилетия: большие шляпы и прямые пальто до щиколоток с меховыми воротниками.

Десятилетие между 1910 и 1920 годами стало переходным и полным контрастов периодом. Оно не только подвело итог под предыдущими эпохами, но и проложило путь для радикальных изменений в 1920-х годах. В начале десятилетия сосредоточенность Эдвардианской эпохи на радостях жизни еще продолжалась, экзотика и романтизм принимали различные формы. Как новые дизайнеры, так и уже известные мастера приносили в модный мир элегантность и творческий пыл в разнообразных вариациях. Роскошный ориентализм и романтический историзм продолжали влиять на моду, и дизайнеры одевали модных дам словно для арабских гаремов или королевских дворов XVIII века. Но начало Первой мировой войны покончило с легкомыслием и определило новый порядок. Мужчины всех сословий из многих стран отправились на военную службу, что помогло смягчить жесткую социальную иерархию Эдвардианской эпохи. Роль женщин в общественной жизни стала весомее. Их помощь фронту способствовала борьбе за избирательное право для женщин. В общем и целом эволюция моды в этом десятилетии демонстрирует переход от строгих социальных условностей к новой простоте.



На этой иллюстрации 1911 года из французского журнала *Femina* группа модных дам в туалетах для второй половины дня демонстрирует разнообразие стилей шляп и платьев, популярных в первые годы этого десятилетия.





Борцы за права женщин сочли дневные костюмы в мужском стиле подходящими для публичных выступлений и политических демонстраций. В эту группу, сфотографированную примерно в 1914 году, входит и Эвелин Шарп, редактор *Votes for Women* (крайняя справа).



Молодая женщина со слезами прощается со своим любимым в 1917 году, когда США вступили в войну в Европе.

## Социально-экономический фон

В 1912 году потерпел крушение теплоход «Титаник», совершавший свое первое и широко разрекламированное плавание, что повлекло гибель более 1500 человек. Определяющим событием этого десятилетия стала Первая мировая война, поводом для которой было убийство австрийского эрцгерцога Фердинанда 28 июня 1914 года. Вследствие сложнейшей паутины альянсов к ответу Австро-Венгрии на этот акт подключилось большинство европейских стран. Коалиция Центральных держав (Австро-Венгрия, Германия и их союзники, Болгария и Османская империя) противостояла странам Антанты (Великобритания, Россия и Франция). В течение следующих четырех лет поколение молодых людей отправилось на войну, и потери оказались беспрецедентными. Новое оружие и смертоносные химические вещества изменили современную войну.

Из Первой мировой войны Канада и Австралия, участвовавшие в ней, вышли зрелыми нациями, имеющими большее значение для международного сообщества. Соединенные Штаты присоединились к Антанте в 1917 году, что еще больше укрепило их роль как мировой силы. Итоги войны привели к падению монархий в Германии и Австрии и изменили классовые отношения во всей Европе. Революция 1917 года в России уничтожила еще одну монархию и сломала социальную структуру, заставив многих богатых русских эмигрировать в Европу. Последовавшие изменения заложили основы для советской системы, доминировавшей в Восточной Европе большую часть XX века.

## Искусство

Это десятилетие было особенно значимым в визуальном и исполнительском искусстве. Авангардное движение подтолкнуло концептуальные новшества и поставило вопрос о роли искусства в современном обществе. Кес ван Донген передал броские крайности нарядов в портретах модных женщин, которые он писал в стиле фовизма. Пабло Пикассо и Жорж Брак увеличи живопись дальше в царство абстракции, и аспекты этих шедевров кубизма нашли свое выражение и в других формах искусства, включая скульптуру, графику и даже модные иллюстрации. Противоречивая Арсенальная выставка 1913 года увеличила роль Нью-Йорка в мире искусства. Галерея Альфреда Штиглица «291» представила выставки американских модернистов, включая Марсдена Хартли и Джорджию О'Кифф.

Художники, работавшие в Вене в военные годы, включая Тристана Тцару и Жана Арпа, развивали идеи и практику, известные как дадаизм. Отвергая традиционные формы искусства, дадаисты создавали коллажи и фотомонтажи, устраивали провокационные мероприятия, включая протесты против войны. Это была намеренная бессмыслица, реакция на хаос и сумбур войны. Итальянские футуристы, пытавшиеся передать динамизм современной жизни в картинах, скульптурах и поэзии, не оставили моду вне своей художественной концепции. В манифесте о мужской одежде 1914 года Джакомо Балла призывал положить конец мрачным цветам и строгому крою. Балла предложил асимметричные пиджаки с коллажами шокирующих насыщенных цветов, чтобы мужская одежда соответствовала современной жизни. Еще один итальянец, Эрнесто Микаэллес (известный как Таят), придумал и продвигал утилитарный комбинезон TuTa.

## МАРКИЗА КАЗАТИ

Луиза Казати воплощала экстремальный вариант экстравагантности той эпохи. Она родилась в богатой миланской семье в 1881 году и росла артистической натурой, необычным проявлениям которой никто не препятствовал. В девятнадцать лет Луиза вышла замуж за маркиза Камилло Казати Стампа ди Сончино, но пара прожила вместе всего несколько лет. Ее длительные отношения с итальянским литератором Габриеле д'Аннунцио усилили ее интерес ко всему экстраординарному. Постоянно бедствовавший д'Аннунцио считал Казати музой (одной из многих) и называл ее «Кора», как богиню подземного мира в древнегреческой мифологии. Они оба разделяли любовь к маскарадам и увлекались оккультизмом.

Казати была постоянной клиенткой домов высокой моды, отдавая предпочтение творениям Пуаре и Фортуни. Но ее наряды можно было описать скорее словом «шокирующие», чем модные. Она носила многослойные платья из черной ткани, из аксессуаров выбирала нитки жемчуга длиной до подола. Был случай, когда она появилась в ожерелье из живых змей. Казати бросала вызов даже самым толерантным стандартам красоты: красила волосы в огненный цвет и пудрила лицо так, что оно казалось мертвенно-бледным. Чтобы подчеркнуть большие зеленые глаза, она густо подводила их черной тушью и носила накладные ресницы, иногда приклеивая куски черного бархата на веки и полосы черной ленты на брови.

Казати была во всех смыслах эксгибиционисткой, носила меха на голое тело, когда выгуливала под луной по улицам Венеции своих ручных гепардов.



Она вращалась в международном кругу художников и писателей, ее много раз писали и фотографировали такие мастера, как Джованни Болдини и Огастес Джон, Адольф де Мейер и Мэн Рэй. До 1930 года она делила свое время между Римом, Венецией, Парижем и Капри, но потом осела в Лондоне, где и умерла в 1957 году. После нее остались миллионные долги, так как она потратила свое огромное состояние на наряды, украшения, дорогие особняки, званые вечера и предметы роскоши, такие как усыпанные бриллиантами поводки для ее гепардов.

Пожалуй, величайший вклад Казати в моду оказался посмертным. Ее эксцентричный, экстравагантный стиль впоследствии вдохновил модных дизайнеров, включая Джона Гальяно (для Dior) и Тома Форда (для Yves Saint Laurent). Линия вечерних туалетов «Маркиза», созданная Джорджиной Чапман и Керен Крейг, получила свое название в честь Луизы Казати.



Маркиза Луиза Казати на портрете работы Джованни Болдини.

На театральной сцене драматург-новатор Джордж Бернард Шоу представил несколько премьер, среди которых пьесы «Пигмалион» и «Дом, где разбиваются сердца». Во Франции пьеса Гийома Аполлинера «Грудь Тиресия» положила начало движению сюрреализма. Фокусник Гарри Гудини поднял свое мастерство до сенсационного уровня. Австриец Рихард Штраус представил публике свою ультраромантическую оперу «Кавалер роз» в Дрездене в 1911 году. Премьера оперы Джакомо Пуччини «Девушка с Запада» (по мотивам пьесы Беласко) состоялась в Нью-Йорке в 1910 году. Это был срез жизни во времена «золотой лихорадки» 1849 года. Композиторы-модернисты Игорь Стравинский и Эрик Сати настолько вписались в культурную жизнь Парижа, что об их творчестве писали в ведущих модных журналах. Джаз продолжал развиваться, и такие песни, как The Saint Louis Blues Уильяма Кристофера Хэнди и Alexander's Ragtime Band Ирвина Берлина, привнесли считавшиеся до этого маргинальными афроамериканские традиции в мейнстрим.

Большое влияние на дизайн оказал «Русский балет» Дягилева. Репертуар труппы включал в себя экзотические арабские, персидские и русские народные сказки в запоминающихся декорациях Льва Бакста. Ведущие танцоры «Русского балета», особенно Вацлав Нижинский (несомненная звезда труппы), прославились во французском обществе. Компания привлекала к сотрудничеству яркие таланты и создавала новаторский, а иногда и скандальный репертуар. Балет «Весна священная» (1913) на музыку Стравинского, с хореографией Нижинского, костюмами и декорациями русского художника Николая Рериха, вызвал беспорядки среди публики на премьере, настолько зрители были шокированы музыкой и постановкой.

Хотя фильмы выпускало большинство промышленно развитых стран, Голливуд стал крупнейшим мировым центром киноиндустрии, обойдя Нью-Йорк. В этом десятилетии дебютировали несколько талантливых режиссеров. Д. У. Гриффит и Сесил Б. Демиль установили высокие стандарты такими эпическими картинами, как «Рождение нации» и «Мужское и женское». Keystone Film Company Мака Сеннета прославилась серией комедий «Коп из Кистоуна» и фильмами с «купающимися красотками Сеннета». Популярность фильмов стимулировала смежные отрасли, такие как журналы для поклонников кино и даже производство декоративной косметики.

## Мода и общество

После смерти короля Эдуарда VII 6 мая 1910 года Британская империя на несколько месяцев погрузилась в траур. На скачки 1910 года «Черный Аскот» собрались зрители в разных стадиях и цветах траура, а французские дома моды активно рекламировали траурные наряды богатым скорбящим Британии. В журнале *The Queen* мгновенно опубликовали фасоны модных траурных туалетов. В прессе новую королеву Марию Текскую называли лидером стиля, но к концу десятилетия ее степенный образ перестал соответствовать актуальным трендам. Другие европейские королевские особы, такие как русская императрица Александра Федоровна и королева Румынии Мария, демонстрировали куда более смелый вкус.

Богатые и независимо мыслящие американки все чаще оказывали влияние на моду. Гертруда Вандербильт Уитни, художница и покровительница искусств, демонстрировала свои современные пристрастия не только посредством нарядов, но и с помощью художественных приобретений. Она сочетала творения французских кутюрье с предметами гардероба из Азии и была одной из первых поклонниц пижам и брюк. Рита де Акоста Лидиг, жительница Нью-Йорка с кубинскими и испанскими корнями, прославилась своим эффектным оригинальным стилем. Лидиг носила оригинальные творения сестер Калло – включая пижамы, многие из которых были украшены старинным кружевом из ее коллекции. У нее были сотни пар обуви, сшитой вручную Пьером Янторни из Парижа.





Платья лавандового и белого цветов для неглубокого траура рекламировала модная пресса после смерти Эдуарда VII. Эта иллюстрация из *The Queen* 1910 года показывает, что в начале десятилетия сохранялись S-силуэт и шляпы со сложным декором.

Так как движение суфражисток (тех, кто боролся за право голоса для женщин) усиливалось, его сторонники поняли важность унифицированного образа. Британские суфражистки выбрали для себя цветовую комбинацию белого, фиолетового и зеленого, и эти цвета символизировали чистоту, верность и надежду. Американские суфражистки появлялись на публике в белом и фиолетовом в сочетании с золотым или желтым цветами. Многих суфражисток можно было увидеть в костюмах мужского стиля, производивших серьезное, деловое впечатление.

Хотя Париж продолжал господствовать в высокой моде, по всему миру развивалась собственная индустрия пошива одежды. Особенно преуспели в этом виде производства США, что стало возможным благодаря наличию сырья, развитию технологий и постоянному притоку рабочей силы из числа иммигрантов. Тем не менее, хотя Америка добилась своей цели – мода для всех, – некоторые аспекты производства вызвали вопросы, включая условия труда и пиратское копирование дизайна. В 1911 году пожар на фабрике Triangle Shirtwaist Factory в Нью-Йорке привел к смерти 146 рабочих, большинство из которых составили молодые женщины-иммигрантки. Американская промышленность была известна еще и тем, что без разрешения копировала дизайнерские оригиналы и занималась обыкновенным пиратством. Во время поездки в США в 1913 году Поль Пуаре пришел в негодование, когда увидел посредственные платья и шляпки с ярлыками, на которых было написано его имя. Производители дорогой одежды ответили на это созданием новых ярлыков. Возможности производства и продаж в США были значительными, но Америка все еще сильно зависела от Франции, когда речь шла о творчестве. Это ощущение неполноценности в сочетании с ограниченным взаимодействием с Европой во время войны ускорило появление национальных конкурсов, таких как конкурс «Американский дизайн» (Designed in America). Он был организован журналом Women's Wear в 1916 году и поощрял американских дизайнеров искать вдохновение в американских культурных источниках.



Мэри Пикфорд в своем типичном образе девочки-подростка с длинными локонами.





Теда Бара в «Клеопатре», 1917 год.

## ЭКРАННЫЕ КРАСАВИЦЫ

Так как кино затмило другие виды популярных развлечений, фильмы стали новой возможностью для демонстрации модных трендов. В этом десятилетии появился термин «кинозвезда», а кинозвезды стали иконами стиля. Публика читала о своих любимцах в журналах для поклонников



кинематографа, актрисы рекламировали модные новинки и косметические средства.

Когорту звезд-женщин возглавляла родившаяся в Канаде Мэри Пикфорд (1892–1974). Она собирала самую большую кассу и получила прозвище «любимица Америки» за свои трогательные образы. Известная романтическим вкусом в одежде Пикфорд часто одевалась в Домах Ланвен и Люсиль, ее стиль освещали в журналах и широко копировали. Люсиль создала костюмы Пикфорд для фильма «Ребекка с фермы Саннибрук», хотя эти платья больше говорили о пристрастиях Пикфорд в одежде, чем о характере персонажа. Пикфорд была умелой бизнесвумен и подписывала контракты, условия которых создали прецедент для других киноактрис. В 1919 году она стала одним из сооснователей студии United Artists.

Сестры Гиш, Лиллиан (1893–1993) и Дороти (1898–1968), придерживались стиля «юная девушка», как и Мэри Пикфорд. Но в личном гардеробе обеих присутствовали творения Фортуни. Глория Свенсон (1899–1983) была известна как гламурная девушка еще до своего двадцатилетия и, несмотря на миниатюрное сложение, славилась пышностью своих нарядов. Она стала звездой нескольких зрелищных фильмов Сесила Б. Демилля, включая оригинальную картину «Мужское и женское». Интерес публики переместился со сцены на экран, и карьера певицы Джеральдины Фаррар (1882–1967), ставшей актрисой, была символом этих перемен. Фаррар была звездой Метрополитен-оперы, привлекла внимание Демилля, и он снял ее в главной роли в немом фильме «Кармен» и эпических картинах «Женщина Жанна» и «Женщина, о которой забыл Бог».

Теда Бара (1885–1955), создавшая образ соблазнительной роковой женщины, стала известной как «вамп» (сокращенное от «вампир») и подчеркивала это с помощью шокирующе откровенных нарядов. Хотя на самом деле ее звали Теодосия Гудмен и родом она была из Огайо, рекламный отдел киностудии сплел вокруг нее паутину экзотических историй. Утверждали, что она египтянка по рождению, и этот образ она культивировала с помощью густо подведенных черным карандашом глаз и темной помады на губах.

Использование косметики в кинолентах шло по нарастающей, и это влияло на широкую публику. Максимилиан Факторович (1875–1938) был знаменитым голливудским гримером. Известный как Макс Фактор (Max Factor), он создавал образы многих актрис. Он изобрел тональное средство в виде полужидкого крема, и это стало важной новинкой для экранного грима. Именно он настаивал на использовании слова «мейкап» (make-up) в качестве существительного (раньше его употребляли только как глагол).

К этому времени в каждом крупном городе существовало несколько больших универсамов, что способствовало расширению мира моды. Harrods, главный магазин Лондона, открыл свой единственный заокеанский филиал в Буэнос-Айресе в 1914 году. В Австралии разрасталась сеть магазинов Myer, открывшая филиал в Мельбурне, началась экспансия David Jones Company.

## Модные СМИ

Модной прессы становилось все больше, и специализированные издания были рассчитаны на различные регионы, интересы и уровни дохода. Фотография все чаще становилась средством информации о моде, но в этом десятилетии иллюстрации были особенно изысканными. Карьера Поля Ириба продолжалась, появились и другие французские модные иллюстраторы, в частности Жорж Барбье, Жорж Лепап и Этьен Дриан. По сравнению с иллюстрациями более раннего периода их стильные творения часто включали в себя иронический или провокационный сюжетный контекст.

Французские журналы были особенно влиятельными, и самым роскошным изданием из них было *La Gazette du Bon Ton*, которое показывало модели ведущих дизайнеров в художественном контексте. Издание было основано в 1912 году Люсьеном Вожелем при участии шести кутюрье: Шеруи, Дойе, Дусе, Ланвен, Пуаре и Ворта. Вскоре к ним присоединились Пакен и Редферн. Отпечатанное на превосходной бумаге ежемесячное издание публиковало иллюстрации моды от-кутюр, созданные ведущими художниками-иллюстраторами того времени, включая Барбье, Лепапа, Дриана и Луи Мориса Буте де Монвеля. Следуя традициям французских журналов, в *La Gazette* размещались только рисунки, в отличие от других изданий, где фотографий становилось все больше. Журнал *Les Modes* предлагал элегантную, хотя и консервативную презентацию моды для аристократичных и обеспеченных женщин. *Les Modes* продолжал часто использовать раскрашенные фотографии, сделанные в стильных и со вкусом подобранных декорациях. Журнал *Femina* с живо написанными статьями о звездах спорта и театральных актерах обращался к аудитории среднего класса. В нем публиковались и советы из категории «Как сделать?», и колонка с секретами красоты от гламурной оперной певицы Лины Кавальери под заголовком «Искусство быть красивой». И в *Les Modes*, и в *Femina* также присутствовали работы великих иллюстраторов моды.



На иллюстрации Жоржа Барбье для обложки журнала Les Modes за апрель 1913 года изображено вечернее платье от Boué Sœurs в фантазийных декорациях.





Раннее влияние сюрреализма на графику и дизайн можно увидеть на обложке Vogue работы Джорджа Вулфа Планка, 1 ноября 1914 года.

The Queen оставался самым важным женским журналом в Британии. В него включали практически все категории женской одежды, не забывали о детской моде и форменной одежде для слуг. В статьях рассказывали о товарах для дома, о кулинарии, а также о путешествиях и домашних питомцах, в том числе о выставках кошек и о собаках королевской семьи. Моды представляли с помощью иллюстраций и фотографий, а такие колонки, как «Придворная хроника» и «Парижские слухи», держали читательниц в курсе последних новинок. Иногда статьи давали советы на тему того, как адаптировать последние модели для жизни в Австралии, рассчитывая на растущую модную элиту этой страны.



В США Ladies' Home Journal и его соперник McCall's предлагали модный контент и советы по ведению домашнего хозяйства. Сохранял свои высокие позиции в качестве модной периодики и журнал The Delineator: A Journal of Fashion Culture and Fine Arts. Vogue и Harper's Bazar набирали обороты и способствовали развитию американской модной иллюстрации. Запоминающиеся обложки Vogue создавались несколькими замечательными иллюстраторами, включая Хелен Драйден, Е. М. А. Штейнмеца, Джорджа Вулфа Планка и Фрэнка Кс. Лейендекера (брата Дж. К. Лейендекера).

Но фотография постепенно отвоевывала позиции в изображении моды, и в этой области появились замечательные мастера. Эдвард Стейхен к 1890 годам уже был коммерческим фотографом. Его репутация как автора элегантных модных снимков установилась в 1911 году, когда он сфотографировал моделей Пуаре для Art et Décoration и внес художественное настроение в модную фотографию. Адольф де Мейер был главным фотографом Vogue с 1913 по 1921 год, а потом работал на Harper's Bazar. Его портреты светских дам и знаменитостей излучали томность и элегантность, которых так добивались модные дамы того времени.

## Богема и «богема от-кутюр»

Богема, часть общества, с пренебрежением относившаяся к общепринятому образу жизни, процветала в Сан-Франциско, Париже и других крупных городах. В Нью-Йорке интеллектуалки ходили по улицам Гринвич-Виллидж в свободных блузах и бесформенных длинных юбках, в сандалиях и с распущенными неухоженными волосами, тогда как богемные мужчины отдавали предпочтение сорочкам с расстегнутым воротом без галстука. Среди интеллектуальной элиты Британии была своя богема, включая «Кружок» (Coterie) и «Группу Блумсбери» (Bloomsbury Group). Богемные тренды в 1910-х годах были своего рода возвращением к идеалам эстетического платья более раннего периода, да и само это поколение богемы состояло из детей и внуков более ранних эстетов. Как и другие эксцентричные направления моды в прошлом, богемный стиль подвергался насмешкам: «Однажды, когда судьбе придет в голову лишить вас чистого платья... смиритесь и попробуйте стать частью богемы», – съязвил Роберт Бенчли в *Vanity Fair* в марте 1916 года.

Дороти «Дорелия» Макнейл, вторая жена британского художника Огастеса Джона, была, пожалуй, самой яркой представительницей богемного стиля в Британии. Отказавшись от нижних юбок и корсета, Дорелия одевалась в «цыганском» стиле, носила свободные блузы, крестьянские шали, юбки в цветочек, косынки и бусы в фольклорном духе. Дорелия бросила еще один вызов условностям и позволила себе загореть. Женщины, решившие копировать ее стиль, покупали этническую одежду и ткани в специализированных магазинах. К середине десятилетия модные журналы высказывались в пользу бесформенных юбок, крестьянских блуз и сандалий для садоводства и в качестве домашней одежды, показывая, какой эффект оказывает богемная эстетика на традиционную повседневную одежду. Некоторые британские дамы одной ногой оставались в светском обществе, а другой ногой находились в мире богемы. Наверное, самой известной из них была леди Диана Мэннерс (впоследствии леди Диана Купер). Эту истинную законодательницу мод считали одной из самых красивых девушек Британии в ее поколении. Она иногда появлялась в роли модели, в частности на обложке журнала *The Queen*.



Журнал Vogue продвигал блузы для садоводства в 1914 году, принося богемный стиль в высокую моду.

Она активно участвовала в интеллектуальной группе «Кружок», после войны некоторое время работала редактором журнала Femina. Ее последующая актерская карьера обеспечила ей место в поп-культуре XX века. Своим необычным стилем жизни Мэннерс предвосхитила новых эмансипированных женщин, которые станут типичными для молодого поколения 1920-х годов.

## Элементы женской моды

Для женской одежды были характерны бесконечное разнообразие и постоянные изменения силуэта. Хотя стильными считались нейтральные тона, цветовая палитра также включала яркие цвета и резкие контрасты. Несмотря на движение к модернизму, десятилетие было отмечено тремя источниками вдохновения: Восток, XVIII век и смешение Античности и Средневековья.

Интерес этого десятилетия ко всему восточному включал в себя широкий спектр влияний: турецкое, североафриканское, египетское, персидское и дальневосточное. Модные журналы были полны статей на темы Востока, и экзотические места стали декорациями для модных иллюстраций. Драпированные шали, парча, бусины и бахрома – все это входило в мир экзотических фантазий. В самом начале 1910-х годов влияние стиля Директории можно было увидеть в мягких муслиновых платьях, которые описывали как «стиль мадам Рекамье», «платье Жозефины» и «платье ампир». Стиль Людовика XVI воскресили с помощью полосатых хлопковых платьев и рукавов с ангажантами. Увеличенные отвороты и жабо напоминали мужскую одежду XVIII века. Фишю добавляли романтики вырезам. Влияние Античности и Средневековья особенно сильно чувствовалось в самом начале десятилетия, и пресса часто использовала прилагательное «византийский» при описании этих стилей. Греко-римский вечерний образ предполагал, что женщины будут задрапированы легкой тканью, как античные героини. Меандры были популярны в качестве декоративного элемента. Платья простой Т-образной формы называли платьями-туниками.





На иллюстрации из журнала *Femina* от 15 мая 1910 года представлены платья для посещения скачек. На узких юбках заметно многообразие деталей отделки, включая складки, драпировки, декоративную кайму и ряды декоративных пуговиц.

S-силуэт к 1911 году практически исчез. В самом начале десятилетия главной новостью было выпрямление и сужение силуэта, а также более простой и прямой крой одежды. Линия талии поднялась выше. Лифы стали более свободными по бокам и на спине, но потеряли объем впереди, исключив эффект пышной груди предыдущего десятилетия. Иногда лиф был с рукавами реглан и без плечевых швов. Новая узкая юбка, которую активнее всех предлагал Пуаре – так называемая «хромая» юбка, – была доминирующим фасоном, хотя менее склонные к авантюрам дамы продолжали носить свободные юбки. Зачастую складка сзади по центру облегчала движения. Базовая форма юбки была облегающей и с прямой длиной до подъема ноги с многочисленными вариациями и акцентами, включая поперечные полосы, сборки и складки у подола. В других моделях юбок использовались такие детали, как нашивки, ряды пуговиц и драпировки. Популярность костюмов в мужском стиле росла, так как «хромую» юбку носили

в сочетании с жакетом, доходившим до бедер. Платья шили так, чтобы они были похожи на костюмы, и этот стиль напоминал лифы-жакеты 1850-х годов.

Хлопковые платья в бельевом стиле все еще были популярны. Если юбки были простыми, то блузы – обильно украшенными и представленными в различных вариантах. Словом «блузка» называли различные фасоны, начиная от мягких и струящихся и заканчивая вариантами, похожими на лиф. Английскими все еще называли блузки в мужском стиле. Жесткие воротники 1900-х годов вышли из моды, и отложные воротнички меньшего размера лежали на плечах. Появились V-образные и неглубокие круглые вырезы, и впервые с 1880-х годов шея и ключицы стали видны в дневное время. Иногда в вырезе виднелось асимметричное хлопковое жабо. Рукава в дневной одежде укоротились, часто носили рукава три четверти или до локтя.



Элегантные весенние образы, предложенные журналом *Femina* (15 ноября 1913 года) для свадебного торжества, включают в себя туники и эффекты панье, диагональные ярусы и подолы в форме рыбьего хвоста.

Вечерние платья поражали роскошью, и насыщенные цвета оживляли модную ночную жизнь. Туалеты стали более струящимися (так как новое нижнее белье формировало юный, а не зрелый, как раньше, силуэт), и длинные нитки бус еще больше вытягивали фигуру. Некоторые молодые женщины надевали вечером прозрачные гаремные шаровары. Кушаки были очень популярны и для дня, и для вечера, указывая на влияние Востока и античности. Модные журналы демонстрировали последние вариации *модного пояса*, который часто оборачивали несколько раз вокруг тела, стильно завязывали узлом с драпированными и декорированными концами.

В 1912–1913 годах фасоны стали необычными и разнообразными. Лифы часто были очень объемными и продолжали Т-образную форму. Платье «Минарет» от Пуаре повлияло даже на самые консервативные модные дома. Но и у этого фасона были варианты. Жесткий подол на обруче, предложенный Пуаре, превратился в мягкий пеплум. Другие юбки кроили объемными в области бедер, но сужающимися к подолу и называли этот фасон юбка-юла. Юбки

часто украшали ярусами из оборок и буфов, которые концентрировались в области бедер и исчезали или уменьшались в размерах к подолу. Драпировки на бедрах с двух сторон назывались эффектом панье, но встречались и асимметричные драпировки, и фестоны. Такие силуэты выглядели либо мягкими, либо жесткими, все зависело от ткани. Некоторые модели украшали треном, зачастую в форме рыбьего хвоста, который появлялся из-под зауженного подола. Юбки стали немного короче, открывая лодыжки чуть выше. Некоторые юбки с запахом спереди позволяли мельком увидеть икры.

В годы войны юбки стали самыми короткими с 1830-х годов и снова расширились книзу. пышные юбки, зачастую из ярусов, поддерживались внутренней конструкцией. В этом новом силуэте влияние стиля Людовика XVI ощущалось особенно отчетливо. На юбках были модные детали, драпировка «полонез» и акцент на бедра. Облегающие лифы сочетались с пышными юбками. В феврале 1916 года американский Vogue объявил, «что узкие лифы укажут путь к моде Людовика XVI, а пышные в бедрах юбки в духе 1870-х откроют щиколотки в стиле 1916 года». По уверениям New York Times, в 1916 году каждый дизайнер продвигал свою моду. Дойе и Рэдферн сохраняли «строгость стиля», Пакен показала самые короткие юбки в сезоне, а Ворт углубился в историю, включая «эпоху императрицы Евгении»<sup>19</sup>. Мадам Жербер у сестер Калло показала пышные юбки и большое количество серебряной и золотой вышивки. Женские костюмы в мужском стиле отражали влияние войны, сочетая похожие на кители жакеты с модными пышными юбками. Практичный модернизм сосуществовал с романтизмом, и одна и та же женщина могла в один день одеться в военном стиле, а в другой день предпочесть женственный образ а la Мария Антуанетта.

---

<sup>19</sup> «Worth Allows Styles of the Days of Empress Eugenie to Suggest Leading Silhouette and Control Richness of Fabrics Used», The New York Times (March 19, 1916), p. X3.





Иллюстрация Е. М. А. Штейнмеца на обложке Vogue за август 1915 года отражает романтические силуэты середины десятилетия. В пышных юбках, широкополых шляпах, шарфах в стиле фишю и каблуках «Людовик» чувствуется влияние стилей XVIII века.





В вечернем платье на иллюстрации Жоржа Барбье провокационно открыта спина и раскачиваются кисточки с бусинами. Дракон и зеркало в красной лакированной раме подчеркивают экзотическую привлекательность этого наряда от парижской портнихи Mme Jenny.

## Charming New Models

**31T8660—Navy blue. EACH \$26.95**  
**31T8661—Black.**  
 A PLEASING MODEL DESIGNED IN ATTRACTIVE STYLE AND FASHIONED ON THE BECOMING STRAIGHT LINES that form one of the most distinctive features of the Fall and Winter suit—Made of ALL WOOL POPLIN, a good wearing and favorite suit material. The coat, in the season's new length, is lined with good quality silk and cotton TUSSEH. A dressy style touch is given by the overcollar of silk pique velvet. This suit is further enriched by fashionable tailor braid, belt, sleeves and pockets. See small view for the pretty back this coat displays with rows of braid and buttons. Skirt is modeled on fashionable straight lines, has slash pockets and is shirred in back under belt of self material. Average SWEEP, 66 inches. For size furnished see size paragraph on this page. When ordering state measurements required.

**31T8665 Serge \$24.75**

**31T8666 Poplin \$26.95**

**31T8665—Navy blue. EACH \$24.75**  
**31T8666—Black.**  
 GOOD GRADE MATERIAL AND LATE STYLE FEATURES make this suit a remarkable value at our price of \$24.75. Serviceability is assured by the ALL WOOL DOUBLE TWISTED WARP SERGE we have used, a material which is always fashionable and wears well. Coat, in the proper Fall length, is lined with VENETIAN, a satin faced cotton fabric which will give good service. This suit has a veneer of fancy material in contrasting color, giving distinctive style, and is trimmed at bottom with rows of satin faced material. Collar of self material can be worn up to neck if desired. Further attractiveness is added by the rows of satin faced material in clever arrangement at sides of coat on pockets and on sleeves. Belt in crossover style. See small view for trimming of buttons and satin faced material in back below belt. Neat tailored skirt is shirred at waist in back and finished with a loose button trimmed belt. Average SWEEP, 66 inches. For size furnished see size paragraph on this page. When ordering be sure to state measurements required.

**31T8670—Navy blue. EACH \$57.50**  
**31T8671—Taupe gray.**  
**31T8672—Black.**  
 TRULY A HANDSOME AND DISTINGUISHED SUIT. The "chocker" collar of Australian opossum and the elaborate embroidery on sleeves and lower sides of coat show this suit of ALL WOOL VELOUR to be one of the most approved styles of the season. This material is soft napped, dressy in appearance and of splendid wearing quality. The coat, with buckle trimmed belt, is lined with an excellent quality fancy figured SILK TAF-FETA. Collar is richly faced and can be turned down and the coat fronts thrown back in lapel effect. Back has knife plait at each side below belt. Skirt has inverted pockets with pointed tabs. Shirred in back under detachable belt. Has a fashionable bottom trimmed slit extending a few inches above hem at left side. Average SWEEP, 66 inches. See size paragraph on this page. State measurements.

**31T8675 Burella \$29.95**

**31T8670—Navy blue. EACH \$29.95**  
**31T8671—Gray.**  
**31T8672—Brown.**  
 A SKILLFULLY DESIGNED SUIT SHOWING NEW AND SMART STYLE IDEAS. The material, ALL WOOL BURELLA CLOTH, is an excellent weight fabric, with slightly nappe 1 surface and will give splendid service. Notice the fashionable and becoming lines displayed in the coat in graduating length, with smart front points and becoming flares. Lined with silk and cotton TUSSEH. Collar and lapels are in one and can be buttoned up to neck if desired. Splendid tailoring shown to excellent advantage in the fine pin tucks at sides above belt and the slit seam effect below, forming hand opening to inverted pockets. The sleeves are also trimmed with slit seam effect and buttons. See small view for back with bottom trimmed slit seam above belt and soft folds below. The pretty skirt is shirred in the back under a detachable belt. Average SWEEP, 66 inches. You could hardly choose a suit that would give you better service. For size furnished see size paragraph on this page. When ordering be sure to state measurements required.

**31T8670 Velour \$57.50**

**SIZES** The Suits shown on this page can be furnished in women's regular sizes only, from 32 to 44 inches bust measure, to state chest, bust, waist and hip measures, also front length of skirt. When ordering be sure instructions see order blanks in back of catalog. Average shipping weight, 4 pounds.

У костюмов в мужском стиле, которые предлагал каталог Sears в 1919 году, свободный, почти бесформенный силуэт. Длина юбки чуть выше щиколотки. Уменьшившиеся шляпки представлены в разнообразных вариантах.

Война близилась к концу, и силуэт вновь изменился. Линия талии опять поднялась вверх, лифы стали свободнее. Юбка, все еще длиной до середины икр, сохраняла пышность в районе талии, но сужалась к подолу. В результате силуэт стал похож на бочонок и стал господствовать в дневной одежде, костюмах и группе вечерних платьев. 1910-е годы закончились новым

пришествием узкого силуэта, но на этот раз юбки стали короче, платье меньше обрисовывало тело, а линия талии «плавала». Эта бесформенность приобрела вид платьев-рубашек, прямых труб из ткани, зачастую свободно перетянутых поясом. В вечернюю одежду вернулось немного довоенного щегольства. Длинные платья-футляры с тренем в виде рыбьего хвоста, покачивающаяся бахрома и воротник-халтер отметили окончание войны и наступление нового десятилетия.

В нарядах для представления ко двору все еще присутствовали трены и длинные вуали. Свадебные платья соответствовали модным платьям для второй половины дня или вечерним нарядам. Белый цвет стал для них традиционным. У типичного свадебного наряда были огромный трен и длинная вуаль. Подружки невесты все еще надевали белое, но постепенно появились и цветные платья. Мода на большие шляпы повлияла и на наряды подружек невесты, и гигантские шляпы, не уступающие в размерах любому образцу, надевали на свадьбы в помещении. Чепцы в стиле XVIII века были им модной альтернативой.

## Верхняя одежда

В самом начале десятилетия женские дневные пальто обычно имели форму тубуса и отражали переход к прямому и узкому силуэту. Пальто в стиле кимоно или бурнуса были особенно популярны для вечера. Пальто-кокон рекомендовали и для дня, и для вечера. Оперное манто и вечернее манто были роскошными вариантами фасонов «кимоно» и «кокон», самыми нарядными предметами в женском гардеробе и в дизайнерских коллекциях. Иногда они не имели застежки или застегивались низко на бедре.

Весной и летом часто носили жакеты до талии фасона «спенсер» поверх платья-рубашки с завышенной талией. Их дополняли легкими шальями. В годы войны женские юбки стали шире, и верхняя одежда тоже стала объемной, чтобы соответствовать силуэту. В вечерних пальто сохранялись элементы экзотики. К концу десятилетия верхняя одежда снова сузилась, следуя за формой платьев под ней.

Среди компаний, которые предлагали разнообразную и практичную верхнюю одежду, особенно успешны были Burberry и Aquascutum и другие фирмы, работавшие в Лондоне. Некоторые из них продавали твидовую верхнюю одежду с водонепроницаемой пропиткой. Модные женщины продолжали включать меха в свой гардероб в виде пальто, шляп, боа, шарфов и муфт. Многие меховщики предлагали услугу по переделке старых мехов в более модные вещи. К середине десятилетия в моде возник интерес к более экзотическим мехам, таким как леопард, зебра и обезьяна. Росла популярность каракуля. Собачий мех из Азии, который иногда называли «маньчжурской собакой», был экономичным вариантом. Цельные шкуры животных драпировали вокруг плеч. На тканевых пальто часто встречалась меховая отделка, а тонкие полоски меха часто украшали платья.



## **Шляпки и аксессуары**

Шляпы были важным предметом гардероба и часто появлялись на обложках модных журналов. К 1910 году доминировали широкополые фасоны, и огромные шляпы носили поверх очень пышных причесок. Большие шляпы контрастировали с узким силуэтом «хромой» юбки, и гипертрофированные размеры женских головных уборов высмеивали современные карикатуристы.

Наиболее распространенной была широкая плоская шляпа, но во многих моделях широкие поля были загнуты кверху самым необычным образом. У некоторых шляп поля можно было закалывать по-разному. Продолжали носить соломенные канотье, декорированные всего лишь полосатой ленточкой. Шляпы украшали очень обильно, и отделка часто приобретала скульптурные формы. Банты часто бывали такими же широкими, как и поля шляпы. Страусовые перья все еще были популярны, а белых цапель, на которых охотились ради красивых белых перьев, практически истребили. Иногда перья на шляпе торчали вверх, как рога, и в качестве украшения использовались цельные крылья птиц. Часто использовали эгреты, одинарные или двойные перья, направленные строго вверх. Искусственные гроздья винограда, как и цветы из ткани, особенно азиатские виды, такие как ирисы и цветы вишни, были очень популярными.





К 1918 году юбки в форме бочонка предлагались и для дня, и для вечера, как показано на этих двух рекламных иллюстрациях весенней моды от Cheney Silk.



Оперное манто, созданное Жанной Пакен, из коллекции Музея исторического общества Западного Резерва (слева), было нарисовано Ж. Гозом для La Gazette du Bon Ton в 1912 году (справа).

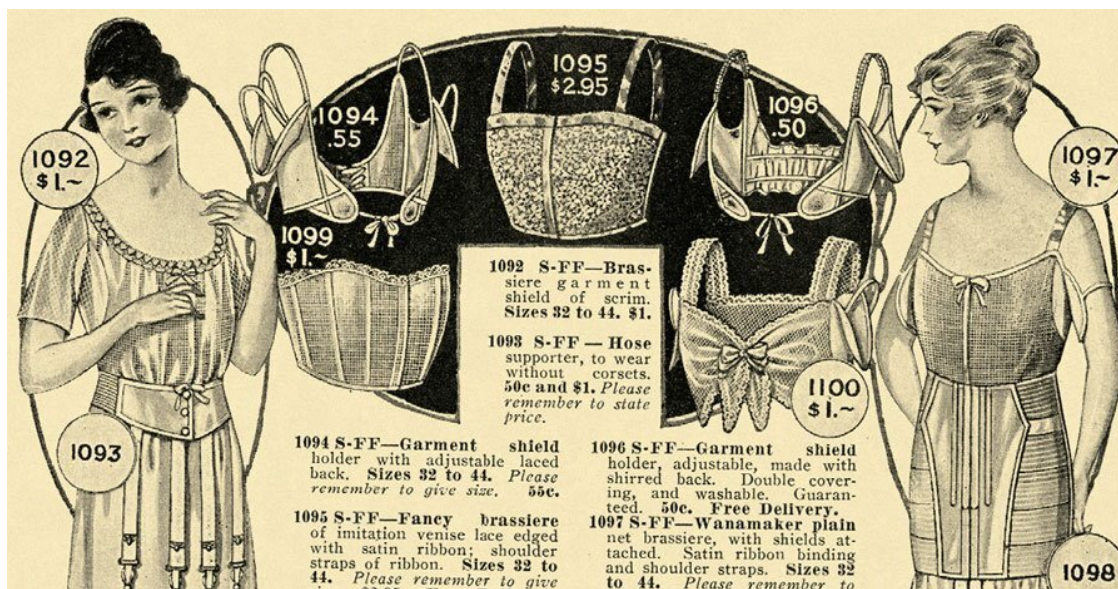
Появились и новые фасоны шляп, и модные журналы отвели место на своих страницах для *плоских шляп* и *высоких шляп* (объемные тюрбаны, чепцы, высокие таблетки и токи без полей). К 1913 году новые фасоны заняли лидирующие позиции. В годы войны в шляпах проявилось влияние мужских головных уборов, цилиндры и котелки носили с костюмами в мужском стиле. Некоторые шляпки походили на военные шлемы, и тульи впервые в недавней истории оказались так близко к голове. Широкополые шляпы, теперь с тульей меньшего размера и не так пышно украшенные, носили с платьями в романтическом стиле, которые не выходили из моды. Для вечерних нарядов очень важны были украшения для волос. Среди них чаще всего встречались тюрбаны и декоративные повязки для волос, к которым прикрепляли эгреты.

Мода предлагала носить более короткие юбки, и акцент стал делаться на обувь, которую полагалось украшать. Каблуки часто делали квадратными, но и изогнутые каблуки «Людовик» относились к популярным вариантам. Союзки на дамской обуви часто украшали бантами, розетками и пряжками. Под влиянием новых трендов в танцах популярными стали ремешки через подъем стопы. Невысокие ботинки иногда шили двухцветными с холщовым верхом. В моду вошли сумочки на длинном ремешке, их часто носили на плече. Все еще популярные веера и парасоли изготавливали из разнообразных материалов. Важным аксессуаром был зонтик, гармонирующий с элегантным ансамблем.



## Корсеты и нижнее белье

Рубашки, лифы-чехлы, панталоны и комбинированные варианты все еще носили в начале десятилетия. Юбки стали узкими, поэтому потеряли объем и нижние юбки, лишившись оборок у подола. Узкая «хромая» юбка иногда требовала «хромой подвязки», узкого ремешка, которым обвязывали икры, чтобы заставить женщину семенить и не позволить ей порвать юбку, сделав широкий шаг.



Страница из каталога John Wanamaker на весну/лето 1918 года предлагает широкий выбор лифчиков, лифов-чехлов и другого нижнего белья.

S-силуэт ненадолго задержался, но вскоре вышел из моды, уступив место прямой осанке. Новые фасоны женских платьев требовали поддержки для груди и утяжки фигуры в области талии и бедер. Корсеты стали мягче по конструкции, в них часто использовали эластичные материалы. В регулируемых моделях была шнуровка, которая помогала подогнать размеры под конкретную фигуру. Производились специальные сетчатые модели для беременных. В первые годы десятилетия появились «корсетные пояса»: они закрывали тело от нижних ребер до бедер и были похожи на то, что позднее назовут эластичным поясом. Многие новые модели корсетов начинались под грудью, и их носили в сочетании с лифчиком. Лифчики имели множество форм. Обычно их носили для контроля и придания формы, но были и модели с более жесткими структурами, чтобы уменьшить грудь. Другие, менее жесткие, модели, известные как «бандо», стали более привычными к концу десятилетия. Так как нижнего белья стало меньше, важной частью женского гардероба стали специальные подмышники, защищающие платя.

Атласные рубашки и панталоны стали носить чаще, иногда их соединяли, и получалось что-то наподобие комбинезона. К концу десятилетия точно так же соединяли нижнюю юбку и короткую рубашку, и эту конструкцию можно было надеть через голову. В середине десятилетия нижние юбки стали короче и шире, чтобы поддерживать силуэт военных лет. Эти пышные нижние юбки часто украшали оборками и делали жесткими, иногда даже с помощью обручей, поэтому они заслужили прозвище «военных кринолинов». Чулки все еще были очень декоративными, и ноги – за исключением пляжа – никогда не оставляли обнаженными. Пояса с рези-

новыми пуговицами для поддержки чулок получили широкое распространение и у женщин, и у мужчин, и у детей,



Реклама корсетов «Редузо» от Weingarten Bros. в *Ladies' Home Journal*. Их отличает более ровный и прямой силуэт, чем S-силуэт, сохранявшийся в начале 1910-х годов.

Термин «чайное платье» все еще был в ходу, но так как жесткость корсетов уменьшилась, ритуал, ассоциировавшийся с ним, стал менее значимым. Использовались и другие термины, такие как платье для второй половины дня, платье для отдыха, пеньюар и домашнее платье. Марка Liberty продолжала рекламировать свои «художественные творения» для дома. Пеньюары Т-образной формы, которые надевали через голову, включая модели от Jaeger, отражали средневековый тренд в одежде. Женские ночные рубашки становились все легче и проще, но они были не единственным вариантом для сна. В декабре 1911 года в журнале *The Queen* пока-

зали пижаму, описав ее как «вносящий верную ноту утилитарности пижамный дамский ночной костюм для сна, новинку, уверенно завоевывающую признание».

## Спортивная одежда

Современные Олимпийские игры повысили интерес публики к спорту. Женщины соревновались в нескольких видах, и это требовало специальной спортивной одежды. Другие международные соревнования, особенно по теннису и гольфу, тоже подробно освещались в прессе. Различные издания, от *La Gazette du Bon Ton* до каталога Sears, предлагали разнообразную спортивную одежду. Все больше женщин занимались физически трудными видами спорта. Светские спортсменки носили модные «спортивные платья», или *toilettes de sport*, посвящая время разнообразным занятиям, от бадминтона до стрельбы. Свобода движений во многих видах спорта достигалась тем, что дамы надевали расклешенные книзу юбки длиной до щиколоток с трикотажным свитером. Некоторые одержимые спортом женщины занимались даже поло, авиаспортом, фехтованием и ездой на мотоцикле. Самые смелые дамы носили брюки, занимаясь пешим туризмом. Для отдельных видов спорта шили специальную спортивную обувь.

Как и в случае верхней одежды, Лондон обладал пальмой первенства и в сегменте спортивной одежды. В розничной торговле рекламировали товары под девизом «все для спортивных женщин». Спортивные костюмы в мужском стиле иногда включали в себя пальто три четверти и юбку до щиколоток или до середины икр, в складку или со скрытыми брючинами. Свитера рекламировало большинство крупных модных журналов, и некоторые производители предлагали трикотажные пальто, созданные для игры в гольф или других видов спорта. На лыжах женщины катались в длинных юбках и свитерах или в трикотажных пальто. Похожие ансамбли носили и занимаясь некоторыми другими видами спорта, включая катание на коньках и санный спорт. Продолжало развиваться специальное нижнее белье для спорта. Тем не менее некоторые женщины по-прежнему носили жесткие корсеты даже во время спортивных занятий.

Женщины, играющие в хоккей на траве, одевались в юбки и блузки, часто с галстуком, похожие наряды иногда надевали для игры в гольф и теннис. К концу десятилетия женская спортивная одежда отражала изменения в модных нарядах, и более короткие и удобные юбки воспринимались без возмущения. Общество постепенно смирялось с мыслью, что все большее количество женщин плавают, а не только «купаются», и в соответствии с этой концепцией менялись и женские купальные костюмы. Важное изобретение было сделано в США, в городе Портленд, штат Орегон. Карл Янтцен и Джон Зентбауэр из Portland Knitting Company создали трикотажные костюмы для мужского гребного клуба и к концу десятилетия использовали эту идею для создания трикотажных, «в резинку», мужских и женских костюмов для плавания.

Большинство наездниц продолжали ездить верхом в дамском седле, надевая юбки и жакеты, иногда брюки под юбку. Вместе с традиционными цилиндрами и котелками некоторые надевали треуголки, демонстрируя интерес к стилю XVIII века. В середине этого десятилетия, отражая эмансипацию в женской одежде, женщины в бриджах начали ездить верхом в мужском седле, и их костюмы для верховой езды ничем не отличались от мужских. Быстрее всего эту моду, судя по всему, приняли в США.



## Дизайнеры

Давно укрепившие свои позиции модные дома Ворта, Дусе и Редферна публиковали свои модели в *La Gazette du Bon Ton*. Изысканные, современные иллюстрации придавали свежесть творениям всех трех домов. **Дом Ворта**, который теперь возглавлял Жан-Шарль Ворт (1881–1962), внук Чарльза Фредерика Ворта, продолжал пользоваться большим уважением. В **Доме Дусе** де ла Пенья оставался де-факто креативным лидером. Компания **Redfern Ltd.** все еще продолжала свою работу и в Париже, и в Лондоне, и в других филиалах.

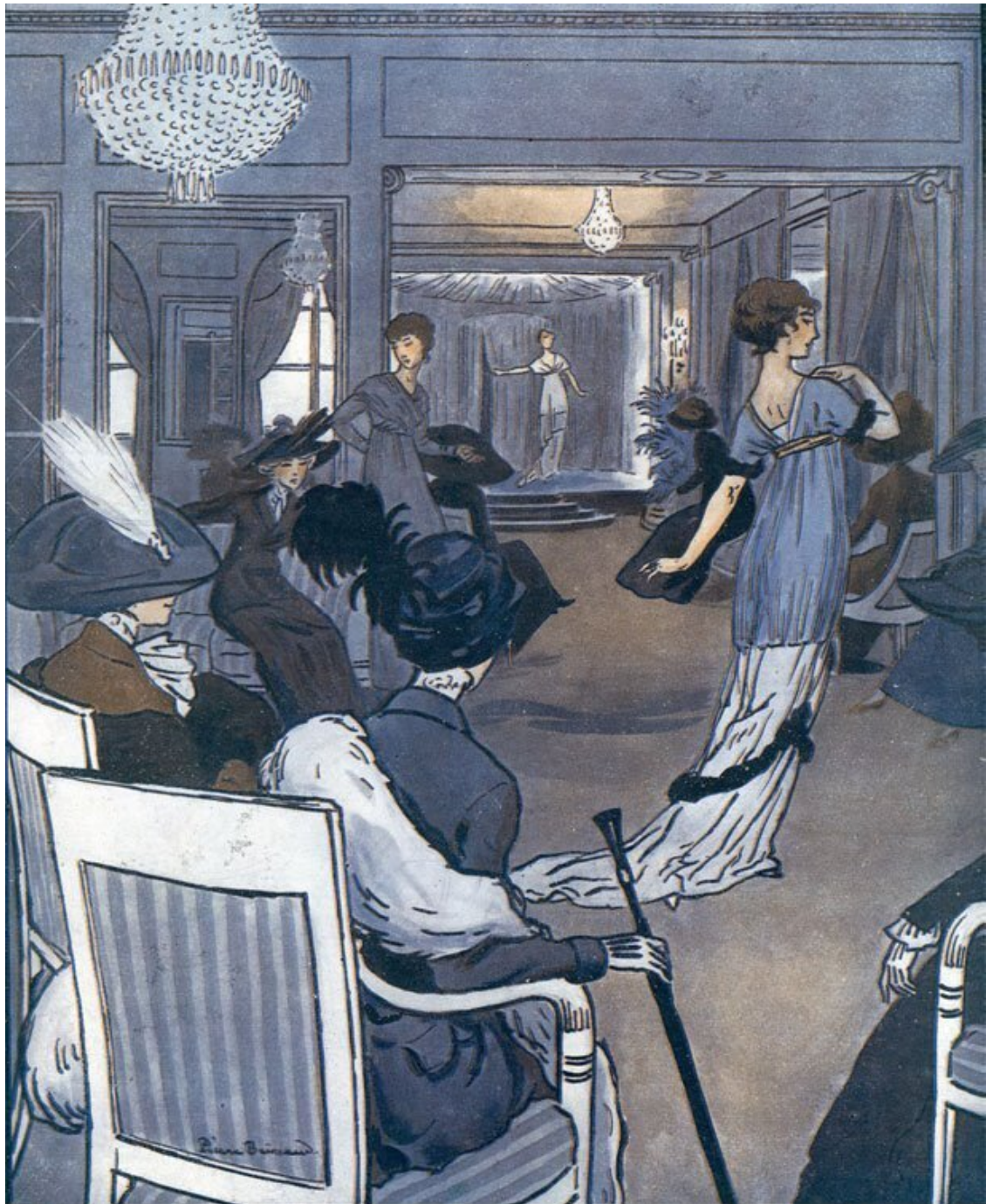
К 1910 году леди Дафф Гордон открыла филиал **Lucile Ltd.** в Нью-Йорке, чтобы использовать преимущества прибыльного американского рынка. В 1911 году она открыла филиал в Париже, заявив впоследствии: «Идея проникнуть в самый храм моды и открыть в нем мой собственный алтарь невероятно меня привлекала»<sup>20</sup>. Ее парижское ателье тут же получило подробное освещение во французских модных журналах, в частности в *Les Modes*. Но те годы для компании были омрачены скандалом. Открытие салона в Нью-Йорке требовало трансатлантического путешествия, поэтому 14 апреля 1912 года Люсиль, ее муж и их секретарь поднялись на борт обреченного на гибель «Титаника». Спасательная шлюпка, в которой сидели эти трое, как говорили, первой отчалила от гибнущего судна и была заполнена менее чем наполовину. Ходили слухи, что лорд Дафф Гордон подкупил команду. Из-за этого инцидента пара столкнулась с большими трудностями.

---

<sup>20</sup> Lady Duff Gordon, *Discretions and Indiscretions* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1932), p. 205.



Зубцы и многослойная юбка в этом вечернем платье от Lucile (Les Modes, июнь 1914 года) предвосхищали подолы в форме носовых платков 1920-х годов.



На иллюстрации Пьера Бриссо «Театр великого кутюрье» клиентки разглядывают манекенщиц в салоне дома моды. Она была опубликована 1 декабря в 1911 году в журнале *Femina*.

Дизайнер продолжала продвигать в высшей степени романтический образ для себя лично и для своей клиентуры, в которую входили известные исполнительницы, включая венгерских звезд кабаре «Сестер Долли» и американскую танцовщицу Айрин Касл. Для творчества Люсиль были характерны воздушные платья из струящихся прозрачных тканей, фантазии в восточном стиле и эмоционально окрашенный историзм. Но иногда ее творения были наполнены современностью. Люсиль сделала более важной роль манекенщиц, так как развивала театрализованные модные показы.



С 1914 по 1919 год она предпочла жить в Нью-Йорке, чтобы спрятаться от войны, и в 1915 году открыла магазин в Чикаго. В США она создавала модели готовых платьев для Sears и писала колонки о стиле для Harper's Bazar и Ladies' Home Journal. Она продолжила свою карьеру и в качестве художника по костюмам, создавая наряды для танцовщиц ревю Зигфелда и игровых фильмов. К концу десятилетия она начала продавать свой бизнес по частям, что в конце концов и привело к закату этого модного дома.





Айседора Дункан (ок. 1915).



Айрин Касл (ок. 1918).

## ТАНЕЦ И МОДА

Танец и танцоры оказали влияние на моду этого десятилетия. Особо важную роль в этом отношении сыграла труппа «Русского балета», начиная с ее парижского дебюта в 1909 году, но другие виды танца и другие танцоры также существенно повлияли на модные тренды.

Исполнительница танцев Айседора Дункан (1877–1927) часто черпала вдохновение в Древней Греции. Она нередко выступала в воссозданных древнегреческих хитонах, сколотых булавками на плечах и перевязанных в талии поясом. Во время танца из-под сценического костюма сквозило ее обнаженное тело, и это служило дополнительным источником интереса к ее выступлениям. В повседневной жизни Дункан также носила наряды, вдохновленные Древней Грецией. Хотя ее прямое воздействие на моду не ощущалось за пределами богемных кругов, ее стиль отражал древнегреческое влияние в высокой моде. Танцовщица любила платья от Фортуни и даже одевала в них своих детей. Испытывавшая особую любовь к шарфам и шалям, Дункан погибла в 1927 году из-за того, что ее длинный шарф намотался на колесо автомобиля. Она стала жертвой моды в прямом смысле этого слова.

Самые большие изменения в бальных танцах были связаны с танцами из Южной Америки, в частности танго из Буэнос-Айреса и матчишем из Рио-де-Жанейро. Оба они были производными от танцев рабочего класса. Отражавшая изменения в популярной музыке большая подвижность, характерная для новых танцев, контрастировала с прямой и застывшей осанкой конца XIX века. Женские вечерние наряды отражали потребности этих новых танцев: юбки стали короче, на них появились разрезы, под юбки надевали гаремные шаровары (этот стиль назывался *robe en culotte*). В рекламе корсетов особо подчеркивали их пригодность для новых танцев, а в качестве иллюстраций даже использовали рентгеновские снимки. Танцплощадка стала модной декорацией для демонстрации моделей. На обложках модных журналов часто изображали танцующие пары, а на их страницах публиковали схемы танцевальных па. Дизайнеры учитывали, как будут выглядеть платья в движении, и придумывали летящую отделку. Слово «танго» даже использовалось для обозначения оранжевого цвета в модных декоративных элементах. Танго повлияло и на модную осанку. Колумнист Франсис де Миомандр пошутил на страницах *Femina* в 1911 году:

**В результате их преданности этому танцу у наших элегантных дам развилась привычка стоять в подобной позе во всех прочих жизненных ситуациях. И вот, словно танцую танго, они входят в комнату, пьют чай, слушают образованных мужчин, садятся в автомобиль, меряют платья, ждут теннисный мяч, короче говоря – живут.**

Вместе с новыми танцами появились и звезды бальных залов, и самыми известными из них были супруги Вернон и Айрин Касл. Переехав в США в 1906 году, британец Вернон женился на американке Айрин Фут в 1911 году. Пара выступала в Париже и познакомила Европу с танцами в ритме джаза. Вернувшись в США, они руководили танцевальной школой и стали звездами Бродвея. Они танцевали собственную версию танго и свой фирменный танец

«каслуок». Когда в 1915 году Айрин остригла волосы, ее прическу «каслбоб» широко копировали, как и ее повязки на голову, прозванные «повязками от головной боли». Элегантные платья Айрин часто были от Lucile или Callot, но иногда она сама придумывала их фасоны. Вернон, который в годы войны был летчиком-истребителем, погиб в 1918 году, но Айрин продолжала выступать, и ее слава – и как танцовщицы, и как законодательницы мод – следовала за ней в следующие десятилетия.

Благодаря своим оригинальным авангардным моделям и дару искрометной саморекламы **Поля Пуаре** занял высокое положение в мире моды. К 1910 году о нем часто упоминали в крупных модных изданиях. Особенно его превозносила американская журналистка Энн Риттенхаус. Он презентовал себя и свою работу как часть мира, в котором соединяются вкус, роскошь, изящные искусства и культура. Пуаре работал с художником-фовистом Раулем Дюфи над дизайном тканей. Жорж Лепап создал еще один альбом с моделями Поля Пуаре «Вещи Поля Пуаре» (*Les Choses de Paul Poiret*, 1911 год) и придумал дизайн письменных принадлежностей этого модного дома. В своих коллекциях Пуаре использовал ткани Венских мастерских и Фортун. Он создал костюмы для спектаклей «Навуходоносор» (1911) и «Минарет» (1913). Для знаменитого суаре «Тысяча вторая ночь» 24 июня 1911 года Пуаре превратил свой дом в «дворец Аладдина» с горами шелковых подушек, разноцветными фонтанами и фейерверком. Гостей настоятельно попросили одеться в «персидском» стиле. Тех, кто не выполнил это требование, отправляли в гардеробную, где их переодевали в костюмы работы Пуаре. В течение 1910-х годов среди творений Пуаре были платье-брюки (*robe-pantalon*), которое также называли платье султанши (*robe sultane*), состоявшее из гаремных шаровар, соединенных с длинной туникой, и платье-туника в византийском стиле. Туника «Минарет» (своим названием она обязана одноименному спектаклю) появилась в результате изучения Пуаре восточных фасонов. Туники носили девушки на его вечерах, и вскоре Пуаре предложил этот фасон своим клиенткам.

Пуаре разъезжал по Европе, читая лекции и показывая свои модели. Во время путешествия в Америку в 1913 году его принимали как гуру моды. Универмаг Wanamaker устроил тщательно продуманную презентацию с рассказом о творчестве Пуаре. Не менее активно Пуаре работал в парфюмерии и косметике, а также в дизайне интерьеров. В 1911 году, взяв имя одной из дочерей, Пуаре начал выпускать коллекцию духов «Розина». В том же году он основал Школу прикладного искусства и ателье «Мартина», названное так в честь его другой дочери. Школа обучала искусству девушек скромного достатка. Придуманные ими дизайны становились основной для предметов декоративного искусства, включая обои, ковры и подушки, которые можно было приобрести в ателье «Мартина». Пуаре создал костюмы для нескольких фильмов, включая «Любовь королевы Елизаветы» (1912) с Сарой Бернар в главной роли.



Группа манекенщиц демонстрирует творения Пуаре 1910 года.





Эдвард Стейхен сфотографировал Денизу Пуаре в платье-абажур «Шербет» в 1912 году.

В своей сатире на текущую моду в 1914 году (с намеком на творения Пуаре) «Шик настоящий и мнимый» автор комиксов Сем называет **Жанну Пакен** «Королевой Рю-де-ла-Пэ», то есть, по сути, «Королевой моды», и это мнение было широко распространено. После внезапной смерти Исидора Пакена в 1907 году в возрасте сорока пяти лет New York Times предрекла крах

этому модному дому. Но Жанна Пакен сохранила бизнес, и в 1911 году к ней присоединились ее сводный брат Анри Жуар и его жена Сюзанна. Дом Пакен принял участие во многих международных выставках этого десятилетия. Самый впечатляющий показ моделей Пакен состоялся на выставке в Турине в 1911 году, где у модного дома был собственный павильон, выстроенный в неоклассическом стиле. В показе принимали участие босоногие танцоры в древнегреческих одеждах, были выставлены восковые фигуры в платьях от Пакен. Парижское отделение сосредоточилось на высокой моде, тогда как лондонское отделение предлагало еще и спортивную одежду. Известная тем, что одевала европейских королевских особ, Пакен положила глаз на новые деньги Нового Света. К 1912 году дом Пакен был представлен в Нью-Йорке магазином Пакен и Жуар (Raquin & Joire). Это был отдельный бизнес, которым руководил один из родственников Жанны Пакен. В 1915 году открылся магазин в Буэнос-Айресе. Пакен воспользовалась тем, что город постепенно становился центром моды и роскоши. К модной империи был добавлен и магазин в Мадриде.

Как Пуаре и Люсиль, Пакен устраивала театрализованные модные шоу. В заслугу дому Пакен ставили разнообразие моделей. Жанна Пакен предпочитала укороченные до щиколотки подолы для свободы движений, как в ее платьях для танго. Пакен предлагала современную элегантную практичность, и в 1913 году Джеральдина Фаррар была сфотографирована для модной прессы в платье Пакен «с утра до вечера». Жанна Пакен сотрудничала с Ирибом, Барбье и Лепатом при создании предметов роскоши. Она сшила костюмы, придуманные Ирибом для пьесы о модной индустрии «Рю-де-ла-Пэ», представленной в Париже в 1912 году. Жанна Пакен сотрудничала и со Львом Бакстом при создании коллекции с элементами неоклассики и экзотики. Хотя многие известные модные дома того времени были готовы предложить своим клиенткам гаремные шаровары в стиле Пуаре, Пакен упорно отказывалась их шить. Она получила орден Почетного легиона в области коммерции в 1913 году, и с этого момента роль женщин в модном дизайне XX века была твердо закреплена и признана. Затем последовало ее избрание на пост председателя парижского Синдиката высокой моды, который она занимала с 1917 по 1919 год.



Платье в стиле туники от Пакен на обложке журнала Les Modes в мае 1914 года. В фасоне и крое заметно влияние античности и Средневековья.





Вечернее платье от Ланвен с броским контрастом в цвете и отделке. Фото Тальбо для Les Modes, май 1912 года.



Переход **Жанны Ланвен** в сферу высокой моды продолжался с большим успехом. Ее творения часто представляли в модных журналах на совместных снимках матерей и дочерей. Но примерно в 1911 году ее модели для дам стали появляться отдельно, подтвердив успех Ланвен как кутюрье. Как и другие дизайнеры этого периода, успешно менявшиеся с течением времени, она смогла представить разнообразные образы, удовлетворявшие разные вкусы, включая превалировавшие восточные и романтические тренды. Прозрачные ткани спокойных тонов, с которыми работала Ланвен, демонстрировали ее восхищение работами художников-импрессионистов. Она часто использовала графические узоры в виде аппликаций, вышивки и отделки стеклярусом. Ее международное присутствие усилилось после участия дизайнера в Панамо-Тихоокеанской выставке 1915 года в Сан-Франциско.

Модный дом **сестер Калло** (Callot Soeurs) переехал в новое помещение в Париже в 1914 году. Они расширили бизнес, и магазины дома появились в Биаррице, Лондоне и Ницце. Творения сестер Калло считались одними из лучших. Под руководством Мари Калло Жербер дом экспериментировал с узкими, прямыми современными силуэтами и продолжал работать с дорогими тканями, используя кружево, ламе и парчу и украшая их изысканными деталями, чтобы создать ощущение неоспоримой элегантности и роскоши. Восток оставался постоянной темой дома, и сестры Калло показали авангардный ансамбль-пижаму уже в 1911 году.



Платье с юбкой ярусами 1914 года от Дойе с силуэтом, характерным для этого дизайнера. Иллюстрация А. Е. Марти в *La Gazette du Bon Ton*, май 1914 года.

**Жорж Дойе** (Georges Doeillet, 1865–1929) учился ремеслу вместе с сестрами Калло в 1890-х годах и основал собственный Дом моды в 1900 году в Париже. В том же году он принял участие в парижской Всемирной выставке и быстро прославился «изысканством дизайна и изысканностью отделки»<sup>21</sup>. Дойе был одним из дизайнеров, постоянно публиковавшихся в *La Gazette du Bon Ton*. Он часто отдавал предпочтение неоклассическим образам, а также мно-

---

<sup>21</sup> Lees, p. 121.

гоярусным юбкам, сужающимся к подолу. Именно ему приписывали популярность силуэта «бочонок» в конце войны. Некоторые из его дизайнов предвосхищали модернизм 1920-х годов.

**Мадлен Шеруи** (Madeleine Chéruit, умерла в 1935 году) открыла собственный модный дом в 1906 году, успев до этого поработать в Доме Raudnitz. К 1910 годам она заявила о себе как о явлении в парижской высокой моде, и *La Gazette du Bon Ton* регулярно публиковала ее изысканные и сложные модели. В заголовке к модному обзору в 1914 году *New York Times* назвала Мадлен Шеруи автором новой пышной юбки, которая станет превалярующим силуэтом в годы войны. Ее часто описывали как красивую и элегантную женщину, и она пользовалась эффектной внешностью, чтобы продемонстрировать свои модели: «Мадам Шеруи одевается элегантно, и мир моды с интересом разглядывает каждое платье, каждую шляпку и каждую шаль, в которых она появляется на скачках, в опере, в театре»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> «Chéruit Features the Full Skirt, hich, It Is Prophesied, Will Be as Successful as Was the Pannier Skirt», *The New York Times* (March 15, 1914), p. X2.





Пальто с пышной юбкой от Мадлен Шеруи, любимый стиль дизайнера, на рисунке Бриссо в *La Gazette du Bon Ton*, апрель 1914 года.

**Густав Беер** продолжал работу с магазинами по всей Европе, и его творения широко освещались в прессе. В самом начале десятилетия он создавал элегантные платья с драпировкой в неоклассическом стиле. К концу десятилетия Беер начал использовать в работе узкий силуэт *модерн*, и эта эстетика прослеживалась в его работах и в 1920-х годах.

**Дом Drecoll** продолжал работу под руководством четы Вагнер. Журнал *Les Modes* часто включал в публикации многочисленные фотографии их творений, неизменно элегантных и передовых для своего времени. **Сестры Буэ** (*Sœurs Boué*), Сильвия и Жанна, начали свой



бизнес примерно на стыке веков и к этому десятилетию уже были хорошо известны. Их фирменный стиль с элегантной эстетикой включал в себя прозрачные ткани, кружева и розетки из лент. Они же создавали очень популярное нижнее белье. Их нью-йоркский магазин, открывшийся в 1915 году, будет успешен и в следующем десятилетии, также они открыли магазины в Лондоне и Будапеште. Дом **Bechoff-David** создавал одежду, в которой часто было заметно сильное влияние Пуаре. В их ассортимент входила юбка-брюки или платье-брюки (1911), в которой утонченная идея гаремных шаровар Пуаре была приспособлена для ношения на улице. Работа Дома широко комментировалась в модной прессе того времени, фото моделей появлялись в *New York Times*, *Les Modes* и *Femina*. К другим известным именам парижской моды этого десятилетия относились **Mme Jenny**, **Maison Agnès**, **Maison Rouff**, **Martial et Armand** и **Cauet Soeurs**. Многие из этих модных домов оставались в той или иной степени значимыми и в следующем десятилетии.

Приехав в Париж в 1911 году, молодой русский дизайнер Роман Тыртов (1892–1990) взял псевдоним **Эрте** (Erté). Так французы произносили его инициалы. Вскоре после этого он получил работу в Доме моды Пуаре в качестве ассистента и рисовальщика. Когда из-за войны Пуаре закрыл свой Дом в 1914 году, Эрте занялся дизайном для американских ретейлеров, в частности *Henri Bendel's* и *Altman's*. Также в 1914 году он стал иллюстратором в *Harper's Bazar*, чтобы составить конкуренцию выдающимся талантам, создававшим обложки для *Vogue*.

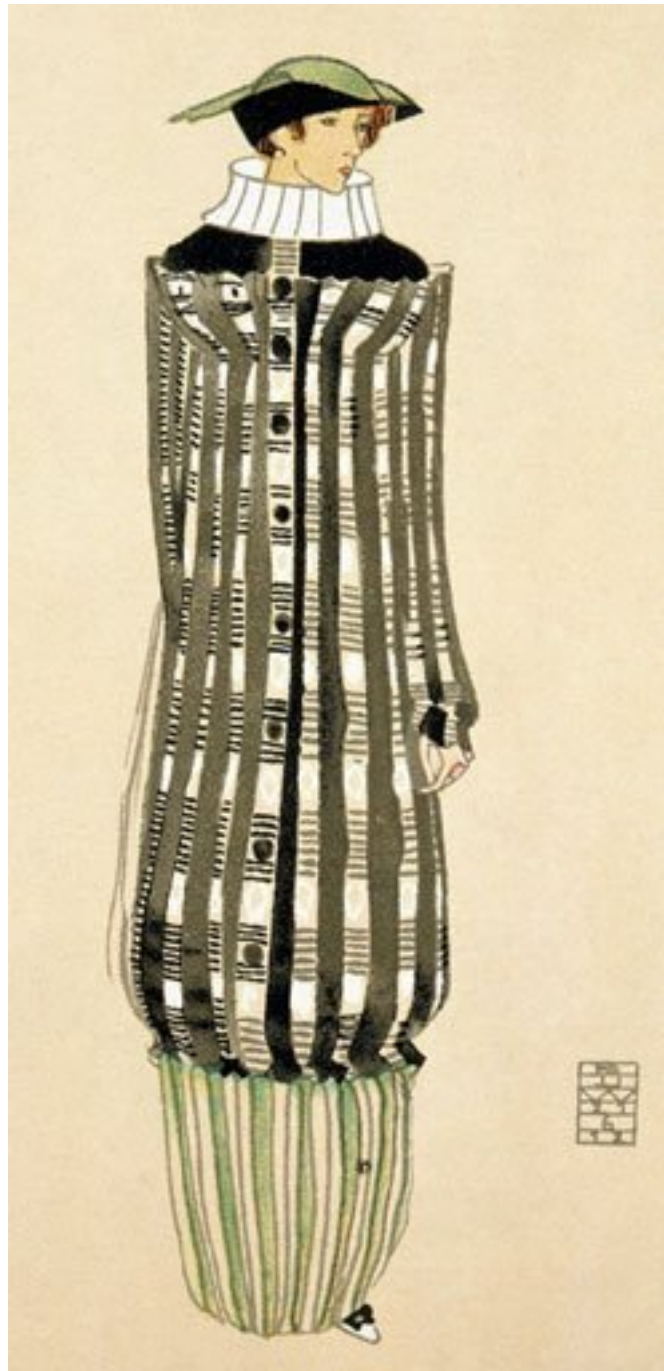
В дополнение к своему венецианскому палаццо **Мариано Фортунни** держал магазины в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. Его платья дельфос, которые модные дамы предыдущего десятилетия носили как чайные платья, теперь надевались как вечерние. Американские женщины первыми начали носить этот фасон за пределами дома и как вечерний вариант<sup>23</sup>. Похожие модели предлагала **Мария Моначи Галленга** (Maria Monaci Gallenga, 1880–1944). Она использовала столь же роскошные и исторически стилизованные ткани, плиссированные платья-футляры в сочетании с туниками в античном стиле. Еще один дизайнер, работавший в Париже, **Витальди Бабани** (Vitaldi Babani, карьера в модном бизнесе в 1895–1940 годах), также создавал похожие модели с откровенно этническими элементами, включая кимоно и кафтаны.

---

<sup>23</sup> Guillermo De Osma, Mariano Fortuny: His Life and Work (New York: Rizzoli, 1980), p. 138.



Платье для второй половины дня от Drecoll, представленное в Les Modes в июле 1910 года, сочетает мягкую плиссировку и эффект туники.



Набросок Эдуарда Виммера-Висгрилла для отделения моды Венских мастерских (ок. 1913) демонстрирует геометрическую эстетику, которая ассоциируется с творениями этого объединения.

В Венских мастерских появился отдел моды под руководством **Эдуарда Йозефа Виммера-Висгрилла** (Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, 1882–1961). Виммер-Висгрилл мастерски воплощал последние парижские силуэты из тканей с дизайном Венских мастерских. Его элегантные и авангардные платья и костюмы обеспечили ему прозвище «венский Пуаре».

Подростком **Габриель Бонёр Шанель** (Gabrielle Bonheur Chanel, 1882–1961) жила в приюте, где монахини научили ее шить. Первым местом ее работы была мастерская портнихи. Она с юности предпочитала простой стиль, ей нравилась мужская одежда, элементы которой

она включала в свой гардероб. У Шанель завязался роман с богатым коннозаводчиком, она стала ездить верхом в мужском седле и в мужском костюме для верховой езды. В то же самое время она меняла отделку на купленных в магазине шляпках и к 1909 году начала скромный шляпный бизнес в Париже. В 1910 году она переехала в более просторное помещение на улице Камбон и назвала свой магазин «Мода Шанель». Созданные ею шляпки быстро принесли ей успех и привлекли внимание не только модных журналов, но и клиенток из числа парижских актрис и певиц. По условиям аренды помещения на улице Камбон Шанель не могла шить там платья, чтобы не повредить интересам другой портнихи, арендовавшей мастерскую в том же здании. Желая добавить пошив платьев к своему бизнесу, Шанель открыла бутик в курортном городе Довиле. Это было любимое место отдыха Жанны Пакен, и тут же располагался филиал Redfern Ltd., специализировавшийся на спортивной одежде. Довиль был идеальным местом, где Шанель смогла проверить свои идеи. Она сумела набрать небольшую, но растущую клиентуру из числа богатых отдыхающих, которым нравилась предлагаемая ею спортивная одежда. Свой первый Дом моды Шанель открыла в Биаррице в 1915 году, клиентура постоянно прибывала, и бизнес пошел в гору. С магазинами в трех городах модная империя Шанель состоялась.

Спортивная и мужская одежда (включая военную форму) повлияла на стиль Шанель. Даже ее кутюрные творения отличались простотой и лаконичностью. Хотя она использовала широкую палитру цветов, вкус к нейтральным тонам проявился в ранние годы ее карьеры. Ее творческая работа с тканью обеспечила ее дому репутацию «дома джерси», она внедряла трикотажные свитера в дневной гардероб модных женщин. Соответствие вкусов Шанель новому, упростившемуся, стилю жизни в конце войны продвинуло ее карьеру еще дальше. Освещение ее работы в американских журналах в огромной степени способствовало ее успеху. Ее личный выбор в уходе за собой и стиле жизни – загар, короткая стрижка – стал новинкой. Окруженная знаменитостями, Шанель к 1919 году и сама стала звездой.





Набросок раннего дизайна Габриель Шанель для американской фирмы Мах Меуер показывает, как она использовала морскую и военную темы (ок. 1916).

## Индустрия красоты

Сложные прически Прекрасной эпохи в этом десятилетии были забыты, и к середине десятилетия волосы плотнее облегали голову. Даже если сзади волосы оставались длинными, вокруг лица женщины стригли их коротко. В Лондоне в 1904 году представили перманентную завивку, и к 1910-м годам эта практика получила широкое распространение. К концу десятилетия короткие стрижки, часто называемые «боб», были весьма распространенными, и мода на них привела к тому, что регулярное придание формы волосам и укладка стали частью женского ухода за собой.

Отношение к использованию косметики также менялось. В октябре 1913 года Vogue призывал больше не прятать баночки с румянами и пуховки для пудры, как это делали раньше, и утверждал, что употребление косметики – это «привилегия каждой женщины, а не обязанность». О популярности косметических средств и процедур можно судить по большому количеству рекламы в прессе, а также по заметному макияжу на фотографиях манекенщиц, светских дам и актрис. Модный образ десятилетия – подведенные брови дугой, накрашенные глаза, розовые щеки и рот, как бутон розы, – все это создавалось с помощью косметики.



На агитационном плакате Земледельческой армии США 1918 года показана молодая женщина в комбинезоне. Этот вид одежды предлагался для военных работ и другого труда на открытом воздухе.

Три предпринимательницы создали основу для развития современной индустрии красоты. Елена Рубинштейн (Helena Rubinstein, 1870–1965), австралийка польского происхождения, начала в Мельбурне маркетинг крема для лица, созданного на основе ланолина, продукта австралийского овцеводства. К 1915 году у нее был процветающий косметический бизнес с салонами в Лондоне, Париже и Нью-Йорке. Рубинштейн открыла сеть салонов (некоторые со спа-процедурами) по всем Соединенным Штатам. Крупное состояние позволяло ей приобретать роскошные наряды, предметы искусства и поддерживать международную благотворительную программу. Конкурентка Рубинштейн Элизабет Арден (Elizabeth Arden, 1884–1966) также предлагала косметические средства и процедуры через сеть салонов. Она первой сформулировала концепцию «полного преображения». Арден, родившаяся в Онтарио, Канада, на самом

деле звали Флоренс Найтингейл Грэхем. Превратившись в «Элизабет Арден», она открыла свой первый салон «Красная дверь» на фешенебельной Пятой авеню в Нью-Йорке в 1910 году и следующие пятьдесят лет продолжала расширять бизнес, ставший международным. Урожденная Сара Бридлав из Луизианы, став мадам Си Джей Уокер (Madam C. J. Walker, 1867–1919), построила империю средств для волос, специально созданных для афроамериканцев. Между 1910 и 1920 годами расположенный в Индианаполисе бизнес Madam Walker включал в себя фабрику, школу для обучения и салон, а также сеть представителей. Все они были чернокожими женщинами, как и она сама. В конце концов она обосновалась в Нью-Йорке, стала активно работать на политической сцене Гарлема и вести обширную благотворительную деятельность. Три пионера индустрии красоты – Рубинштейн, Арден и Уокер – соединили науку с косметикой и подчеркивали высокое качество продукции с помощью привлекательной упаковки и обученных представителей. В каждом случае имидж основательницы был жизненно важен для идентичности компании.



## Война и мода

Глубокое влияние войны на моду проявлялось в разных формах. Так как текстиль требовался для военных нужд, гражданские лица вынуждены были ограничивать расход ткани. Изменилась цветовая палитра моды, частично из-за того, что одежда отражала более мрачные реалии военного времени, частично из-за нехватки синтетических красителей, которые раньше импортировались из Германии. Повлияла на моду и нехватка рабочей силы. Продуманные ритуалы смены одежды – например, дамам из высшего общества следовало менять платье трижды в день с помощью горничной – оказались устаревшими. Военная форма повлияла на гражданскую моду. Женщины одевались в мужском стиле, так как во время войны они заменили на рабочих местах ушедших на войну мужчин. Известные женщины, работавшие в таких организациях, как Красный Крест и вспомогательные службы, иногда носили форму, созданную специально для них. В военной одежде использовали такие новации, как застежка «молния», изобретенная Гидеоном Сундбэком в 1913 году и запатентованная в 1917 году. Тренч, плащ с поясом, произошедший от знаменитого Tielocken от Burberry, получил свое название от английского слова «траншея». Благодаря сочетанию героического подтекста и практичности этот стиль переняли гражданские лица, и тренч стал одной из основ современного мужского и женского гардероба.

Работа индустрии роскоши была нарушена из-за воинской службы владельцев домов моды (включая Пуаре) и работников, а также из-за сокращения привычной международной клиентуры. Производители, ретейлеры и модная пресса часто использовали военные ассоциации для продажи товаров. В Vogue появлялись такие статьи, как «Одеваемся на военный доход». Даже корсеты рекламировали так, чтобы упомянуть войну, как в рекламе «Новых военных изгибов» от Royal Worcester. Каталог Wanamaker «Выиграем войну» на весну и лето 1918 года предлагал разнообразные товары патриотически настроенной клиентуре: от «модных женских костюмов в стиле армейской формы» до «военной простоты в платьях для малышей». Потенциальным покупателям напоминали, что «шерсть выиграет войну», и рекомендовали женщинам покупать вместо нее шелк или хлопок, оставляя шерсть военным. Появились в продаже женские комбинезоны для «патриотичных женщин, желающих поработать у себя на кухне или в своем саду». Некоторые аспекты войны оказали удивительное действие на моду в более поздние годы этого века. Камуфляж, вероятно, появившийся под влиянием кубизма, впервые был разработан во Франции в годы Первой мировой войны. Реконструктивная пластическая хирургия для мужчин, получивших ранения на фронте, стала основой для многих косметических операций, которые становились все более распространенными и модными в течение следующих десятилетий XX века.



Медсестра из Красного Креста в серой хлопковой форме на фото Джоэля Федера 1918 года. Во время войны форма была адаптирована для полевых условий.



Офицер британской армии в тренче. Этот стиль быстро перешел из военной формы в гражданский гардероб.

Огромные военные потери вынудили изменить традиции ношения траура. Траур как институт необходимо было забыть: беспрецедентное количество горюющих женщин в черном – матерей, вдов, сестер – грозило еще сильнее омрачить общественное сознание, и без того потрясенное войной.

## Мужская одежда

В это десятилетие настал конец эстетике XIX века в мужской одежде. Хью Кандри из Henry Pool, известнейшей портновской фирмы с Сэвил-роу, заявил, что 1914 год стал «концом цивилизации»<sup>24</sup>. На первый план вышла практичность, а стили, ассоциировавшиеся с праздным или элитарным образом жизни, вышли из моды.

Из-за войны мужская мода не претерпела серьезных изменений в течение этого десятилетия. Тем не менее силуэт пиджака становился все более рациональным, мужчины все реже носили сюртуки и визитки. Преобладал узкий силуэт. Пиджаки, однобортные или двубортные, были в высшей степени элегантными, сильно приталенными и с узкими рукавами. Брюки тоже были узкими, без защипов у пояса и с острыми стрелками по центру брючин. Некоторые модели шились с манжетами. Как правило, брюки были довольно короткими, они заканчивались выше подъема ступни. Ткани использовались разные: шерсть, гладкая или с тканым рисунком, включая меловую полоску, тонкую полоску и крупную клетку, а также твид с геометрическим рисунком. Верхняя одежда поверх узких костюмов иногда была более просторного А-силуэта, сильно расширявшегося книзу.



На иллюстрации из журнала American Gentleman, издания для тех, кто торговал мужской одеждой, показано разнообразие мужских костюмов с преобладанием узких облегающих силуэтов на осень/зиму 1917–1918 годов и различные головные уборы.

Мода на костюмы цвета хаки отражала влияние военной формы и указывала на то, что мужчины были готовы к большей раскованности в гардеробе. Столкнувшись с уменьшением

<sup>24</sup> Quoted in Stephen Howarth, Henry Poole: Founders of Savile Row (London: Bene Factum Publishing, 2003), p. 90.



количества заказов от гражданских лиц, мужские портные компенсировали потери бизнеса, отшивая военную форму для офицеров в соответствии с правительственными спецификациями, которые им присылали. В 1917 году торговый журнал *American Gentleman* объявил, что «все, связанное с военной одеждой, обречено стать популярным и у старых, и у молодых». Тот же журнал писал, что недостаток импортного шелка «сделал галстук-бабочку модным круглый год». Но все же среди шейных мужских аксессуаров доминировал галстук-самовяз, нередко достаточно объемный. Мужчины все чаще носили наручные часы, так как из-за вождения автомобиля и службы в армии карманные часы стали неудобными. Федоры, мягкие мужские шляпы с продольной вмятиной, и даже шляпы в стиле стетсон носили практически всегда, за исключением самых торжественных случаев.

На подписание Версальского договора 28 июня 1919 года премьер-министр Великобритании Ллойд Джордж, премьер-министр Франции Жорж Клемансо и президент США Вудро Вильсон надели визитки. Премьер-министр Италии Витторио Эмануэле Орландо прибыл в костюме с пиджаком свободного кроя, как и многие другие члены различных международных делегаций. *New York Times* отмечала, что «черные пиджаки» лидеров Союзников составляли резкий контраст с другой церемонией, состоявшейся в Версале в 1870 году, на которой главенствовал канцлер Отто фон Бисмарк в парадной белой форме<sup>25</sup>. *New York Times* утверждала, что это подчеркнуло переход от старого порядка к новому миру.

---

<sup>25</sup> Major Gen. Sir Frederick Maurice, «Contrasts Signing with 1870 Ceremony», *The New York Times* (June 29, 1919), p. 3.

## Детская мода

Контраст между практичностью и декоративностью, характерный для женской моды, был замечен и в моде для детей. Хотя подчеркивалась необходимость свободы движений, тренировочные корсеты все еще использовались для правильной осанки. Как и в предыдущие десятилетия, малыши носили рубашки и свободные платья. Одежда девочек-подростков отражала доминировавшие тренды в женской одежде. Мальчики, выйдя из раннего детского возраста, все чаще носили никербокеры вместо коротких брюк, а длинные брюки они начинали носить раньше, чем в прошлом. В детской одежде также проявилось влияние военной формы. Оно стало еще сильнее с появлением движения скаутов для мальчиков и девочек во всех англоязычных странах. Скауты носили форму разных оттенков хаки, коричневого и зеленого, с большими карманами и шляпами рейнджеров. Группы девочек и мальчиков в форме подражали взрослым, служившим в армии или занятым на трудовом фронте.



На иллюстрации 1911 года молодой человек в костюме цвета хаки из парижского магазина. Подчеркнуты спортивный стиль пиджака и аксессуары.



На иллюстрации Данненберга показан объемный крой мужских пальто, которые носили с эффектными аксессуарами (ок. 1914).





Покрой военной формы и цвет хаки в мужской одежде повлияли и на одежду для мальчиков, как мы можем видеть на этой иллюстрации из каталога John Wanamaker 1918 года.





Одежда для девочек на этой иллюстрации из Pictorial Review 1916 года отличается разнообразием фасонов для разного возраста. На малышках, начинающих ходить, просторные платья, на девочках постарше – платья с заниженной талией, предвосхищающие женскую моду следующего десятилетия. Причудливые шляпки предлагаются для всех возрастов.

К этому времени матросский костюм для детей любого возраста, от малышек до подростков, был еще популярнее, чем когда бы то ни было. Мальчики и девочки носили блузы с распахнутым воротом, так называемые матроски, с матросскими воротниками, галстуками и другими морскими деталями. Матроски и матросские костюмчики были доступны в повседневном и праздничном вариантах. Это был популярный стиль и для купальных костюмов.

Хотя сочетание белого и синего было самым распространенным, встречались и другие цвета, включая хаки, розовый и чисто-белый. Верхняя одежда повторяла модные силуэты для взрослых, на улице дети носили шляпы. У мальчиков для повседневной носки самым популярным головным убором была мягкая кепка.

Журналы продолжали предлагать исторические образы для особых случаев, такие как костюм паж для маленьких мальчиков и платья в бельевом стиле для маленьких девочек. В теплую погоду в одежде «на выход» доминировали светлые цвета. Как и в прошлом, в торжественных случаях дети носили нарядные шляпы. Шляпки девочек зачастую отличались обилием отделки и разнообразием. Даже маленькие девочки носили на удивление крупные шляпы. Следуя за фасонами модных дамских головных уборов, девочкам предлагали огромные чепцы и шляпы с широкими полями и высокими тульями. Платья прямого силуэта длиной до колен и с заниженной линией талии, стрижка «боб» и даже голые ноги, которые можно было увидеть у девочек в 1910-х годах, станут важными элементами женской одежды в последующие годы.



Американские дети в типичных костюмах (ок. 1916). Вечно популярная матроска приобретает особый смысл, так как США находятся на пороге вступления в войну.



## Конец десятилетия

В конце 1910-х годов всеобщее упрощение моды казалось логичным для послевоенного общества. Два французских дизайнера начали свою карьеру в конце этого десятилетия, предлагая простую эстетику: Жан Пату и Люсьен Лелонг. Жан Пату (Jean Patou, 1880–1936), сын успешного кожевника из Нормандии, основал модный бизнес в Париже примерно в 1910 году. Пату был готов показать свою первую модную коллекцию в 1914-м, но война вынудила его изменить планы. Он отслужил в армии и заново открыл дело в 1919 году. С самого начала Пату делал акцент на простоту и отдавал предпочтение более коротким юбкам. Этот дизайнер оказал важнейшее влияние на развитие спортивных лаконичных образов 1920-х годов. Люсьен Лелонг (Lucien Lelong, 1889–1958) был сыном двух кутюрье – Артура и Элеоноры Лелонг, чей модный дом, пусть и маленький, имел отличную репутацию. В 1918 году Люсьен, раненый ветеран войны, вернулся с фронта и занялся родительским бизнесом. Его современная эстетика радикально изменила дом. Ей предстояло оказать огромное влияние на моду в следующие годы.

Первая мировая война безвозвратно изменила мировой порядок. Нигде это не было так заметно, как в манере женщин и мужчин одеваться. После войны эпидемия гриппа убила миллионы людей. В пиковые 1918 и 1919 годы «испанка» особенно свирепствовала в Европе, но эффект от этого чувствовался по всему миру. Рабочие носили защитные маски, женские шляпки с защитной вуалью рекламировали как средство предохранения от инфекции. Это была кульминация трагедий десятилетия, на долю которого выпало слишком много тяжелого. Когда мужчины вернулись с фронта, западное общество попыталось вновь зажить обычной жизнью. Формировался по-настоящему современный жизненный уклад, и новая эстетика сопровождала эти перемены. Лаконичная графика Лепапа, смелые узоры Виммера-Висгрилла и непринужденные модели Шанель стали примерами новоявленного стиля.



Французский солдат вернулся с войны. Дети рады приветствовать его переход к гражданской одежде. «Возвращение солдата» А. Е. Марти из *Les Modes et Manières d'Aujourd'hui*, 1919 год.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.