

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ТМ

КРИСТОФЕР
БРУАРД

КОСТЮМ

СТИЛЬ,
ФОРМА,
ФУНКЦИЯ



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Аннотация

Что объединяет «молодых старомодников» и конголезских sapeurs, что общего между рiјата и баньяном, архитектурой и одеждой? Как связаны парижский щеголь и участники «пятниц без галстуков»? В этой увлекательной книге рассказывается про многовековую эволюцию костюма до его сегодняшнего вида. Переносит читателя из Англии в Конго, из Китая в Америку, из Японии в Италию, К. Бруард показывает всепроникающее влияние костюма на современные культуры: модная индустрия, искусство кино, гендерные взаимодействия и т. д., везде костюм играет чрезвычайно значимую роль. Автор исследует динамику его языка и статус, а также делает прогноз на будущее.

Кристофер Бруард Костюм: стиль, форма, функция

© Christopher Breward, 2016,
© Софья Абашева, перевод с английского языка, 2018,
© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

Джеймсу

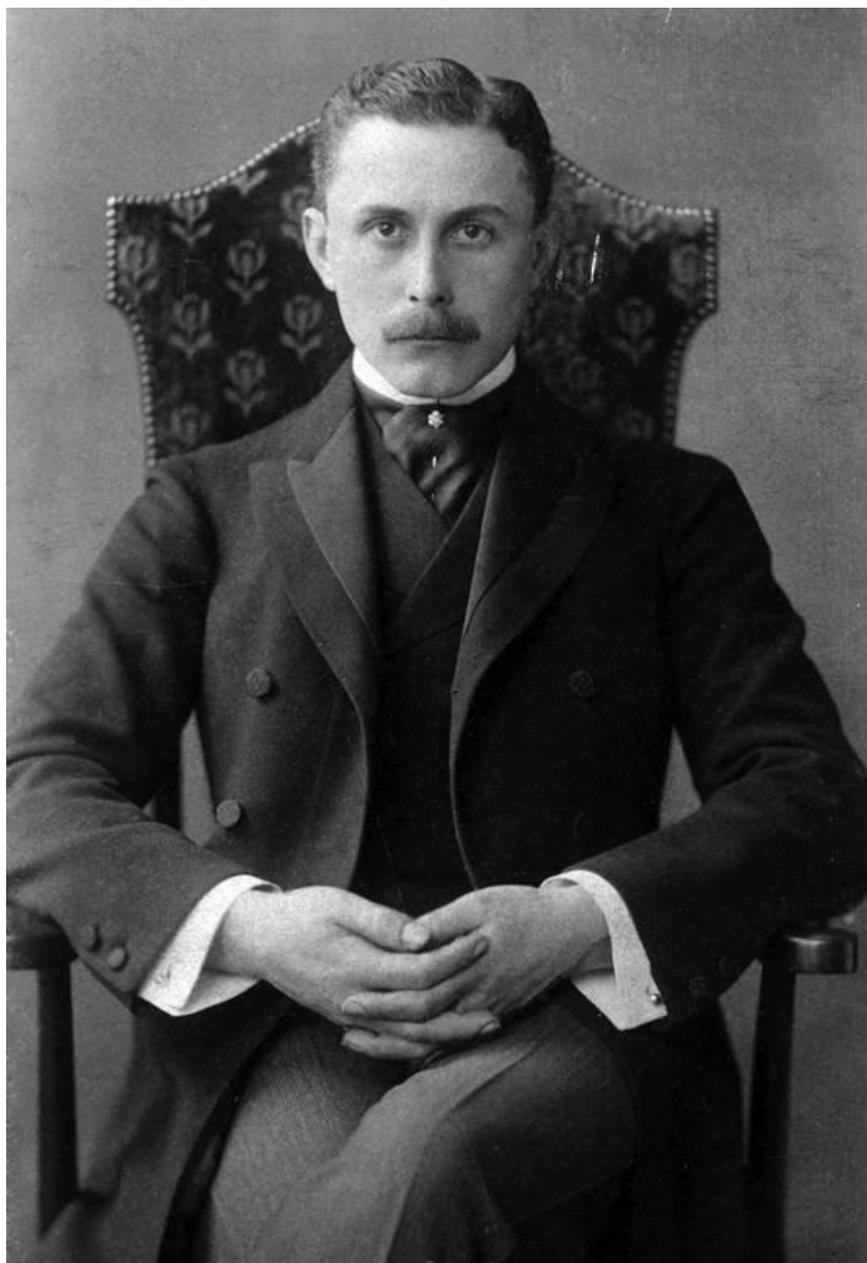
Введение Портновское искусство

Мужской костюм – один из остающихся в тени, но непреходящих символов современной цивилизации. На протяжении более четырех столетий художники, философы и критики укрепляли статус костюма в качестве символа осуществляемого человечеством непрерывного новаторского поиска совершенства. Благодаря целесообразности, выпестованной эlegantности и светскому приличию он стал превосходным примером воплощенных эволюционной теории и демократической утопии. Венский архитектор Адольф Лоос, отец модернизма, время от времени писавший публицистические очерки на тему моды, был одним из тех адептов костюма, для которых искусное владение портновским мастерством было равным священнодействию. На рубеже веков он создал замечательную серию небольших очерков, в которых представил пошитый на заказ костюм и повседневные предметы гардероба современного джентльмена как архетипы прогрессивного дизайна. Лоос тщательно изучил шляпы, туфли, нижнее белье и аксессуары, выявив качества, обеспечившие им превосходство над продукцией более «низких» отраслей промышленности (женской одеждой) и менее продвинутых наций (Германией). Для Лооса костюм был фундаментальной чертой просвещенного человека, знаком цивилизации, восходящей к еще более древней эпохе, чем даже хижина Ложье, – доисторической модели классического храма¹. Костюм, казалось бы, существовал всегда, напоминая мужчине об ответственности и привилегиях, положенных его более высокому статусу:

То ли дело мои шерстяные костюмы. Шерсть – исконная одежда человечества. Из нее был соткан плащ Вотана – отца всего сущего. <...> Это

¹ Laugier M. A. Essai sur l'architecture. Paris, 1753.

исконная, первобытная одежда. <...> [Она] могла бы прикрывать наготу люмпена в любое время, в любой точке земного шара, не внося ни малейшего экзотического оттенка в эпоху или пейзаж. <...> [Костюм] всегда был с нами, сопровождал нас тысячелетиями. <...> Это одеяние того, кто духовно богат. Одеяние того, кто самостоятелен. Одевание человека, чья индивидуальность настолько сильна, что он уже не в состоянии выразить ее красками, перьями и изощренным покроем платья. Горе живописцу, который выражает свою индивидуальность, надевая бархатный сюртук. Такой художник признает свое бессилие².



Адольф Лоос, «отец модернизма» в архитектуре и ревностный поборник костюма индивидуального пошива. 1904. Изображение любезно предоставлено Национальным архивом Австрии, Вена

Столь глубокое суждение об одежде сформировалось сто лет назад в литературных

² Loos A. Praise for the Present // Adolf Loos. Why a Man Should be Well Dressed / Transl. M. E. Troy. Vienna, 2011. P. 14–15.

и художественных кругах Вены в интеллектуальном контексте, очень далеком от поверхностных соображений большей части публичного дискурса моды начала XXI века, ориентированного на известных персон и знаменитые бренды. Также во всех отношениях изменились социальные, экономические и географические обстоятельства, в которых одежду производят, продают, рекламируют и носят. Но сам по себе костюм, каким его понимал и носил Лоос, дошел до нас в почти неизменном виде как предмет повседневной и официальной одежды почти во всех частях света. Эксперты моды не раз возвещали его предполагаемый закат в качестве значимого предмета одежды для работы, отдыха и торжеств. Тем не менее его скромные и притом универсальные очертания по-прежнему украшают тела мужчин и женщин самых разных профессий и рангов: от политиков до агентов по недвижимости, от банкиров до раввинов, от адвокатов в зале суда до женихов в момент заключения брака.

Проследив в этой книге всепроникающее влияние костюма в современных культурах, я попытаюсь отдать должное вере в костюм, которую исповедовал Адольф Лоос. Я попробую показать, как появились свойственные костюму простые решения, как продолжают существовать его первоначальные значения и как они эволюционируют, чтобы транслировать истины более глубокие, чем простое сочетание ткани, ножниц и ниток. Для достижения поставленной цели потребуется начать с самых основ – с формы костюма как такового.

Сшитый на заказ (изготовленный вручную местными мастерами по точным индивидуальным меркам заказчика) или готовый (стандартного размера и покроя, производимый массово в сети зачастую удаленных друг от друга фабрик ручным и машинным способом), костюм, каким мы знаем его сегодня, имеет двух- или трехчастную структуру. Как правило, он шьется из тонкотканой шерстяной и смесовой ткани с бортовкой – прокладочным материалом из конского волоса и хлопка (или искусственной материи), придающим жесткость, и шелковой или вискозной подкладкой. Именно ткани, из которых пошит костюм, составляют значительную часть его привлекательности и являются важным показателем его качества. Это могут быть ткани из гладкой камвольной шерсти, мягкой саксонской или более грубой шерсти шевиот, как правило, в рубчик, военные бедфордские корды, тонкие черные ткани с глянцевого отделкой, спортивный трикотин, будничные вельвет, элегантная фланель, плотный серж, износостойкий твид и домотканые материи, а также парадные бархатные ткани. Они определяют цвет, текстуру, посадку, фактуру и долговечность костюма, и зачастую это первое, о чем следует подумать в процессе его выбора или заказа. Выбор типа плетения и дизайна – полотняное или «панамы», шашечное или кельтское саржевое, диагональное, фасонная 8-нитная, или русская, саржа, «баннокборн» или «соль с перцем», «булавочная головка», ромб, «итонская полоска», «ячменное зерно», саржа «елочкой», «гусиная лапка», гленчек или клетка «Принц Уэльский», «игольная» или «меловая» полоска – становится ключом к характеру заказчика³.

В готовом виде костюм обычно состоит из пиджака с длинными рукавами, застегивающегося на пуговицы, с лацканами и карманами, безрукавного жилета, который надевают под пиджак в случае костюма-тройки, и длинных брюк. Внешняя простота скрывает за собой сложность конструирования, как показало недавнее сравнительное исследование производства готовых костюмов, выполненное по заказу Министерства торговли и промышленности правительства Великобритании:

Выкройка пиджака представляет собой сложную структуру, которую составляют в среднем от 40 до 50 элементов. <...> Пошив пиджака может включать до 75 отдельных операций. Первый этап производственного процесса – это разметка: схема, согласно которой многочисленные элементы <...> выкраиваются из материала. <...> Последовательность

³ Ostick E. Textiles for Tailors. London, c. 1950.

производственных операций в целом сродни сборке автомобиля. Вначале изготавливаются различные части, затем их собирают в «подузлы», которые постепенно соединяют в конечную сборку. Элементы меньшего размера шьют <...> одновременно с основными частями – прокладочный материал, части спинки, карманы, лацканы, рукава, подкладка рукавов. Карманы и прокладочный материал прикрепляются к передним частям. Спинка изделия соединяется с передними частями, затем пришиваются лацканы. К рукавам пришивают подкладку, и затем они присоединяются к основной части. Затем добавляют петли и пуговицы. <...> Для окончательной влажно-тепловой обработки готового изделия используют целый набор механических прессов различных форм⁴.

Аналогия с автоматизированным процессом конвейерного производства автомобилей все же может вводить в заблуждение. Далее авторы исследования разъясняют, что почти осязаемая физически, воплощенная природа изделия привлекает внимание к специфическим особенностям каждого отдельного фасона костюма, которые будет невозможно воспроизвести, полностью механизировав производство:

Наиболее распространена пачечная система производства швейных изделий, при которой все необходимые для создания костюма части группируются и сшиваются последовательно. Рабочие фабрики также сгруппированы согласно элементам изделия, над которыми они работают, и передают их от группы к группе. Такая система обладает гибкостью, позволяющей справляться с различиями в крое костюмов, даже если кто-то из сотрудников проходит обучение или отсутствует на рабочем месте⁵.

Таким образом, современный готовый костюм – это продукт общепризнанной и хорошо отлаженной системы производства, улучшенной и демократизированной на протяжении XX века трудами новаторов из элитных ателье и международных брендов, который присутствует в гардеробе большинства мужчин. Его вариант, изготавливаемый на заказ, по-прежнему шьют вручную, следуя традиционным технологиям, для элитного меньшинства на Западе и более широкой аудитории в Азии и развивающихся странах. Оба этих варианта соответствуют общепринятому набору параметров, представляющих относительно стандартизированную и знакомую всем необходимость, чуть ли не скучную в своей предсказуемости форму. Но так было не всегда. Представление о «костюме» как о наборе хорошо сочетающихся между собой предметов одежды, которые носят одновременно, даже если они сшиты из разных тканей, сформировалось в течение XIV века в городах и при королевских дворах Европы. Конструирование костюма, скорее всего, явилось результатом сложного взаимодействия между вкусами и желаниями заказчика и мастерством портного, а также других ремесленников – мужчин и женщин. Возможности для вариаций были поистине безграничными.

Дошедшая до нас переписка XVI и начала XVII века между представителями знати и их помощниками, занимавшимися покупкой предметов гардероба в Лондоне и других городах, а также ранние автобиографические описания сарториальных предпочтений зафиксировали напряженные размышления по поводу цены, качества материалов, особенностей кроя, цвета и соответствия предполагаемого изделия представлениям о моде, приличиях и куртуазном стиле. Выбор осложнялся спецификой текстильного производства того времени. Заказ одного «комплекта» одежды предполагал заключение сделок между представителями нескольких профессий: торговцем тканями, портным, изготовителями пуговиц и петлиц,

⁴ Owen N., Jones A. C. A Comparative Study of the British and Italian Textile and Clothing Industries // DTI Economics Paper. 2003. Vol. 2. P. 38–39.

⁵ Ibid. P. 39.

вышивальщицами и т. д.⁶

Роль портного в этом процессе радикально изменилась к концу XVI века, в эпоху, когда ремесла боролись за первенство в иерархии европейской системы могущественных гильдий. В ту пору в ней доминировали богатые и влиятельные торговцы шерстью и шелком. Во Флоренции и Венеции 1570–1580-х годов роль портного в создании модного образа готового ансамбля зачастую оставалась ничтожной. Одно венецианское торговое руководство сообщало:

Изготовление одежды состоит лишь в том, чтобы драпировать на человеке ткань и отрезать ее излишки – вот как создают одежду. Затем любой может добавить украшений, и, таким образом, портные всегда учатся у своих заказчиков и исполняют любые их пожелания, какие они ни попросят, и не более того⁷.

Однако расстановка сил изменилась, когда портные добились большей профессиональной независимости и коммерческого влияния. Они заслужили свое право выбирать, покупать ткань и другие материалы напрямую у купцов, вместо того чтобы получать их от клиента вместе с указаниями по поводу того, как добиться желаемого вида готового изделия. Повышение уровня мастерства кроя, драпировки и украшения ткани также привело к созданию цеховых альбомов с эскизами, которые демонстрировали разнообразные варианты конструирования и отделки рукава или, например, плаща. Кроме того, широкое распространение получили печатные портновские каталоги выкроек и иллюстрированные альбомы костюмов народов мира. К началу XVII века стало ясно, что возросшая предпринимательская смекалка и творческие способности портного ставили его в положение, когда он мог диктовать, а не следовать причудам моды⁸.

Обратив внимание на растущий профессионализм производителей костюма, следует также рассмотреть влияние меняющегося представления о сущности моды среди критиков и потребителей мужского костюма в ту эпоху. В академических трудах по истории мужской одежды внешний облик часто связывается с политикой. В 1930 году психолог Джон Карл Флюгель (1874–1955) описывал «великий мужской отказ» от показной «павлиньей» моды искусственных щеголей XVIII века, вызванный ростом индустриализации и развитием демократии. Серьезные времена требовали строгости в одежде. Позднее социальный историк Дэвид Кучта обнаружил свидетельства гораздо более ранней тенденции к упрощению мужского костюма при королевских дворах Франции и Англии середины XVII века⁹. По мнению исследователя, она была вызвана не столько осмыслением возрастающего влияния рациональных ценностей нарождающегося меркантильного класса фабрикантов, сколько следствием политических, философских и религиозных дебатов об ответственности знати и монархов, начавшихся в 1630–1640-х годах. Флюгель же предположил, что:

постепенно коммерческие и промышленные идеалы утверждались в одном общественном классе за другим, пока их не признала аристократия большинства прогрессивных стран. Так простой и унифицированный костюм, соответствующий

⁶ Vincent S. *Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England*. Oxford, 2003. P. 104–107. Collier Frick C. *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing*. Baltimore, MD, 2002. P. 228–230. См. также: Rublack U. *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. Oxford, 2010.

⁷ Currie E. *Diversity and Design in the Florentine Tailoring Trade, 1550–1620* // *The Material Renaissance* / Ed. by M. O'Malley and E. Welch. Manchester, 2007. P. 154.

⁸ *Ibid.* P. 163–168.

⁹ Kuchta D. *The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*. Berkeley, CA, 2002. P. 162–178.

этим идеалам, постепенно занял место пышных и разнообразных одежд, связанных со старым порядком¹⁰.

Дэвид Кучта высказывает противоположную точку зрения. Историк пишет о «старом сарториальном порядке». Тогда, в 1580-х и 1590-х годах, дорогостоящий «винегрет» пышных аристократических нарядов порицали как безнравственный и непатриотичный памфлетисты-пуристане, но отстаивали авторы книг о королевских манерах. Они считали эту мешанину долгом великолепия и демонстративного потребления, который власть имущие имеют честь нести для поддержания визуальных иерархий роскошного производства и потребления. После Реставрации на смену старому укладу пришел конструкт переосмысленного ответственного правления, в буквальном смысле облаченный в костюм – униформу передовых идей¹¹.

Вне зависимости от того, будем ли мы руководствоваться хронологией и объяснением Флюгеля или же следовать логике Кучты, понятие «отказа» во многих отношениях привлекательно и убедительно. Оно принципиально связывает сарториальные изменения и становление политических ценностей демократических государств Нового времени. Однако в качестве довода в пользу возникновения определенного стиля одежды это понятие, возможно, излишне англоцентрично. Англия была не единственной страной, в которой происходила революция мужской моды. Простой прообраз мужского костюма в различные моменты истории также возникал в скандинавских странах, Нидерландах и других частях Европы. Темный единообразный костюм с одинаковой готовностью восприняли как купцы голландской Республики XVII века, так и офицеры Директории во Франции, а также провинциальные мещане в Австрии эпохи Бидермейера. Фокусируясь на политической теории, концепция отказа также не учитывает ни могущество и бытование портновского изделия как такового, ни мастерство и влияние его создателей. Реформированная аристократия и только что эмансипированные капиталисты могли принять костюм как подобающий символ, но истоки его значений и природа его материального воплощения лежат гораздо ближе к обстоятельствам его физического производства, чем к политическому символизму.

Несмотря на дебаты по поводу концепции отказа, принципы дизайна и философские идеалы, сопровождавшие на протяжении XVIII столетия эволюцию материальной формы костюма как вместилища современных ценностей, сохранялись и в XIX веке. Понятия измерения и стандартизации продолжали влиять на эволюцию костюма как предмета, так и символа. Они предопределили викторианский переход от костюма, сшитого на заказ, к технически более сложному производству готовых костюмов для расширенного круга потребителей, совершившийся в конце XIX века. Введение мерной портновской ленты в 1820-х годах и все возраставший интерес портных к стандартизации обмеров и методов кроя одновременно открыли возможность разработки технологий массового производства и стали залогом демократизации отрасли, которая в своем высшем, наиболее щегольском и притом наукоемком сегменте уже давно интересовалась новаторским потенциалом платоновской идеи образцового «классического» тела¹².

Портные во Флоренции эпохи Возрождения и в Лондоне эпохи Регентства записывали или переносили пропорции тела заказчика в виде меток на отдельные листы бумаги.

¹⁰ Flügel J. C. *The Psychology of Clothes*. London, 1930. P. 113.

¹¹ Kuchta D. *Op. cit.* P. 17–50.

¹² Hollander A. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York, 1995. P. 63–110. (Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды [пер. с англ. Е. Канищевой, Л. Сумм]. М.: Новое литературное обозрение, 2018.)

Собранные вместе, они позволяли сконструировать уникальный «доспех» из ткани. В первые годы правления королевы Виктории изобилие печатных руководств, преподносивших математические системы пропорций в качестве универсальных портновских законов, обеспечило представителям этой профессии возможность подгонять и приспособливать обобщенную схему к фигуре каждого клиента. Преобразующий эффект набивки, подкладки и наметывания обеспечивал посадку, почти сравнимую с работой лучших мастеров индивидуального пошива из Вест-Энда: по крайней мере, если смотреть издали.

По мере того как стандартизированные лекала вытесняли архивы индивидуальных мерок почти на всех, кроме самых элитных, предприятиях, значительно расширились возможности для варьирования формы и ускоренного отражения сезонных изменений моды как в национальном масштабе, так и в международном. Теперь меняющиеся лекала идеализированного модного тела можно массово насаждать одновременно по всему миру, тогда как раньше модный образ создавался индивидуально, почти что импровизированно, согласно местным запросам. В некотором смысле новые рационализированные системы конструирования и пошива костюма снабжали портных картами для ориентирования на неисследованной поверхности тела, которое в контексте империи и развивающейся мужской культуры потребления подвергалось скрытой эротизации¹³.

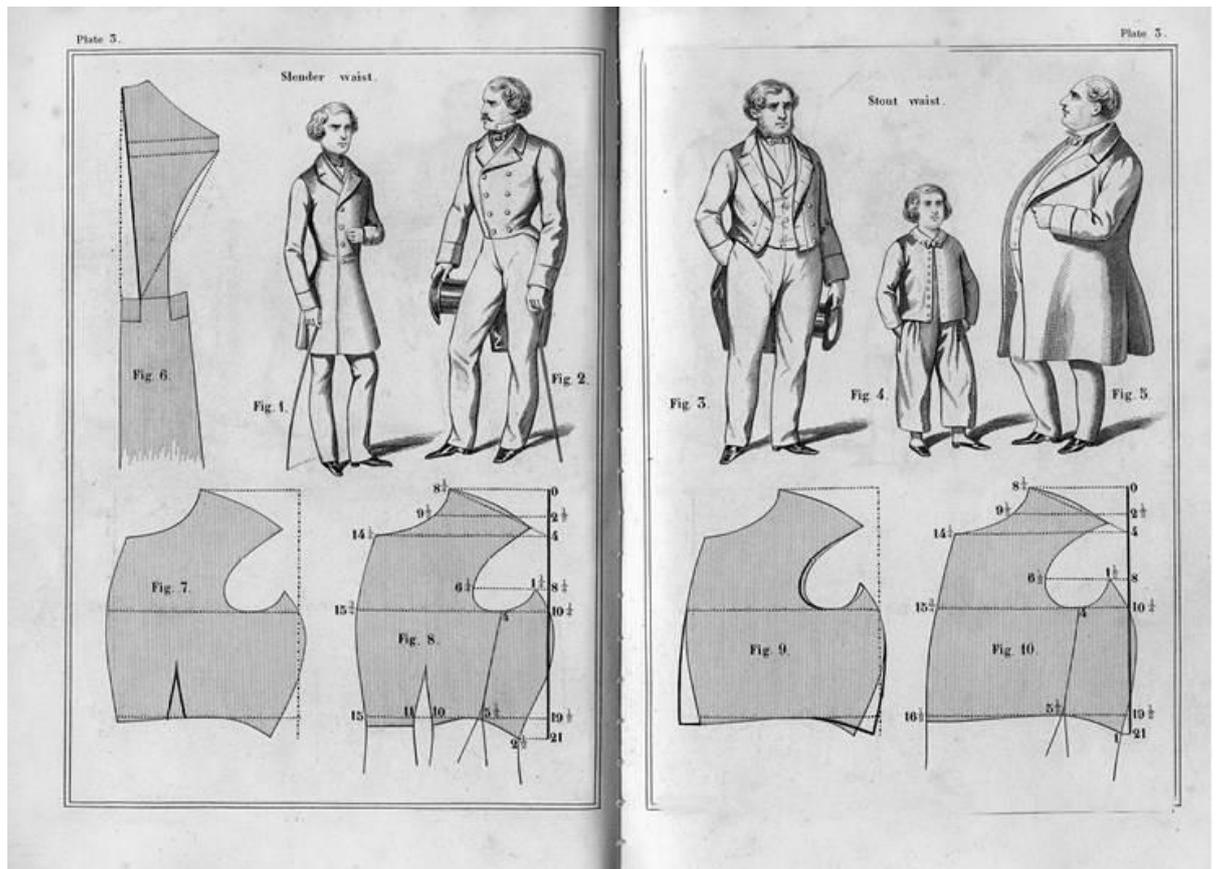
В 1887 году Эдвард Джайлз, редактор лондонского профессионального портновского журнала *The West End Gazette*, составил историографию таких систем, проиллюстрировав их влияние и дав оценку их полезности. Многие из них предназначались к услугам значительно расширившейся и перешедшей на профессиональную основу индустрии. Руководство «Помощник портного от мистера Голдинга» (*Mr Golding's Tailor's Assistant*, 1818) – лишь один из ранних примеров. В нем предлагалось снимать мерки, исходя из представления об идеально сложенной мужской фигуре, «у которой ширина груди на дюйм превосходит ширину талии, а обхват талии на дюйм меньше ширины груди»¹⁴. Джайлз отмечал, что поиск «грации и элегантности», которые основаны на отвлеченных идеальных пропорциях, типизированных согласно методу Голдинга, всего лишь давал преходящие со временем приближения к идеалу красоты, соответствовавшие преобладавшему в ту эпоху сарториальному вкусу. Это означало, что предложенные формы очень скоро выходили из моды:

Широкие изогнутые лацканы, зауженная талия, излишне широкие полы, слишком объемный верх рукавов <...> все это заставляет мужчину выглядеть посмешищем¹⁵.

¹³ Breward C. *Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing // Body Dressing / Ed. by J. Entwistle and E. Wilson. Oxford, 2001. P. 166.*

¹⁴ Giles E. *History of the Art of Cutting in England. London, 1887. P. 118.*

¹⁵ *Ibid.* P. 124.



«Руководство портного: полная система кройки всех видов изделий». Ок. 1850. Пособия такого рода заверяли, что антропометрическое мастерство костюма может усовершенствовать любую фигуру. Изображение любезно предоставлено Архивом Вулмарк (Australian Wool Innovation Ltd) и Лондонским колледжем моды

В дальнейшем создатели портновских систем оставили попытки привести тело в соответствие с идеалом в пользу научной строгости изучения анатомии и геометрии. Такой подход, казалось, лучше устранял несовершенства настоящих живых тел с помощью искусного подбора масштаба и пропорций. Вместо того чтобы пытаться навязать совершенную модель всем телесным вариациям, авторы систем, начавших появляться с середины XIX века, признали существование различных типов телосложения и способствовали вариативности костюма. Например, «Полное практическое руководство по кройке» (The Complete Guide to Practical Cutting, 1847) признавало, что тела мужчин нельзя сводить к чертежному угольнику и набору алгоритмов. Его авторы «на собственном опыте обнаружили, что если кроить сюртук для корпулентного мужчины согласно мерке по его груди, то он получится слишком длинным сзади и, следовательно, слишком коротким спереди»¹⁶.

¹⁶ Cit. ex ibid. P. 133.



Вкладная иллюстрация с моделями мужской одежды. Ок. 1910. Уже к началу XX века пиджачная пара прочно ассоциировалась с деловой сферой. Изображение любезно предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой, фонды Астора, Ленокса и Тилдена (Коллекция изображений)

Мудреные споры по поводу кроя лежат у истоков современных вопросов о механизации портновского труда и ее последствиях. Чарльз Компейн и Луис Девер в «Руководстве портного» (Tailor's Guide, 1855) в середине 1850-х годов предлагали вниманию закройщиков исчерпывающий обзор типов телосложения и осанки, в котором предпочтение отдавалось скорее здравому смыслу, а не промышленной точности. Их риторика столь же богата метафорами, как и высказывания Томаса Карлайла, Карла Маркса или Уильяма Морриса:

Изобретатели позабыли, что ни одна машина не сможет вычислить точную мерку такой гибкой материи, как человеческое тело, потому что кусок дерева, кожи или металла не может почувствовать, в отличие от руки, достаточно ли давление или натяжение, а именно это важно при обмере. <...> Было бы нелепо пригласить заказчика и засунуть его в машину. С любого мужчины, каким бы ни было его телосложение, всегда можно снять мерки с помощью обыкновенной мерной ленты. <...> Возможно, не все заказчики обладают необходимым терпением. <...> Им не нравится, когда их измеряют и осматривают со всех сторон <...> им досаждают, когда портной видит, что они вовсе не похожи на Аполлона Бельведерского¹⁷.

¹⁷ Compaign C., Devere L. The Tailor's Guide. London, 1855. P. 18–19.

В этом и заключался глубинный разрыв между повседневной реальностью портновского ремесла, основой которой была близость и понимание индивидуального тела заказчика, и внешним миром, в котором новые технологии и понятие научного прогресса, казалось, сглаживали неэффективность ручного труда. Джордж Аткинсон – портной, заявлявший, что он первым начал использовать стандартизированную мерную ленту в 1799 году. В хвалебной брошюре собственного сочинения (1840) он также утверждал, что «привел портновское ремесло в систему». Это была система, в которой костюм приобретал свойства и смысловые ассоциации высококачественного промышленного товара, хотя сам Аткинсон продолжал превозносить человеческий фактор: «Я обнаружил, что после постоянного использования [портновского метра] я был способен определять мерки джентльмена на глазок»¹⁸.

Проницательность, мастерство и вкус – вот качества, которые наиболее акцентировал один из самых знаменитых реформаторов портновского дела XIX века, немецкий математик профессор Генри Уомпен. Вслед за его первой работой «Математическое искусство кройки одежды в соответствии с различными формами мужских тел» (*The Mathematical Art of Cutting Garments According to the Different Formations of Men's Bodies*, 1834) в 1850-х годах последовала «Анатомия и антропометрия» (*Anatomy and Anthropometry*) и затем «Математическое руководство по конструированию моделей для драпирования на человеческом теле» (*Mathematic Instruction in Constructing Models for Draping the Human Figure*, 1863). Уомпен придерживался исключительно технического подхода к портновскому делу. Его выверенные академические тексты предназначались для практикующих портных в качестве пособия, чтобы повысить профессиональные стандарты их ремесла, и для поддержки тех, кто собирался открывать профессиональные учебные заведения. Он писал: «Культура разума – наипервейший элемент, откуда происходит все то, что цивилизует и совершенствует нас, и посредством его все люди становятся равными»¹⁹.

Уомпен повышал статус и амбиции создателя костюма и полагал, что осмысление платоновских идеалов красоты и понимание обнаженной мужской фигуры в ее идеальном «классическом» состоянии могут сыграть немалую роль в конструировании и производстве современной мужской одежды. Вспоминая первые годы своей карьеры, он отмечал:

Студентом я отправился в Берлин, чтобы окончить образование. Меня увлекли искусство и философия. В то время широко обсуждали вопрос о том, был ли греческий идеал красоты всего лишь идеалом или же имел научное обоснование. <...> Мне поручили измерить ряд статуй, и я пришел к выводу, что греческие скульпторы работали, руководствуясь научными принципами. <...> Однажды портной, который шил для меня костюм, господин Фрайтаг, увидел мои наброски на столе и сказал: «Вы именно тот, кто нам нужен; вы должны написать что-нибудь для нас, портных»²⁰.

Приведенные утверждения теоретика об антропометрии и античной классике, а также его понимание того, что типы телосложения, представленные в греческой скульптуре, могут служить образцами для производства рационализированного современного гардероба, сами по себе прекрасны. Они явно предшествовали интересу, который проявили к мужскому костюму модернисты вроде Лооса, видя в нем универсальную платоническую форму. Однако весьма маловероятно, что сложные уравнения авторов, публиковавшиеся в элитных

¹⁸ Giles E. Op. cit. P. 144.

¹⁹ Cit. ex ibid. P. 150.

²⁰ Cit. ex ibid.

профессиональных журналах для портных, имели какое-либо значение для городских портных, шьющих костюмы по индивидуальным заказам. В растущей отрасли массового производства мужской одежды возвышенное философствование в лучшем случае было бесполезным. Однако в более широком контексте распространение подобных идей отражало всеобщую обеспокоенность вопросами выставления мужского тела напоказ и облачения его в подобающую одежду и тем самым играло значимую роль в материальной эволюции костюма, каким мы понимаем его сегодня.

Эта обеспокоенность была особенно ощутима в тот ответственный момент, когда абстрактная схема превращалась во вторую кожу заказчика. Алхимическая роль портного, преобразовывавшего бумагу, мел, наметки, булавки и ткани в костюм, идеально подогнанный к фигуре заказчика, представляла магическую форму мастерства, но оно почти всегда оставалось невидимым. Крайне приватные процессы снятия мерок и подгонки по фигуре оставались в тени рабочих моментов в мастерской или на улице, которым историки труда, литературы и культуры уделяли первостепенное внимание, стремясь проследить историю отрасли потогонного труда или же в высшей степени публичный путь денди. Возможно, важнейший ритуал снятия мерок с заказчика был скрыт от взгляда исследователей из-за его исключительной приватности. Он связан с проблемой близости к телу, социальные подтексты которой не ускользнули от внимания профессиональных авторов, артистов мюзик-холлов и даже популярных беллетристов. Еще в 1990-х годах бесцеремонный портной был шаблонным персонажем британских телевизионных комедий. Его неизменной коронной репликой была: «Вам к лицу, сэр!»²¹

Эти неловкие переговоры один на один с участием конечностей и торсов получили дополнительную значимость в 1880-х и 1890-х годах, когда изобилие все более совершенной готовой одежды в новых галантерейных магазинах и универмагах стало конкурировать с традиционной деятельностью портного, работающего по индивидуальному заказу. Частой темой статей в ведущем британском профессиональном журнале *The Tailor and Cutter* становился строгий протокол, описывающий порядок применения портновских систем к живому телу. Корреспондент Т. Х. Холдинг предупреждал читателей:

Помните, что ваши руки будут работать с чувствительным разумным человеком, а не бездушной колодой. Первое правило – никогда не становитесь во время снятия мерок прямо напротив вашего заказчика, стойте по правую руку от него. Встать прямо напротив означает проявить грубое амикошонство, оскорбительное для заказчика при любых обстоятельствах. <...> Длина шага – одна из главных мерок при пошиве пары брюк, но ее часто снимают неправильно. С большой расторопностью поместите конец мерной ленты в пах, затем проведите ее по внутренней стороне бедра. <...> Если мужчина правша, то сразу станет понятно, по какой из двух мерок, например 24 и 22, необходимо делать выкройку²².

Таким образом, сочетание старомодного этикета и модернизированной риторики систем измерения и методов кроя характеризовало новый язык портновского дела и обуславливало в Европе и Америке рубежа XIX–XX веков как восприятие костюма социумом, так и его внешний вид. Появление костюма также совпало со значительными переменами в стиле. Гардероб среднестатистического мужчины стал разнообразнее и включил в себя большее число унифицированных предметов одежды для досуговых

²¹ Эта фирменная фраза использовалась в неоднократно повторявшемся скетче на тему мужской одежды в популярном комедийном шоу Чарли Хигсона и Пола Уайтхауза «*The Fast Show*», выходившем в эфир с 1994 по 1997 год на канале BBC.

²² Holding T. H. *The Tailor and Cutter*. 1880. July 15. P. 245.

занятий, особенно спорта. Его влияние не могло не наложить отпечаток на вид и тактильные качества сшитого на заказ классического костюма. Например, повседневная пиджачная пара, прежде предназначавшаяся лишь для расслабленного времяпрепровождения дома, к 1910 году стала приемлемой одеждой для деловых встреч по обе стороны Атлантики²³. Ее более мягкие линии и легкий вес стали естественным дополнением к образу энергичного мужчины Нового времени.



Поражающий воображение универмаг «Галери Лафайет», открывшийся в Париже в 1912 году, был одним из многочисленных универсальных магазинов, которые представили новые подходы к распространению товаров и розничной торговле. Они способствовали демократизации костюма и сместили акцент с индивидуального пошива на готовую продукцию. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© Roger-Viollet)

²³ Paoletti J. B. *Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change 1880–1910* // *Costume*. 1985. Vol. 39. P. 121–134.



К середине XX века готовый костюм получил повсеместное распространение и стал основным товаром массового рынка. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© Paul Flevez/ANL)

Схожие тенденции в 1890-х годах можно было наблюдать и в сфере индивидуального пошива. Методики конструирования костюма были направлены на создание готового изделия, которое бы несло с собой ощущение новизны и подчеркивало достоинства одетого в него тела. Примечательно, что профессиональные споры о том, каким образом этого добиться – путем набивки и подкладки или же с помощью рациональных методов кроя, – длятся по сей день. Такие разные стили пошива часто связывают с национальными (например, более расслабленный и «неструктурированный» итальянский крой) или корпоративными особенностями (строгие, приближенные к военным фасоны, свойственные престижным лондонским ателье с улицы Сэвил-роу). В 1898 году редактор журнала *The London Tailor* уделил особенное внимание этим различиям:

Новый стиль представляет собой то, что мы называем «чугунным кроем». <...> Для одного заказчика мы выполнили очень мягкий вигоневый сюртук без уплотнения и набивки: по правде сказать, ничего кроме французского полотна и самой малости тончайшего конского волоса под плечами. Сюртук был приятным на ощупь <...> и <...> сидел на мужчине как влитой. Затем этот господин уехал за 200 миль на отдых в курортный городок и заказал себе еще один [новый] сюртук. <...> Весь перед <...> до самого плечевого шва <...> был натянут так туго, что клетки на твидовой ткани стали почти вдвое шире. <...> Плечи напоминали эполеты. <...> Один [фасон] был аккуратным и естественным, а другой – неестественным и нелепым. Но ведь такой стиль принят от Портсмута до Абердина. <...> Ничто больше не вернет нас к естественному свободному крою, который кажется нам таким художественным. <...> Гораздо проще поместить на грудь мужчины отрез ткани и укрепить его будто бы <...> тонкой жестяной, чем правильно выкроить сюртук, чтобы он сидел, как положено²⁴.

²⁴ Anon. *The New Style of Tailoring* // *The London Tailor*. 1898. August 13. P. 1.

Удивительно, но подобные споры ведутся и в первые десятилетия XXI века. В сравнительном исследовании производства готовых костюмов в Италии и Великобритании (2003), процитированном выше, был сформулирован ряд вопросов к гипотетическому британскому производителю костюмов, стремящемуся, вопреки всем препятствиям, к коммерческому успеху. В них повторялись доводы о посадке, исполнении, стиле, мастерстве, продуктивности и понимании нужд потребителя, которые были так хорошо известны и флорентийскому портному 1580-х годов, и мастеру из лондонского Вест-Энда 1890-х:

Производитель должен задать себе вопрос, есть ли у него модельеры, понимающие, как скроить лучший костюм – такой, который удобно сидит и хорошо выглядит, потому что обладает трехмерностью, позволяющей ему менять форму и приспосабливаться к телу человека, костюм, который «дышит» и приятен в носке? Сможет ли он найти технологов, понимающих, как перевести эскиз в последовательность относительно простых операций по кройке и сшиванию частей? Сможет ли он обучить и удержать сотрудников, способных выполнять эти усложненные операции аккуратно и точно в срок? Готов ли он вкладывать средства в необходимое оборудование <...>? Способен ли он донести утонченные преимущества своего изделия до потенциальных

покупателей, которые не понимают большинства тонкостей пошива костюма, разработав влиятельную торговую марку или реализовав продукцию через эксклюзивных торговых операторов?²⁵

Давние споры о материальных, философских, эстетических и политических качествах костюма составляют основу и этой книги. Мы подробно рассмотрим функциональные и символические значения костюма и его связь с определенными социальными группами и видами труда; исследуем статус костюма как вместилища профессиональной и национальной гордости, а также проследим его многообразное развитие в различных регионах мира. Мы проанализируем возможность рассматривать классический костюм в качестве иконического знака и магистрального, и оппозиционных направлений моды. Также будет исследована его распространенность в более широком смысле: как источника вдохновения для художников и писателей в массовой культуре и авангардном искусстве. Костюм – это сложный, устойчивый носитель значений, форма которого порождает вопросы об идентичности, по сей день ожидающие ответа. Когда в 1994 году историк искусства Энн Холландер размышляла о важности костюма для современной культуры, она также выразила одновременное переживание фрустрации и восхищения его объединяющей, непреходящей и противоречивой властью, которое находит в нас отклик и сегодня. Ее предварительные наблюдения о судьбе потомков плаща Вотана послужат нам переходом к последующему обсуждению костюма:

Встречи на высшем уровне главы государств проводят в костюмах, на собеседование в поисках работы мужчины являются в костюмах, обвиняемый... в убийстве старается предстать перед присяжными в костюме <...>. Но при всем при том джентльменский набор «брюки-пиджак-рубашка-галстук», как официальный, так и не слишком, в лучшем случае называют скучным. Как многие простые и прекрасные вещи, без которых мы не могли бы обойтись, мужской костюм в последнее время приобрел раздражающий «привкус» эстетизма, я бы даже сказала, неприятного совершенства. Тактичная и цельная красота костюма оскорбляет постмодернистское восприятие, глаза и умы, настроенные на турбулентный и рваный ритм конца XX века. «Миллениалы» склонны к дезинтеграции как политической, так и стилистической, однако мужской костюм

²⁵ Owen N., Jones A. C. Op. cit. P. 52.

нельзя привязать к постмодерну, минимализму, мультикультурализму или какой-либо конфессии. Он моден неумолимо, в классическом смысле. Более того, костюм ухитряется выжить вопреки дурной рекламе и явному сокращению продаж в пору экономических трудностей²⁶.

Иллюстрации к введению. Портновское искусство



Двубортный костюм-тройка из шерстяной ткани в полоску, пошитый в 1937 году в ателье Radford & Jones (Великобритания) для английского мецената и коллекционера сюрреалистического искусства Эдварда Джеймса © Музей Виктории и Альберта, Лондон

²⁶ Hollander A. Op. cit. P. 3. (Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды [пер. с англ. Е. Канищевой, Л. Сумм]. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 7.)



Образцы твидовой ткани, ателье Anderson & Sheppard, Сэвил-роу, Лондон. 2010.
Изображение любезно предоставлено Anderson & Sheppard



Anderson & Sheppard, традиционное ателье мужского костюма на Сэвил-роу. 2010.
Изображение любезно предоставлено Anderson & Sheppard



Сэр Дадли Норт, 3-й барон Норт – одна из ключевых фигур при дворе Якова VI Шотландского и I Английского, в великолепном черном костюме, расшитом серебряной нитью. Портрет кисти неизвестного художника. Ок. 1615. Холст, масло © Музей Виктории и Альберта, Лондон



Николя де Ламерссен II. Серия «Гротескные костюмы ремесел и профессий». Костюм портного. 1695. Гравюра с элементами травления, отпечаток на бумаге верже, раскрашенный вручную. Изображение любезно предоставлено © 2016 Музеем изящных искусств Бостона (Коллекция Элизабет Дей Маккормик)



Квирин Герритс ван Брекенкам. В мастерской портного. 1661. Деревянная доска, масло. Заказчица консультируется с портным, в то время как подмастерья заняты работой. Все трое сидят, скрестив ноги, в традиционной портновской позе. Изображение любезно предоставлено Рейксмузеумом, Амстердам



Процесс создания лацканов в ателье Anderson & Sheppard. 2010. Изображение любезно предоставлено Anderson & Sheppard



Джон Финч, 1-й барон Финч, генеральный прокурор и спикер палаты общин, одевался без излишеств, за исключением церемониальной золотой вышивки на черном дублете из льняного полотна – типичной мужской одежды середины XVII века. Копия картины Антониса ван Дейка. Ок. 1640. Холст, масло



Капитан Томас Друммонд. Портрет кисти Генри Уильяма Пиккерсджила. 1834. Холст, масло. На этом портрете инженер и основатель современной топографической съемки изображен в черной униформе растущего сословия интеллигенции. Картина из коллекции изобразительного искусства Эдинбургского университета, Эдинбург



Повседневный мужской костюм. Шерстяной твил. 1911. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Art Resource, NY © 2015 Museum Associates/LACMA

Глава 1

Как раз впору

Материальная и стилистическая история современного костюма, с его тонкими вариациями кроя и вниманием к деталям, образована сочетанием требований портновского мастерства и коммерческой культуры. И все же многие обозреватели и критики осуждают костюм как таковой: за его удушающее однообразие. Роль костюма они сводят к униформе, предназначенной для демонстрации различий, закрепленных в одежде, в социальном дисциплинарном пространстве, – чтобы человек знал свое место. Эдвард Карпентер, прогрессивный автор XIX века, писавший о социальной борьбе и сексуальной свободе, восставал против «тюрьмы» тяжелых костюмных швов и складок:

Правда состоит в том, что в жестких слоях панциреобразной одежды, столь распространенной в наши дни, человек чувствует себя словно в гробу. Ни единого дуновения воздуха или лучика света не проникает сквозь его глухую броню

<...> Одиннадцать слоев ткани между человеком и Господом! Не удивительно, что арабы нас превосходят. О каком вдохновении может идти речь, когда тебя гнетет вся тяжесть векового портновского опыта?²⁷

Горькие сетования Карпентера представляют интерес, и не в последнюю очередь из-за его апелляций к свободе арабских одежд. Заимствование Карлом II османского камзола и введение его в английский придворный костюм осенью 1666 года можно рассматривать как поворотный момент в рождении современного английского костюма-тройки. Как и Джон Ивлин, Эндрю Марвел и другие современники, отметим, что ориентализм был одним из нескольких факторов, определивших внешний вид первых костюмов (едва ли это маркер удушающего однообразия)²⁸. Новый костюм, принятый придворными Карла II, также был встречен небывалым и единодушным одобрением элиты и средних гражданских чинов. В своих ранних вариантах костюм был, скорее, революционным и живительным новшеством, чем закрепощением. Сэмюэль Пипс описывал события со свойственной ему пронизательностью:

Сегодня [15 октября 1666] король стал надевать свой камзол, и я увидел такие же еще на нескольких персонах из палаты лордов и из палаты общин, влиятельных вельможах, – это длиннополая одежда, прилегающая к телу, из черной ткани и подбитая белым шелком, поверх надет кафтан, а бриджи подвязаны черной лентой наподобие голубиной ножки. В целом, надеюсь, король сохранит эту моду, ведь это ладная и красивая одежда²⁹.

Возможно, новый костюм короля и впрямь был ладным и красивым, но он многое унаследовал от военного мундира, который в то время также активно формировался. В связи с распространением огнестрельного оружия на полях сражений в Европе XVI–XVII веков (особенно в годы Тридцатилетней войны, 1618–1648) военные теоретики и полководцы пришли к выводу: чтобы заполучить в новых условиях военное преимущество, необходима более высокая согласованность между различными родами войск (например, между мушкетерами, использовавшими порох, и пехотинцами с их стальными пиками) и более слаженное их взаимодействие. В то же время происходил переход от использования войск, принадлежавших отдельным феодалам, от наемников и рекрутов из гражданского населения к учреждению регулярных войск, сформированных из зачисляемых на довольствие добровольцев. Изменения в военном деле стали еще одной предпосылкой к производству и развитию унифицированной военной формы для всех званий. Этому способствовала стандартизация, предложенная в новых портновских системах, повлекшая и развитие массового производства, о чем шла речь во введении. К началу XVIII века, в эпоху, получившую название «патримониальной», стало нормой многоцветное маркирование единого боевого и церемониального военного обмундирования. Мундир зачастую украшался элементами национального или иностранного костюма (от плюмажей до леопардовых шкур)³⁰.

Во Франции эпохи Бурбонов, с ее театрализованным культом иерархического

²⁷ Carpenter E. Simplification of Life. London, 1886. Cit. ex Burman B. Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940 // Journal of Design History. 1995. Vol. 8. No. 4. P. 275.

²⁸ Kuchta D. The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850. Berkeley, CA, 2002. P. 80.

²⁹ Cit. ex ibid. P. 82.

³⁰ Abler T. S. Hinterland Warriors and Military Dress: European Empires and Exotic Uniforms. Oxford, 1999. P. 11–13.

и бюрократического порядка, военная форма была действенным средством придворного и государственного контроля. И, соответственно, предметом горячих споров, продолжавшихся и в эпоху Великой революции, и в течение наполеоновских войн. Материальные и экономические издержки и прибыли в индустрии форменной одежды были огромны. Даниэль Рош, историк одежды и внешнего вида, подсчитал, что в середине XVIII века (между 1726 и 1760 годами), для того чтобы одеть необходимое для полного укомплектования армии количество рекрутов, поставщикам французской армии приходилось ежегодно отшивать 20 000 комплектов военной формы. Только для пошива униформы пехотинцев требовалось предположительно около 30 000 метров простого черного сукна на мундиры, 3000 метров цветной ткани на отделку, 100 000 метров саржи на подкладку и еще тысячи метров различных тканей на брюки, жилеты, рубахи, исподнее, чулки и шейные платки³¹. Однако еще масштабнее материальных затрат во Франции и по всему миру вставала сама проблема дисциплины, которую несла идея форменной одежды как для общества в целом, так и для маскулинной его части – униформа становилась знаком респектабельности и моды. Даниэль Рош, опираясь на философию той эпохи, заявляет:

Потребность формировать умы и тела нашла в мундире ценное вспомогательное средство: это дрессировка, элемент воспитания подконтрольной силы индивида <...>. Это инструмент в деле формирования телесности и выправки бойца; его самостоятельность или послушание превращают индивидуальную силу в коллективную мощь. Военная форма – это сама суть военной системы <...>. Когда война становится необходимым продолжением политики. Военная форма создает бойца для смертельной схватки. Она подчиняет контролю, который и есть залог успеха во время битвы, становится знаком власти в обществе <...>. Она строит личность через воспитание, формирует персону политического проекта, демонстрируя могущество власти <...>. Мундир – центральный элемент утопического и волонтаристского видения общества, которое разрешает конфликт между безусловным повиновением «и конкретной экономикой индивидуальной свободы, в которой автономия каждого составляет меру его послушания». Она пронизывает все общество³².

Косвенная отсылка к основным принципам «Общественного договора» Руссо, сделанная Рошем, напоминает нам, что, низводя костюм до статуса «всего лишь форменной одежды», мы получаем неполную и грубо обобщенную трактовку его центрального значения для истории модернизации Европы. Как и военный мундир, с которым их объединяет общая история,

<...> он был частью новой «разлиновки» общественного пространства, он устанавливал дистанции, код межличностных и социальных отношений и был еще убедительней в том, что создавал эстетику³³.

Джон Стайлз в содержательном исследовании костюма простолюдинов в Англии XVIII века также отмечает важность военных мундиров как с точки зрения их повсеместного распространения (большую часть той эпохи Британия вела войны), так и в плане их влияния на повседневную моду и нравы. Поскольку военная форма британской армии частично оплачивалась из солдатского жалованья, после увольнения мужчины часто сохраняли

³¹ Roche D. The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime. Cambridge, 1994. P. 237.

³² Ibid. P. 229.

³³ Ibid. P. 231.

элементы боевой экипировки в своем гардеробе, «и, следовательно, армейская форма проникала в повседневную одежду». Милитаристская стилистика приобретала популярность в периоды, когда форменная одежда достигала крайней степени пышности, например в 1760-е и 1770-е годы: победы прусской армии в Семилетней войне поставили в центр внимания «плотную посадку, вертикальную выправку и декоративные аксессуары» прусских мундиров. Эстетику мундира неизбежно копировали портные, или же она отражалась в мужском костюме в более общем виде как аспект самопрезентации³⁴. Бравый британский гренадер и матрос все чаще становились вдохновителями мод среди удалых щеголей.

Но, пожалуй, щеголеватая пестрота солдатского наряда не продвинет нас дальше в понимании эволюции современного костюма. Существует некоторая степень равнозначности и осязаемого взаимодействия между военным стимулом к дисциплине, практичной доступности единообразия и развитием костюма, лучше всего подходящего новому социальному и политическому договору. Однако броские церемониальные свойства формы для поля боя все же представляют отдельный жанр одежды, назначение которого было строго военным. Другие виды профессиональной форменной одежды имели гораздо больше общего с принципами, заложенными в исходном изобретении Карла II.

Джон Стайлз и другие исследователи высказали убедительное предположение: религиозные идеи и практики протестантских течений, требовавшие скромности в одежде, оказали большее по сравнению с военной формой влияние на то, насколько важное место занимает простой костюм в мужском гардеробе всех слоев общества. «Придававшие большое значение простоте и непритязательности» квакеры, «обязанные избегать украшательства и роскоши в одежде», разработали «исчерпывающие и точные» предписания относительно одежды: что дозволено носить, а что нет. Эти предписания разграничивали «функциональное и декоративное, необходимое и избыточное». Собрания квакеров сопровождалось обсуждением возмутительных случаев, когда своенравные члены общины впадали в себялюбивое щегольство. Тем не менее их число среди населения Великобритании было относительно невелико, и из-за своего намеренно упрощенного старомодного гардероба в сочетании с необычными эгалитарными социальными обычаями квакеры часто становились объектом презрения или насмешек, а не примером для подражания³⁵.

Методисты под предводительством Джона Уэсли имели гораздо больше последователей, особенно среди рабочего населения, и их идеи по поводу внешнего вида адаптировали и популяризовали учение квакеров. Проповедь Уэсли «Совет людям, называющимся методистами, в отношении одежды» (1760) содержала точные указания насчет того, как следует одеваться:

Не покупайте ни шелков, ни бархата, ни тонкого льна, никаких излишеств, даже простого орнамента, хотя он и в большой моде. Не носите ничего – даже из того, что уже имеете, – ярких цветов или каким-либо образом легкомысленного, блестящего, броского; ничего сшитого по последней моде, ничего, что привлекает взоры окружающих. <...> Также не советую я мужчинам носить цветные жилеты, яркие чулки, блестящие или дорогие пряжки или пуговицы ни на манжетах, ни на полах³⁶.

Рекомендации Уэсли основывались на библейском учении и антиматериалистическом мировоззрении. Своими словами он стремился сосредоточить внимание читателя

³⁴ Styles J. *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-century England*. New Haven, CT, 2012. P. 49–51.

³⁵ Ibid. P. 202–205.

³⁶ Cit. ex Ibid. P. 206.

на проявлении милосердия и не дать ему отвлечься на мирские соблазны. Важно, что его трактат также предоставлял более богатый лексикон для толкования и обсуждения опасной области сарториального поведения: благопристойный и «добродетельный», а не показной и тщеславный. С наибольшим рвением скромные добродетели простого платья приняли в протестантских кружках Северной Америки (где они до сих пор процветают), в Великобритании, Европе и других странах. Таким образом, модель Уэсли обеспечила идеальный контекст для развития и процветания костюма.

Военная культура и протестантские деноминации, а за ними и общество в целом так легко заимствовали (и, наоборот, одалживали) форму совершенствовавшегося европейского костюма не только благодаря его мундирному крою и стилю. В случае протестантизма, например, успешность костюма заключалась в темной ограниченной цветовой гамме, обеспечившей его долгожительство. Благодаря темным цветам костюм впоследствии стал символом главных аспектов нравственной, философской и экономической жизни XIX века. Размышляя о постоянстве присутствия черного цвета в идеализированном мужском гардеробе от эпохи Возрождения до наших дней, историк литературы Джон Харви особое внимание уделяет его значению в качестве маркера характера и настроения персонажей в романах Чарльза Диккенса:

Англия «по Диккенсу» – это страна, достигшая невероятного процветания и всемирного владычества, и в то же время мрачное, темное пространство, где правят мужчины (реже – женщины), часто одетые в черное <...> Они, невзирая на все свое богатство и могущество, как правило, замкнуты, нервозны и угнетены³⁷.

В темных закоулках английского индустриального города герои и антигерои Диккенса по-разному носят цвет смерти и, кажется, возлагают на современников и последующие поколения читателей ужасное сарториальное и психологическое бремя:

³⁷ Harvey J. Men in Black. London, 1995. P. 158. (Харви Д. Люди в черном [пер. с англ. Е. Ляминой и др.]. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 166.)



Джозеф Гарни. Честный квакер. 1748. Меццо-тинто. Квакер выражает свое бесхитрое благочестие через простоту в одежде

Диккенс сам являлся частью этого мира, который он описывал, – мира, разрушающего себя изнутри, наносящего себе незримые глубокие раны <…> Диккенс был не только летописцем, но и представителем той эпохи, когда черный цвет приобрел множество разных значений. Черный служил символом элегантности, благопристойности и респектабельности и в то же время – подавления и скорби, утрат, которые несло человеческое сердце. Помимо этого, он соединялся с представлением о темной природе тайных страстей и желаний, проявляющихся в самых разных сферах, от социальных контактов до сексуального влечения, – страстей подавленных, заключенных в тесные рамки, а потому искаженных, способных обернуться убийственной силой. Таким образом, черный цвет в XIX веке сближается с «античным черным», цветом не только траура, но и фатума, рока – черным цветом Фурий³⁸.

³⁸ Ibid. P. 193. (Там же. С. 204–205.)



Холодная, отчуждающая среда индустриального города предоставляла подходящий фон для современной одежды. Джордж Крукшенк создал образ Лондона в качестве иллюстрации к диккенсовским «Очеркам Боза» (1837–1839) © Музей Виктории и Альберта, Лондон

Весь этот мрак неизбежно отразился на costume мужчины и его статусе в повседневной жизни. В европейских городах и в особенности в Лондоне портные совместно с заказчиками усердно трудились, чтобы найти подходящий комплект одежды для новых профессий, рожденных империей, промышленностью и коммерцией: он должен был производить впечатление респектабельности и солидности. Начиная с 1860-х годов комплект, состоявший из черной визитки и сюртука длиной до колена, который носили с прямыми шерстяными брюками в черную и серую полоску и шелковым цилиндром, стал самой распространенной деловой одеждой членов обеих палат парламента, городских банкиров и биржевых брокеров, судей, адвокатов и врачей. Эта мода просуществовала вплоть до первой трети XX века, а начиная с 1930-х годов закрепились в качестве официальной одежды для представлений ко двору и великосветских мероприятий вроде скачек, свадеб и похорон.

На более низких ступенях социальной и карьерной лестницы костюм чиновников и конторских служащих имел иные лекала. Эдгар Алан По запечатлел образ клерков на лондонских улицах в рассказе «Человек толпы» (1840). Внешний вид служащих старшего

возраста и более высоких должностей из уважаемых учреждений чем-то напоминал аскетичный образ протестантских проповедников предыдущего поколения:

Старших клерков солидных фирм невозможно было спутать ни с кем. Эти степенные господа красовались в свободных сюртуках, в коричневых или черных панталонах, в белых галстуках и жилетах, в крепких широких башмаках и толстых гетрах <...>. Я заметил, что они всегда снимали и надевали шляпу обеими руками и носили свои часы на короткой золотой цепочке добротного старинного образца. Они кичились своею уважаемостью.

Портрет младших сотрудников сомнительных контор совершенно иной. Это были:

надменно улыбающиеся молодые люди с обильно намаженными волосами, в узких сюртуках и начищенной до блеска обуви. Если отбросить некоторую рисовку, которую, за неимением более подходящего слова, можно назвать канцелярским снобизмом, то манеры этих молодчиков казались точной копией того, что считалось хорошим тоном год или полтора назад. Они ходили как бы в обносках с барского плеча³⁹.

³⁹ Cit. ex Breward C. On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities // Parallax. 1997. Vol. 5. P. 112. (По Э. Человек толпы [пер. М. Беккер] / Эдгар По. Стихотворения. Проза. М.: Художественная литература, 1976. С. 282.)



Смокинг (tuxedo): английское название происходит от костюма для неофициальных обедов, который носили члены клуба Tuxedo Club в городе Такседо, штат Нью-Йорк, в конце 1880-х годов. Изображение любезно предоставлено Библиотекой Конгресса, Вашингтон

К 1880-м годам более изящный костюм младших клерков в описании По одержал верх, и простой комплект из короткого пиджака, жилета и зауженных брюк из одной ткани, который носили со шляпой-котелком, составил то, что теперь мы считаем повседневным мужским костюмом. Благодаря своему менее строгому духу модерна пиджачная пара пользовалась большим спросом у покупателей и получила более разнообразный набор социальных значений, чем визитка. Поскольку ее стали носить все: от продавцов и клерков до священнослужителей, учителей и журналистов, лаконичная элегантность пиджачной пары прошла гораздо более протяженный исторический путь, завещав последующим поколениям повсеместно распространенный деловой костюм, каким мы его знаем сегодня. Однако у некоторых он по-прежнему вызывал ассоциации, подобные тем, которыми обладал сюртук: угрюмая и однообразная серость – проклятье материалистических побуждений эпохи. Пиджачная пара была подходящим костюмом для создания, которое даже президент Национального союза клерков выставил в карикатурном виде:

<...> покорное существо, в основном достойное внимания как первая надежда пригородов в любое время и последняя надежда начальства во время забастовок. Если он и заявил о себе миру не только как о профессиональном Иуде капитализма, так только составив смутное представление о том, что создает спрос на сигареты по пять штук за пенни <...> и прорезиненные плащи за гинею⁴⁰.

Предчувствуя перемены, в 1912 году портной с Бонд-стрит X. Деннис Брэдли обобщил позицию многих своих современников эдвардианской эпохи:

Безусловно, не стоит вообразить, что нынешний век, в плане общего прогресса обещающий совершить величайшие шаги за всю человеческую историю, будет с удовольствием продолжать носить дурно скроенные фасоны и тусклые и мрачные цвета – наследие века, по общему признанию, отмеченного упадком в искусстве одеваться. С точки зрения художественного вкуса мужские моды XVIII столетия были практически совершенны. Почему же в течение XIX века они деградировали до омерзительного состояния, истинного оскорбления для взгляда, до ретроградного безобразия, не имеющего себе равных за всю историю?.. Дух и характер каждой эпохи проявляется в присущем ей костюме, и дух Викторианской эпохи, несмотря на промышленный прогресс, оставался мрачным, ограниченным и прискорбно лишенным художественного вкуса. Портные того времени не были одарены воображением, не обладали творческим мастерством и в стремлении соответствовать требованиям практичности совершенно утратили какое-либо чувство симметрии и стиля⁴¹.

В Северной Америке XIX века статус новоиспеченного предпринимателя и его костюм стали гораздо более оптимистичным знаком стремительного прогресса. Однако даже в Новом Свете бурные изменения, принесенные индустриальной эпохой, вызывали двойственное отношение. Жестко отутюженная готовая одежда, отполированные туфли и белоснежные съемные воротнички символизировали погоню за прибылью, быстрый переход от аграрных ценностей к урбанистическим, размывание социальной и гендерной дифференциации, закат содержательного физического труда и овеществление материалистической новизны, которой так благоволили конторские служащие, администраторы, сотрудники магазинов, финансисты и им подобные. Майкл Захим, историк нью-йоркской индустрии готового мужского платья XIX века, очень точно уловил продуктивное напряжение, заключенное в этой новой форме одежды:

Нельзя было найти более осязаемого выражения порядка – и понятия равноправия, – который эти граждане-брокеры пытались привнести в индустриализирующийся рынок и строящиеся вокруг него общественные отношения, чем единообразие их «суконного» внешнего вида. Монохромность купленных по одной цене темных костюмов и белых рубашек их «делового облачения» составляла основу эстетики капитализма. Она помогала индивидам опознавать «утилитарный» облик друг друга как свой собственный и превращала каждого в копию следующего <...>. Они создавали индустриальный спектакль, привносивший социальный порядок в ситуацию, которая иначе была бы беспорядочной <...>. Это поистине был век шаблонов⁴².

⁴⁰ Ibid. P. 111.

⁴¹ Bradley D. H. *Vogue: A Clothing Catalogue for Pope and Bradley*. London, 1912. P. 12–13.

⁴² Zakim M. *Ready-made Democracy: A History of Men's Dress in the American Republic, 1760–1860*. Chicago, IL, 2003. P. 126.

Если клерк XIX века в готовом костюме представлял собой бесстыдного неофила и предвестника модерности, то рабочий в прочной фланели являл вневременный стереотип, существенный для рассмотрения эволюции материальных и символических значений костюма. Грубая роба занятых физическим трудом всегда символически противопоставлялась преходящим столичным модам, и далеко не всегда в позитивном ключе. Полемисты, писавшие о нравственности и бедности, часто приводили в пример лохмотья широких масс трудящихся как символ беспомощности и бесполезно прожитой жизни их обладателей. Сэмюэл Пирсон, автор руководства по хорошим манерам 1882 года, отмечал склонность к неопрятности среди представителей английского рабочего класса:

В вопросе одежды рабочий люд Англии сильно проигрывает французам. В Нормандии вы встретите опрятный белый, как следует накрахмаленный чепец, а в Ланкашире – безвкусный платок <...> Мужчины и того хуже. Кажется, что они никогда не снимают свою рабочую одежду после того, как окончат работу. У тех, кто посещает церковь, найдется черный или темный костюм для воскресной службы, всегда весь мятый и часто неподходящий по размеру. Но в другие дни вы едва ли встретите нарядно одетого мужчину или женщину из рабочих. Я видел политические собрания, куда мужчины приходили, нимало не позаботившись о том, чтобы смыть грязь с лица и с одежды⁴³.



Рабочие, занятые физическим трудом, в силу необходимости, практичности и личного выбора стали носить одежду, во всем противопоставленную костюмам «бездельников» из правящих классов. Ок. 1900. Изображение любезно предоставлено ресурсом Science & Society Picture Library (© PastPix)

⁴³ Pearson S. Week Day Living: A Book for Young Men and Women. London, 1882. P. 139.

Небрежность в одежде для многих была признаком нравственной лени и даже преступных наклонностей, а бедность не считалась оправданием неопрятности. В то же время ноская практичная одежда рабочего также достигла некоторой степени грубого романтизма. В период подъема профсоюзного и рабочего движения фланель и молескин могли намекать на анархичную и мускулистую аутентичность, которой так не хватало элегантным фасонам Вест-Энда или подражательному дендизму конторских служащих. Журналист Джеймс Гринвуд описал одеяние философа из рабочего класса, встреченного им однажды в парке Хампстед-хит в день праздника Троицы в 1880-х годах. Он описывает рабочего противоположным образом, чему порадовался бы даже Эдвард Карпентер:

Это был широкоплечий малый, одетый в костюм из молескина, какой обычно носят мужчины, занятые в литейной промышленности, и, судя по его внешнему виду, тем утром он, возможно, отправился к тому месту, где я его встретил, напрямик из цеха. В его одеянии наблюдалась некоторая неряшливость, говорившая скорее об умышленном небрежении внешностью, чем о врожденной неопрятности. Его ботинки не были зашнурованы, жилет был застегнут как попало, а черный шейный платок, просто лоскут ткани, завязанный узлом, съехал до ушей <...> «Увидев меня в рабочей одежде, вы могли бы подумать, что мне больше нечего надеть. Вы бы ошиблись. У меня есть почти что весь набор одежды, которую рабочий человек пожелал бы надеть на себя <...> пошитой на заказ. Вы не застали бы меня у прилавка продавца готовой одежды, который готов до нитки обогнуть сынов и дочерей тяжелого труда, чтобы самому резвиться в алом и в тонком белье <...> У меня есть добротная куртка и жилет, какие носят на западе Англии, и еще пара твидовых костюмов наилучшего качества, но я считаю ниже своего достоинства надевать их в „банковский“ выходной <...> Я настроен решительно против костюма как такового, от головы до пят, и если б я надел цилиндр вместо моей фуражки, то уж точно бы расчесал его не в том направлении»⁴⁴.

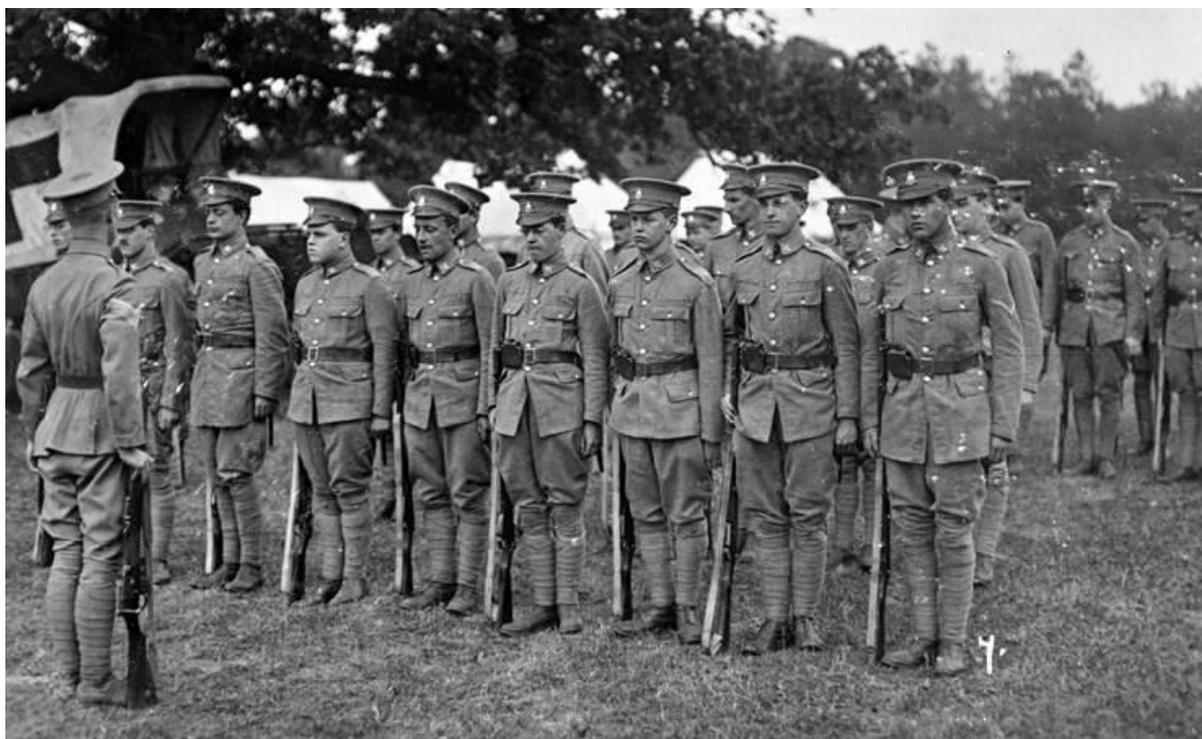
Какими бы разными ни были политические взгляды одетых в мельтон плутократов, клерков в суконных костюмах и рабочих-революционеров в робах из молескина, в 1920-е годы все они были вынуждены коренным образом пересмотреть свои пристрастия в одежде. Во время Первой мировой войны тела мужчин вновь подверглись дисциплинирующему воздействию поставщиков военного обмундирования. Зачастую создатели военной формы открыто стремились разграничивать социальные ранги, хотя различия стирались посредством визуальных и психологических приемов создания единообразия. Военная форма цвета хаки была повсюду в тылу, означая готовность к борьбе и устанавливая границу между миром военных и гражданских. Всеобщая мобилизация стала залогом навязанной схожести в мужском костюме. Тем не менее существовали незаметные коды, по-прежнему маркировавшие социальные ранги и воинские звания для тех, кто был способен их дешифровать⁴⁵.

В начале войны офицеры, призванные из аристократии и высшего класса, переоделись в сшитую на заказ военную форму цвета хаки, выкроенную их личными портными согласно Положению о форме одежды для армии 1911 года. Это был «похожий на повседневный мужской пиджак китель, очень свободный в плечах и груди, но плотно сидящий на поясе». В рамках нормативов продолжало жить освященное веками понимание вкуса, удобства и индивидуальности, объединявшее портного и его клиента. Зигфрид Сассун записал

⁴⁴ Greenwood J. *Odd People in Odd Places; or, The Great Residuum*. London, 1883. P. 82–83.

⁴⁵ Tynan J. *Military Dress and Men's Outdoor Leisurewear: Burberry's Trench Coat in First World War Britain* // *Journal of Design History*. 2011. Vol. 24. No. 2. P. 140.

в дневнике: «Заказывать военную форму у Craven & Sons было весьма приятно – будто шил себе новый костюм для охоты»⁴⁶. Однако добровольцам из числа мелкой буржуазии и рабочего класса выдали гораздо более просторные стандартизированные кители весьма посредственного качества.



Как и одежда гражданских лиц, военная униформа британских кадровых офицеров Первой мировой войны соответствовала стандартам ателье Сэвил-роу. Изображение публикуется с любезного разрешения Имперского военного музея © Imperial War Museums (q 90901)

Социальное разделение, выразившееся в одежде, нарушилось в связи с тем, что война затянулась и потери неуклонно росли. Появилось новое поле для формирования языка мужского костюма. Необходимость возведения в офицерский чин людей, не принадлежащих классу «господ», растущее число добровольцев из гражданского населения и всеобщая мобилизация стали причиной более высокой социальной мобильности в вооруженных силах, даже когда символические коды благородного отличия продолжали оказывать влияние на повседневные практики военного времени, мужскую внешность и поведение в обществе.

Совершенство мундиров, пошитых на заказ в ателье с Сэвил-роу, оставалось привилегией тех, кто мог их себе позволить и оценить по достоинству. Для нового типа современной армии, а также различных сфер гражданской жизни, в которых мужчины продолжали жить в увольнении или после демобилизации, требовалось более демократичное понимание военных различий. Таким образом, в военное и послевоенное время элементы новой «демократичной» и «современной» форменной одежды проникли в рекламу мужской моды и галантерейных товаров. Благодаря этому практичные, хорошо скроенные вещи вроде тренча Burberry вошли в повседневный гардероб и массовое сознание, нарушив элитистскую монополию офицерских портных. Начало этому процессу положили плакаты военного времени, а затем модернистские рекламные техники и образность 1920–1930-х годов продолжили продвигать образы подтянутого мужского тела в одежде, которая была практически бесклассовой, функциональной и аккуратной, гигиеничной, легко

⁴⁶ Cit. ex ibid. P. 141.

воспроизводимой и пригодной как для работы, так и для отдыха в городе и на природе⁴⁷.



Некоторые вещи той эпохи, например тренч от Burberry, пережили войну и стали базовыми предметами гражданского гардероба. Ок. 1915. Изображение публикуется с любезного разрешения Имперского военного музея © Imperial War Museums (Art.iwm pst 12902)

Рассматриваемые тенденции получили международное распространение: в их основе лежали американские общественные ценности и приемы маркетинга, а также четкие линии европейского авангардного дизайна. В Великобритании в результате произошедшей трансформации сложилось всеобщее восприятие костюма как характерного признака здоровой и респектабельной мужественности – sine qua non консерватора, – просуществовавшее в почти неизменном виде с 1920-х по 1960-е годы. Первыми на центральных торговых улицах британских городов его стали использовать такие магнаты в сфере мужской одежды, как Остин Рид (год основания компании Austin Reed – 1900) и Монтегю Бертон (год основания компании Burton – 1903). Бертон оказался,

⁴⁷ Ibid. P. 154.

возможно, самым успешным с точки зрения масштабов влияния: ему удалось соединить военную точность, добросовестность и тонкий вкус в изготовлении костюмов и формировании социальных установок. Ему удалось сформировать то, что историк культуры Фрэнк Морт описал как «ободряющий образ коллективной культурной согласованности – общей маскулинной культуры, закрепленной системой розничной торговли»⁴⁸. В середине XX века компания Burton была крупнейшим производителем и продавцом мужской одежды в Соединенном Королевстве, и ее линейки одежды и рекламные образы вкупе с атмосферой фирменных магазинов поддерживали необыкновенно влиятельный идеал джентльмена:

Джентльмен Burton &...& достиг высокого статуса тем, что был абсолютно нормален. Не эффектный, не чудной, не помешанный на одежде и не эксцентрик, он уверен в себе &...& Компания Burton настоятельно рекомендовала своим продавцам избегать таких рискованных деталей в одежде, как кричащие цвета, «спортивный или полудомашний стиль», даже мягких воротничков &...& Мужской идеал Burton суммировала знаменитая памятка для сотрудников компании. Следовало избегать любых излишеств, приветствовалась сдержанность и спокойное чувство собственного достоинства: «Избегайте сурового стиля налоговых инспекторов и слишком льстивого тона гадалки. Оттачивайте величавый стиль речи „квекерского чаепития“, являющийся золотой серединой»⁴⁹.

Таково было широко распространенное мнение о том, каким должен быть джентльмен, и по крайней мере два поколения британских мужчин одевались в манере, которая характеризовалась дисциплиной, свойственной военной форме и религиозным ритуалам. Духовные и производственные традиции, связанные с развитием костюма, прошли через две мировых войны практически в неизменном виде. Такая устойчивость вдохновила английского модельера Харди Эмиса (он также был влиятельным дизайнером линеек мужской одежды для сети магазинов *Perworth's*, ныне *Next*) на восторженные дифирамбы бессмертной романтике костюма в автобиографии, опубликованной в 1954 году:

Мне кажется, что в своей основе наш образ жизни не слишком изменился. Нам по-прежнему нравится быть леди и джентльменами, и хотя нынче это удается немногим, число тех, кто к этому стремится, стало больше, чем когда бы то ни было. Все борются за сохранение того, во что верят. Молодой человек, только снявший форменную одежду своей частной школы или колледжа, приехав в Лондон, надевает аккуратный черный костюм с отлично отутюженными зауженными брюками, манжетами на рукавах пиджака и, возможно, лацканами жилета. Даже если он не позволяет себе таких модных деталей, он не будет чувствовать себя комфортно ни в чем, кроме накрахмаленного воротничка и котелка. Его более смелые товарищи, возможно, похвалятся жилетом в цветочек и бархатным воротом пиджака, но, если я приведу здесь слишком эксцентричные примеры, я, наверное, отвлеку читателя от основной моей темы. Давайте все же признаем, что среднестатистический молодой человек старается произвести впечатление солидное, но не скучное: он будто бы располагает временем для радостей жизни. Его внешность может свидетельствовать о стремлении выдать желаемое за действительное: якобы он имеет годовой доход в несколько тысяч и подоходный налог составляет всего шиллинг с каждого фунта, что он готов быть образцовым отцом большого семейства. Однако я считаю, что

⁴⁸ Mort F. *Cultures of Consumption: Masculinities and Social Space in Late Twentieth Century Britain*. London, 1996. P. 135.

⁴⁹ *Ibid.* P. 138–139.

стремление это весьма похвально⁵⁰.

Горячее пожелание Эмиса хранить сарториальные традиции в некоторой степени было удовлетворено: конечно, революционные изменения в обществе и стилевые инновации 1960–1970-х годов поставили под угрозу гегемонию респектабельного костюма, но отзвуки его прежних символических ассоциаций продолжали отдаваться эхом на улицах британских и североамериканских городов. В Америке деловой костюм пережил возрождение благодаря успеху популярных книг Джона Моллоя: «Одежда успешного мужчины» (*Dress for Success*, 1975) и «Одежда успешной женщины» (*The Woman's Dress for Success Book*, 1977). Моллой работал имидж-консультантом в крупнейших компаниях США и вел колонку об офисном стиле одежды в газете *Los Angeles Times*. В период паранойи холодной войны и экономической нестабильности он проповедовал в высшей степени консервативный деловой образ, осуждая свободомыслие контркультур. С точки зрения Моллоя, «научное» исследование рынка и ситуации в «реальных условиях бизнеса» показало, что мужчинам лучше известно, что им подходит из одежды и что «классический» костюм и галстук придают наибольший авторитет. Позднее это явление стало известно как «властный стиль» одежды. По Моллою, мужчины в элегантных костюмах обладали более высокой конкурентоспособностью и достигали наибольших результатов⁵¹.

⁵⁰ Amies H. *Just So Far*. London, 1954. P. 245.

⁵¹ Cunningham P. A. *Dressing for Success: The Re-suiting of Corporate America in the 1970s' // Twentieth-century American Fashion / Ed. by L. Welters and P. A. Cunningham. Oxford, 2005. P. 191–208.*



Производитель и продавец готовой мужской одежды Монтегю Бертон сделал риторику джентльменской элегантности частью вестиментарного репертуара жителей пригородов — представителей среднего класса середины XX века в Великобритании. Ок. 1960. Изображение любезно предоставлено ресурсом Science & Society Picture Library (© Walter Numberg Archive)

Несмотря на то что основанная на психологии бизнеса модель Моллоя сменилась вновь повышенным вниманием к стилю, Америка продолжала задавать тон в офисном дресс-коде вплоть до конца XX века. В 1985 году вышло популярное руководство по выбору качественной мужской одежды «Элегантность», автором которого был известный модный обозреватель Дж. Брюс Бойер. Иллюстрации, выполненные в текучей технике рисунка углем, и остроумные фельетоны запечатлели атмосферу эпохи, квинтэссенцией которой стали бурная активность Уолл-стрит и уверенный тон журналов *Gentleman's Quarterly* и *Town & Country*. Вопросы вкуса и индивидуального стиля одержали верх над практическими советами, как повысить свою конкурентоспособность:



Харди Эмис для марки Harry Rosen: костюм из камвольной шерсти в серую шотландскую клетку. 1974. Традиция соединяется с современностью в английском стиле. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Getty Images (фотограф Рег Иннелл, газета Toronto Star)

Деловой гардероб предназначен соединить наборы взаимозаменяемых предметов одежды, которые бы допускали небольшие вариации, но производили впечатление ненавязчивого единообразия. Слишком большое количество цветов, излишнее разнообразие узоров или чрезмерно диссонирующее сочетание элементов ансамбля действует как превышение напряжения в предохранителе. Если разом включить все электроприборы, это грозит перегрузкой системы[52].

В марте 1977-го, в год рождения стиля панк и Серебряного юбилея царствования Елизаветы II, в Лондоне в журнале светской хроники Harper's and Queen обозреватель стиля Питер Йорк подхватил оду амбициозному юноше, которую Эмис сложил в 1950-х годах. Колумнист описал типичного представителя золотой молодежи Слоун Ренджера[53]. Уверенная самопрезентация этого консервативно настроенного молодого человека, принадлежащего к верхушке среднего класса, определяла столичную манеру одеваться до са-

мого конца XX века. Индивидуалистская яркость его стиля была полной противоположностью гнавшихся за достижениями клонов Моллоя. Своими очень точными этнографическими наблюдениями в портрете Слоуна Ренджера Йорк вносит местный колорит в «laissez-faire»-подход ньюйоркца Бойера:

Я нахожусь в Сан-Мартино на улице Уолтон-стрит в компании дизайнера женской одежды. Навстречу нам идут восемь очень крупных воротил. Все они одеты в темно-синие в тонкую полоску костюмы, брюки с манжетами, узкие на лодыжке, но свободные в сиденье, и белые рубашки в красную или синюю бенгальскую полоску. Две из полосатых рубашек снабжены съемными воротничками. Четверо, что поплотнее и попроще лицом, носят черные туфли-оксфорды. Они в очках и с виду похожи на юристов. На оставшихся четверых лоферы от Гуччи — простые, без фирменной красно-зеленой ленты. Идут — словно маршируют, становятся по стойке смирно, ударяют по рукам, шумно обмениваются грубоватыми приветствиями[54].



По мере того как лондонский Сити превращался в глобальный финансовый центр, новый денди Слоун Ренджер и «молодые старомодники» (Young Fogey) из английского фольклора 1980-х годов подхватили знамя традиционного портновского искусства. Ок. 1985. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© Paul Flevez/ANL)

Слоун Ренджеры Йорка действительно наследуют военным денди наполеоновских войн и горожанам 1840-х годов, описанным Эдгаром Аланом По. Их легко узнать по бравой «армейской» манере держаться, скрупулезному вниманию к деталям мужского гардероба и пристрастию к шутильной возне. Пусть их показушность и не соответствовала сдержанности методистов, она полностью соответствовала религии зарабатывания денег. Монетаризм и отказ от финансового регулирования, неолиберальная догма, определявшие стяжательский характер политического и финансового дискурса на Треднидл-стрит и Уолл-стрит на протяжении 1980-х и 1990-х годов, были не так очевидны в 1970-х. Однако Слоун Ренджеры были в авангарде перемен, пусть даже старомодность их внешнего вида говорила об обратном. По словам Йорка, они:

<...> постоянно говорят о деньгах (но называют других людей, кто делает так же, вульгарными). Есть в них какой-то физиологический мачизм. Однако они не рискуют работать в сфере коммерции <...> или промышленности <...> Эти люди главным образом работают в Сити. Их заветные слова — страховая компания Lloyd's или какой-нибудь коммерческий банк <...> Но конкуренция в Сити теперь гораздо выше, чем во времена их отцов <...> Ренджеры теперь испытывают большие сложности на рынке труда. Их стиль работает против них[55].

Пройдет еще восемь лет, прежде чем «Большой взрыв» на лондонской фондовой бирже, случившийся в 1986 году, откроет доступ в Сити для всех желающих, однако уже тогда его самодовольные обитатели начали ощущать накал конкуренции. Семейные связи и принадлежность нужному клубу или полку больше не гарантировали место в совете директоров или зале торгов: новички, занявшие прибыльные должности в Сити, добивались их собственным профессионализмом в ситуации быстрой глобализации экономики знаний, когда в большом почете стратегическая и технологическая одаренность, а не правильный выговор. Костюм, тем не менее, оставался ключевым показателем способности «соответствовать». Кадровые агенты, искавшие персонал для Сити, в середине 1980-х вполне могли заявить: «Я не стану трудоустраивать людей, просто обладающих чувством вкуса, чтобы купить правильный костюм в полоску. Они должны уметь зарабатывать деньги — большие деньги»[56]. Но при этом никто пока не сказал, что костюм в полоску сам по себе пришел в упадок. Напротив, во времена нестабильности, «бума Лоусона» конца 1980-х годов, краха Механизма валютных курсов в 1992 году и скандала с компанией Barings 1994 года авторитет качественно пошитого костюма только возрастал. В интервью Financial Times в марте 1993 года сорокатрехлетний британец, директор одного из крупнейших европейских банков, проявил критическое самосознание и внимание к форме, рассказывая о своих потребительских привычках:

В целом, поскольку я имею стандартное телосложение и не люблю тратить большие суммы на то, что в конечном счете является моей рабочей одеждой, я предпочитаю готовые костюмы. Я много путешествую и, как правило, покупаю костюмы в магазине Brooks Brothers в Нью-Йорке, где я каждый раз оставляю около £300–350. Еще у меня есть пара костюмов от Hackett's, они гораздо дороже, но я особенно люблю надевать их, когда хочу выглядеть очень по-английски. Я более разборчив в выборе сорочек и галстуков. Сорочки я покупаю в магазине Crichton на Элизабет-стрит — они очень похожи на первоклассные сорочки с Джермин-стрит <...> и если я хочу выглядеть поярче, то надеваю галстук от Garrick Club <...>. Мы здесь должны одеваться очень строго, поэтому для яркости и новшеств простора нет[57].

Однако все снова переменится к началу XXI столетия. В наше время многие престижные компании допустили послабления в дресс-коде и способствовали распространению стиля «смарт кэжуал» под влиянием американской философии управления и более свободных неиерархических структур, получивших распространение в интернет-секторе, переживавшем бум в начале 2000-х годов. Например, были введены такие одиозные практики, как «пятница без галстуков». Заместитель редактора The Times

в сентябре 2000 года негодовал по поводу эффекта подобного снижения парадности в деловой одежде:

Орден костюма упразднен. Согласно исследованию, проведенному лондонской торговой палатой, «пятница без галстуков» одержала победу: почти половина офисных работников Великобритании в этот день снимают деловой костюм и надевают вместо него что-то более комфортное <...> Сторонники менее формальной одежды противопоставляют свободу повседневной одежды душной иерархичной реакционности ношения костюма <...> И все же большая часть распоряжений, связанных с послаблением дресс-кода, вовсе не дают такой вольности. В них одобряется внешний вид игрока на спортивной площадке, который немногим приличнее футбольной формы. Если уж мы отбросили сарториальный снобизм, то почему бизнесмену можно носить рубашку-поло <...> но не позволено являться в блестящей футбольной майке <...>? Единственное отличие состоит в том, что игра в поло — это высший класс, в то время как бизнес и футбол могут пересекаться только в буфете директорской ложи, где — сюрприз! — все до единого в костюмах[58].

Редакции The Times не стоило беспокоиться. Еще через восемь лет чиносы и рубашки поло встретили свой закат. После катастрофического банкротства финансового гиганта Lehman Brothers в сентябре 2008 года по телевидению показали кадры, на которых сотрудники компании, внезапно лишившиеся своих прибыльных должностей, покидают головной офис, вынося характерные картонные коробки с личными вещами. Самой обескураживающей деталью в этих кадрах было то, что все эти люди были одеты в знакомые пастельные тона дорогой марки спортивной одежды. Ничто не могло ярче символизировать крах доверия граждан частным финансовым институтам, где они размещали свои ипотечные кредиты, сбережения и пенсии, чем отсутствие хорошо скроенного костюма. Несмотря на все его скучное единообразие, костюм являл собой формировавшийся веками символ заслуженного доверия. Открыто игнорировать этот символ оказалось недальновидным решением, и будущее костюма, как и международной банковской системы, казалось безрадостным.



Вторжение неформальных дресс-кодов в мир банковских услуг и крупных финансов в 1990-х и начале 2000-х годов, казалось, сопровождало падение авторитета прежних ценностей и триумф жадности, ставшей предвестником глобального финансового кризиса 2008 года. Леонардо Ди Каприо в фильме «Волк с Уолл-стрит» (2013), основанном

на мемуарах опального биржевого маклера Джордана Белфорта. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Paramount Pictures)

Кажется уместным, что в первом томе провидческого «Капитала» (1867) для наглядности изложения взаимосвязей между трудом, необходимым для производства, потребительной стоимостью товаров и их фетишизацией в буржуазном обществе Карл Маркс в качестве примера использовал сюртук и отрез ткани — основу форменной одежды клерка. Кэролайн Эванс и другие теоретики политики и культуры, такие как Террелл Карвер и Питер Сталлибрас, признавали актуальность приведенного Марксом примера с сюртуком в беспорядочной обстановке постмодернистского, постиндустриального, посткризисного мира. Исследовательница полагает, что его сложные, небесспорные построения свидетельствуют о неустойчивости ценностей в дегуманизованную эпоху и стремлении вернуться к материалистической определенности. В материале, в процессе создания, покупки и ношения сюртука (читай — костюма) воплощен весь этот спектр:

Маркс ходит кругами вокруг сюртука, ткани, пошива и ткачества, используя такие расплывчатые термины, так долго и так подробно их обсуждает, что в его нарративе товар обретает собственную жизнь <...>. [Он] утверждает, что как сюртук, так и полотно можно выразить несколькими способами: разложенными согласно их потребительной стоимости, в виде химических уравнений или физического состава. Затем Маркс переводит их в эквивалентное количество чая, кофе, зерна и золота <...> К реальности эти пересчеты имеют мало отношения, но идея верна. В конце главы Маркс, наконец, вводит эталон, меру всех товаров — деньги[59].

«Все сословное и застойное исчезает», — предсказывал Маркс в «Манифесте коммунистической партии» 1848 года. В исчезновении костюма из корпоративной жизни нам хотелось бы видеть логический вывод из этого наблюдения. Однако при всей его материальности, призрак костюма продолжает бродить в современной жизни. Слова Эванс отсылают нас к замечанию Сталлибрасса о том, что в XIX веке портные называли заломы на сгибе локтя сюртука «воспоминаниями». Сталлибрас пишет:

<...> заломы на одежде помнят обитавшее в ней тело, но, с точки зрения старьевщика, каждый залом <...> снижал стоимость товара <...> воспоминания, таким образом, записывались для бедноты на предметах, за которыми по пятам шло забвение. Ведь предметы были постоянно на грани исчезновения[60].

Если реформатор-социалист Эдвард Карпентер желал этой конечности, то товарные брокеры компании Lehman Brothers наверняка оплакивали смерть костюма. Однако никто из них не избежал его присутствия как «идеи», лежащей в основе современного общества индустриального Запада.

Иллюстрации к главе 1. Как раз впору



Генри Говард, 6-й герцог Норфолк, одет в один из переходных вариантов камзола в османском стиле, который связывается с реформой английского придворного костюма Карла II в 1666 году. Портрет кисти Гилберта Соеста. Ок. 1670–1675. Холст, масло



Капитан Джордж Кейн Хэйворд Куссмейкер великолепен в униформе Первого полка пешей гвардии. Начиная с середины XVIII века военная униформа была основной движущей силой изменений моды в мужской одежде Европы и Северной Америки. Портрет кисти Джошуа Рейнольдса. 1782. Холст, масло. Изображение любезно предоставлено Метрополитен-музеем, Нью-Йорк. www.metmuseum.org (посмертный дар Уильяма К. Вандербильта, 1920)



Черный фрак-визитка и цилиндр типичного джентльмена Викторианской эпохи: казалось, эпоха носила траур по самой себе. Ок. 1875. Изображение любезно предоставлено Метрополитен-музеем, Нью-Йорк (дар мисс Жанны Деверо, 1951)

Come Now

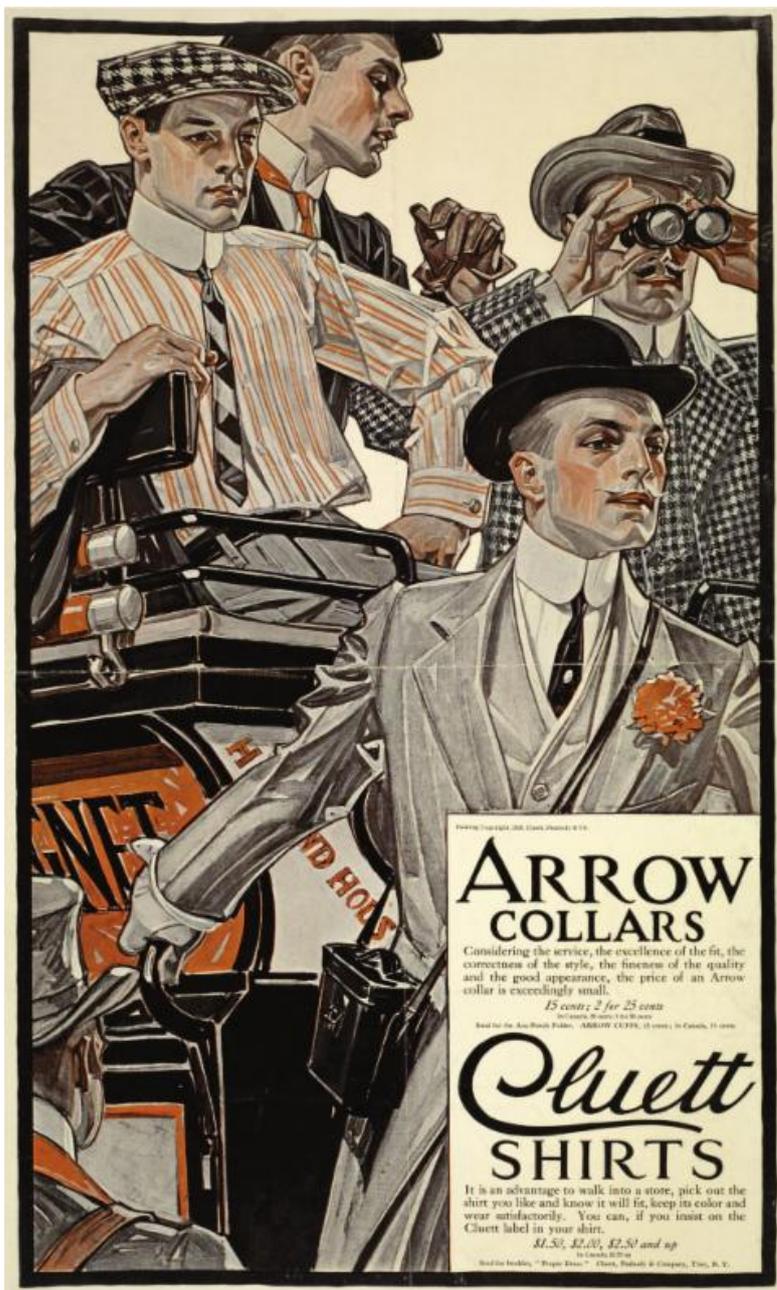
Your arms
uniform and
accoutrements
are ready
waiting for you

Lord Kitchener at Guildhall, July 1915



Be honest with yourself

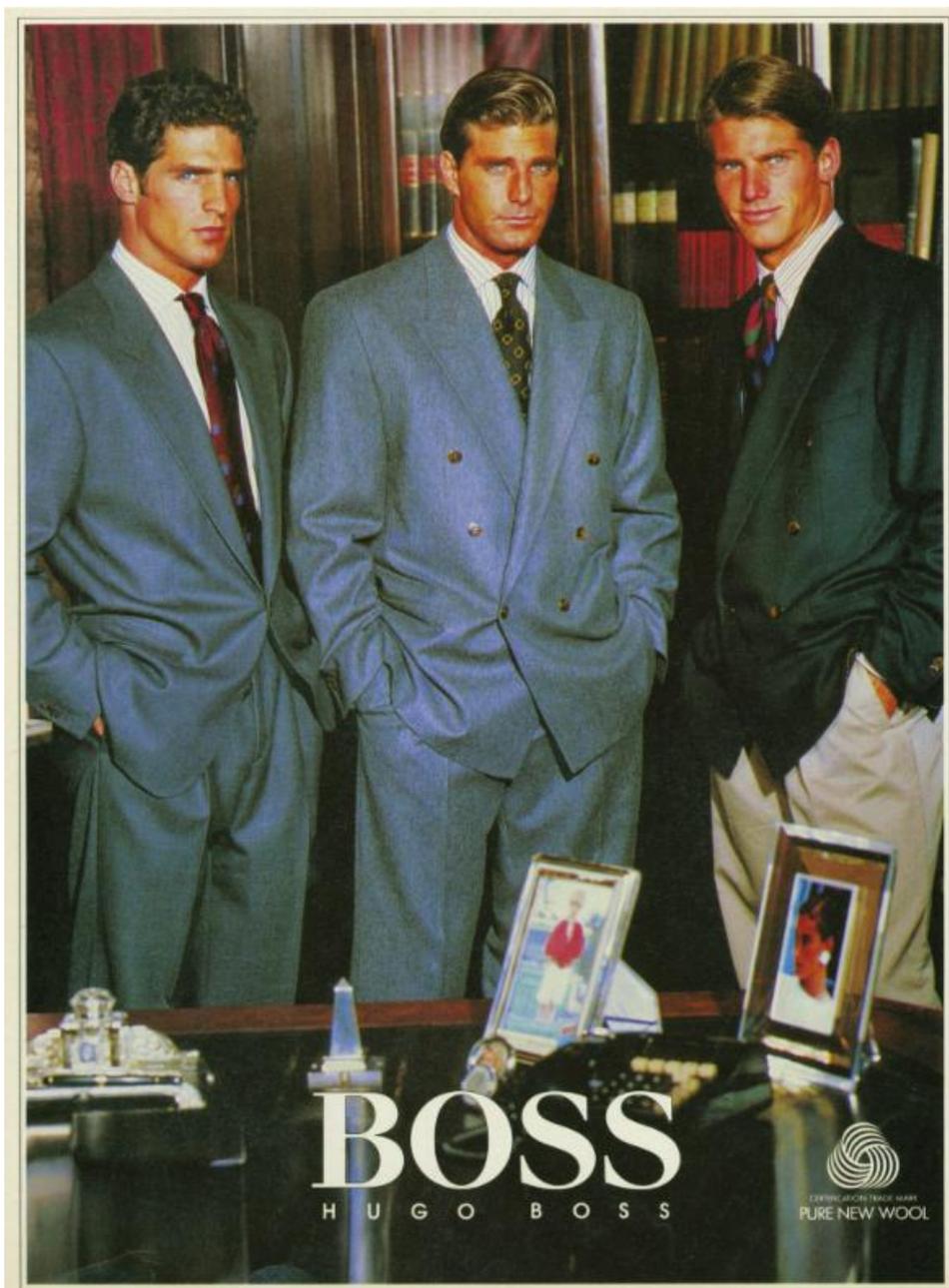
Для большинства британских мужчин переход к военной униформе во время Первой мировой войны имел глубокие сарториальные и психологические последствия. Вербовочный плакат. 1915. Изображение публикуется с любезного разрешения Имперского военного музея © Imperial War Museums (Art.iwm pst 5072)



Рекламные рисунки, выполненные Джозефом Кристианом Лейендекером для магазина мужских сорочек Cluett, Peabody & Co. в Нью-Йорке, запечатлели консюмеристский пафос, характерный для дендизма начала XX столетия. Газета Saturday Evening Post. 1920, октябрь. Изображение любезно предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой, фонды Астора, Ленокса и Тилдена (Коллекция искусства и архитектуры Мириам и Иры Д. Валлах, Отдел искусства, эстампов и фотографии)



Во всех ситуациях новой офисной жизни костюм в самых разнообразных его вариациях стал символом мужчины, как в этом американском портновском каталоге середины XX века. Изображение любезно предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой, фонды Астора, Ленкса и Тилдена (Библиотека науки, промышленности и бизнеса)



Начиная с середины 1970-х годов концепция «властного стиля» одежды определяет в равной степени как структуру мужского костюма, так и женский деловой гардероб. Hugo Boss. 1985. Изображение любезно предоставлено ресурсом The Advertising Archives

ГЛАВА 2

Одевая нации

В конце XX века модельер Харди Эмис на закате своей карьеры в качестве старшего портного Великобритании и придворного кутюрье написал карманное руководство по сарториальному этикету «Костюм англичанина» (The Englishman's Suit). Книга насыщена легкомысленными заверениями, сплетнями и чудаковатостями, характерными для людей творческого труда, которые стали взрослыми в конце 1920-х годов, сражались во Второй мировой войне и заслужили себе репутацию в 1950-х. Она также выдает предубеждения и разочарования, постигшие целый класс людей. Они считали, что пережили на своем веку упадок и распад Британской империи, губительные последствия социальной и сексуальной революций, им казалось, что мир одновременно уменьшился и стал менее понятным. Для

Эмиса костюм англичанина вынес всю тяжесть этих надежд и тревог и утвердился в качестве бастиона перед натиском эпохи постмодерна:

В молодости я жил и работал во Франции и Германии, прилежно изучая французский и немецкий языки. Я вернулся в Лондон и научился говорить на английском языке высших классов. Через двадцать лет работы я смог позволить себе квартиру в Нью-Йорке. Оттуда моя деятельность распространилась на территорию Австралии и Японии, куда я отправился <...> отнюдь не с бóльшим душевным волнением, чем на пути в Париж. Мне кажется, я очень хорошо представляю себе размеры этого мира <...> Я хочу видеть не меньше, а больше статусности. В энциклопедии «Who's Who» <...> перечислены 28 тысяч имен <...> ныне живущих выдающихся личностей, статусных имен. Пусть их число растет. Пусть их дети изучают <...> историю, особенно своей страны. Пусть им прививают вкус <...> через садово-парковое искусство, через домашний интерьер, через еду. Пусть они почитают доброту и порядок. Пусть они продолжают носить костюм в случаях, когда требуется показать свой статус <...> Возможно, мы стали беднее и упустили Империю. Но мы все еще располагаем честным и элегантным подходом к жизни. Структуру нашего общества венчает <...> королева, которая, обладая благородным воспитанием и великосветскими манерами, равнодушно взирает на причуды моды и поведение некоторых членов ее семьи. Мужчины из королевской семьи носят костюмы при исполнении обязанностей, то есть почти всегда[61].



Харди Эмис. 1958. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© ANL)



Респектабельный, удобный и неподвластный времени, к середине 1950-х годов костюм английского джентльмена стал символом сдержанного стоицизма нации, чья имперская слава уходит корнями в далекое прошлое. Изображение любезно предоставлено Архивом Вулмарк (Australian Wool Innovation Ltd) и Лондонским колледжем моды

С нашей стороны было бы неблагодарностью подвергать сомнению веру Эмиса в то, что портновское искусство способно повернуть время вспять. Однако если мы усомнимся в исходных положениях его сочинения, это станет основой для иной истории мужского костюма. Истории, в которой английский костюм позиционируется не как важнейшее достижение высшей цивилизации (наряду с садами, загородными особняками и безобидной монархией), а скорее как намного более гибкая концепция в хитросплетении отношений, бывших космополитическими, разнесенными географически и исторически обусловленными. В этой главе мы с должным почтением оставляем эмисовский костюм англичанина в пронафталиненности имперского сознания, чтобы за ее пределами найти эквиваленты и причины вызываемого им недовольства.

Сэмюэль Пипс, еще один влиятельный англичанин и проницательный комментатор политической составляющей английского гардероба, размышляя о собственном

сарториальном стиле, вносит существенные коррективы в концепцию «Малой Англии», которой придерживается Эмис. В начале июля 1661 года, наслаждаясь чаением лучшего будущего, которое несло в себе лондонское лето после недавней реставрации Стюартов и восшествия на трон Карла II, Пипс предался одному из своих привычных походов по магазинам:

Сегодня утром я отправился в город, чтобы купить что-нибудь для дома, как вошло у меня в обыкновение в последнее время. Помимо прочего — красивый комод в мою комнату и для себя же очередной индийский халат. Первый обошелся мне в 33 шиллинга, а второй — в 34 шиллинга. Вернувшись домой, там же отобедал вместе с Теодором Гудгрумом, моим наставником в пении, после того мы обратились к пению. Засим в контору и снова домой[62].

Будучи перспективным и состоятельным человеком с хорошей службой в должности чиновника морского ведомства, Пипс в своих предпочтениях убедительно демонстрирует нам показную претенциозность свойственных англичанам потребительских привычек, которые достаточно точно, словно эхом, отражаются через века в описании Эмиса: изящная мебель для кабинета, дружеские уроки пения и совмещающий высокое качество, полезность, новизну, роскошь и немалую долю театральности «индийский халат». Пипс любил земные блага, был их ценителем, и потому в приобретении роскошного восточного халата раскрывается его характер (по крайней мере, для его ближайшего окружения, ведь подобные халаты, в отличие от зарождающегося костюма, носили лишь дома или в купальнях). Пять лет спустя Пипс арендовал другой, возможно, еще более роскошный аристократичный (на этот раз из китайского шелка) халат, «чтобы в нем быть изображенным» на портрете кисти художника Джона Хейлса[63]. Пипс, конечно, прекрасно осознавал, какое впечатление мог производить такой необыкновенный и эффектный наряд. Счастливые приобретения Пипса задали тон манере англичан одеваться в течение трех последующих веков. Например, следуя его примеру, полезным будет вспомнить не прекращавшуюся на протяжении XIX и XX веков игру на контрастах между строгим костюмом и расслабленным домашним халатом реальных и вымышленных британцев от Роберта Льюиса Стивенсона и Шерлока Холмса до Сэчеверелла Ситуэлла, Ноэла Кауарда и Уильяма Сомерсета Моэма.

Так, заимствование в XVII веке просторного декоративного домашнего халата, или «баньяна», является важным фоном и контекстом для расцвета делового костюма. Как мы убедились, историки мужской одежды и английской политики в целом искали в 1660-х годах и эпохе Реставрации свидетельства появления прототипического английского костюма: из шерстяной ткани темного цвета без лишних украшений. Такой костюм был символом новой воздержанности в управлении, философии и сарториальных вопросах и ассоциировался с особой экономикой, ландшафтом и социальными установками нарождающейся британской нации. Однако индийский халат Пипса предлагает альтернативное изложение истории, в котором господствующая картина английского аристократического вкуса пронизана отсылками к миру за пределами Альбиона.

Как показывают размышления Эмиса, в описаниях «классического» английского вкуса в одежде, как правило, акцентируется прирожденный консерватизм и неприятие нарочитых «космополитического» и «урбанистического» регистров стиля. Чаще всего авторы таких описаний придерживались языка костюма. В 1948 году выдающаяся английская обозревательница моды Элисон Сеттл предположила: «Возможно, именно непринужденность английской моды составляет самую долговечную ее черту». Она полагала, что черта эта происходила из стабильности традиционного английского уклада жизни, мира, «главным образом мужских занятий, спорта, любви к животным, к открытому воздуху и, конечно, к домашней обстановке и ее удобствам»[64].

Такая ностальгическая интерпретация просуществовала на удивление долго. В 1996 году эксперт по стилю Питер Йорк повторял эту мантру на страницах журнала *Country Life*, библии британских землевладельческих классов: «Традиция, — провозглашал Йорк, — это то, в чем мы лучше всех, и господство традиции <...> теперь проявляется

больше, чем когда-либо со времен Второй мировой войны. Только посмотрите, как процветает сегодня общепринятая классика!»[65] Под «классикой» он понимал сорочки с Джермин-стрит, униформу гвардейцев и игроков в крикет, дезерты от Clarks и автомобили Land Rover. Подобно костюму, все это — знаки мужественности, которые воспринимаются как воплощение легко считываемого английского «тона» (хотя и со следами истории колониальных завоеваний и всемирного влияния).

Естественно, опасность таких традиционалистских определений состоит в том, что они имеют тенденцию фиксировать понятия идентичности. Реальный жизненный опыт этнической и национальной принадлежности, выражаемый через моду и одежду, — гораздо более зависимое от обстоятельств и многоуровневое явление, чем может допустить весьма ограничивающая идея английской «классики». Стюарт Холл — один из наиболее влиятельных современных авторов работ о вызовах, связанных с противоречивыми определениями культуры, общества и нации в Британии. В конце XX века он писал:

Теперь необязательно выглядеть, двигаться, чувствовать, думать и говорить в точности как образцовый чопорный, в любой ситуации сохраняющий присутствие духа и держащий себя в струне свободнорожденный англичанин, чтобы с вами обращались со всей непринужденной учтивостью и уважением частного общения или чтобы пользоваться положенными гражданскими правами <...>. Поскольку культурное разнообразие все более становится фактом современной реальности, а этнический абсолютизм — регрессивной чертой постсовременности[66], сегодня величайшая опасность исходит от форм национальной идентичности, которые выбирают закрытый тип культуры и общества и отказываются решать сложные проблемы, возникающие при попытках мириться с отличиями[67].

Можно спорить с Холлом об историческом развитии и буквальном существовании мифического «свободнорожденного англичанина», возникшего под его пером, но схваченный им стереотип и утверждение более открытой концепции разнообразия уместны при любом рассмотрении культурных значений костюма и его эволюции. Благодаря такому подходу мы можем избежать англоцентричных тенденций, свойственных исследованиям истории моды определенного рода, если будем анализировать связи английского костюма с другими, не английскими лекалами, формами и стилями одежды или исследовать роль костюма в неевропейских культурах.

Длительные колониальные отношения Британии, например с Южной Азией, оказали важное влияние на традиции пошива, ношения костюма и подбора к нему аксессуаров. Пипс был не первым англичанином, который увлекся индийскими веяниями при выборе одежды. За тридцать лет до него, во времена, когда массовое увлечение завезенными индийскими тканями в основном ограничивалось сферой интерьерного декора, а не гардероба, Уильям Филдинг, первый граф Денби, заказал ван Дейку свой портрет. Художник изобразил графа на охоте в сопровождении мальчика-слуги в тюрбане; его одеяние сшито из великолепного розового шелка в полоску, прошитую золотой нитью, по фасону индийской *raiĵama* — пижамы, но надето оно поверх белой льняной рубашки английского покроя. Будучи в прошлом хранителем королевского гардероба и камергером короля при дворах Джеймса VI и Карла I, Уильям Филдинг был искусственным знатоком стиля, но представленное на портрете изобретательное смешение восточных и западных мотивов демонстрирует уникальный, во многом опережавший свое время подход к формированию своего «я»[68]. Традиционные индийские брюки, суженные на лодыжке и закрепленные на поясе лентой, станут основой британского гардероба (как дневного, так и вечернего) только в XIX веке. Филдинг, сочетая их с сюртуком, напоминающим английский дублет того времени, но сохраняющим южноазиатскую легкость, создал удивительное предвестие неизбежного распространения английского костюма при дворе Карла II. Таким образом, костюм пришел к нам от двора Великих Моголов, а не из Уайтхолла.

К началу XVIII столетия пристрастие к индийским тканям распространилось среди разных слоев британского общества, но ярче всего оно проявлялось в женской одежде,

а не в мужской. Тем не менее своеобразное и неочевидное присвоение этой моды мужчинами, начиная с Филдинга и Пипса, происходило параллельно развитию костюма и элитной мужской одежды вплоть до 1790–1800-х годов. Жилеты того времени демонстрируют искусное использование высококачественных индийских тканей и вышивки. Тонкие кашемировые шали, быстро набравшие популярность у европейских модниц, иногда модифицировались в основу двубортных пиджаков, и бахрама по краям шали становилась каймой лацканов, располагавшихся поверх темных лацканов верхней одежды в весьма романтической, даже байроновской манере[69].

Процветавший в обеспеченных кругах эскапизм придавал особые смысловые оттенки также элементам повседневной мужской одежды на протяжении 1840–1850-х годов в Великобритании, континентальной Европе и Америке. Так опровергались представления о том, что костюм привнес в мужской гардероб лишь беспросветную монотонность и воздержанность. Шелковые жилеты часто украшал ориентальный орнамент: от вездесущих «бута» (boteh, иначе пейсли — индийские «огурцы») до вихрей из павлиньих перьев. Все же важно отметить, что до 1880-х годов такие экстравагантные расцветки чаще отводились предметам гардероба, предназначенным, как и халат Пипса, для частных помещений. Курительные пиджаки, шапочки и домашние туфли, халаты и пижамы — вот, где было раздолье выразительным индийским узорам. Они хорошо вписывались в творческий беспорядок наполненных колониальными сувенирами кабинетов и гардеробных истинных джентльменов, но казались неуместными за пределами уютной домашней обстановки[70].

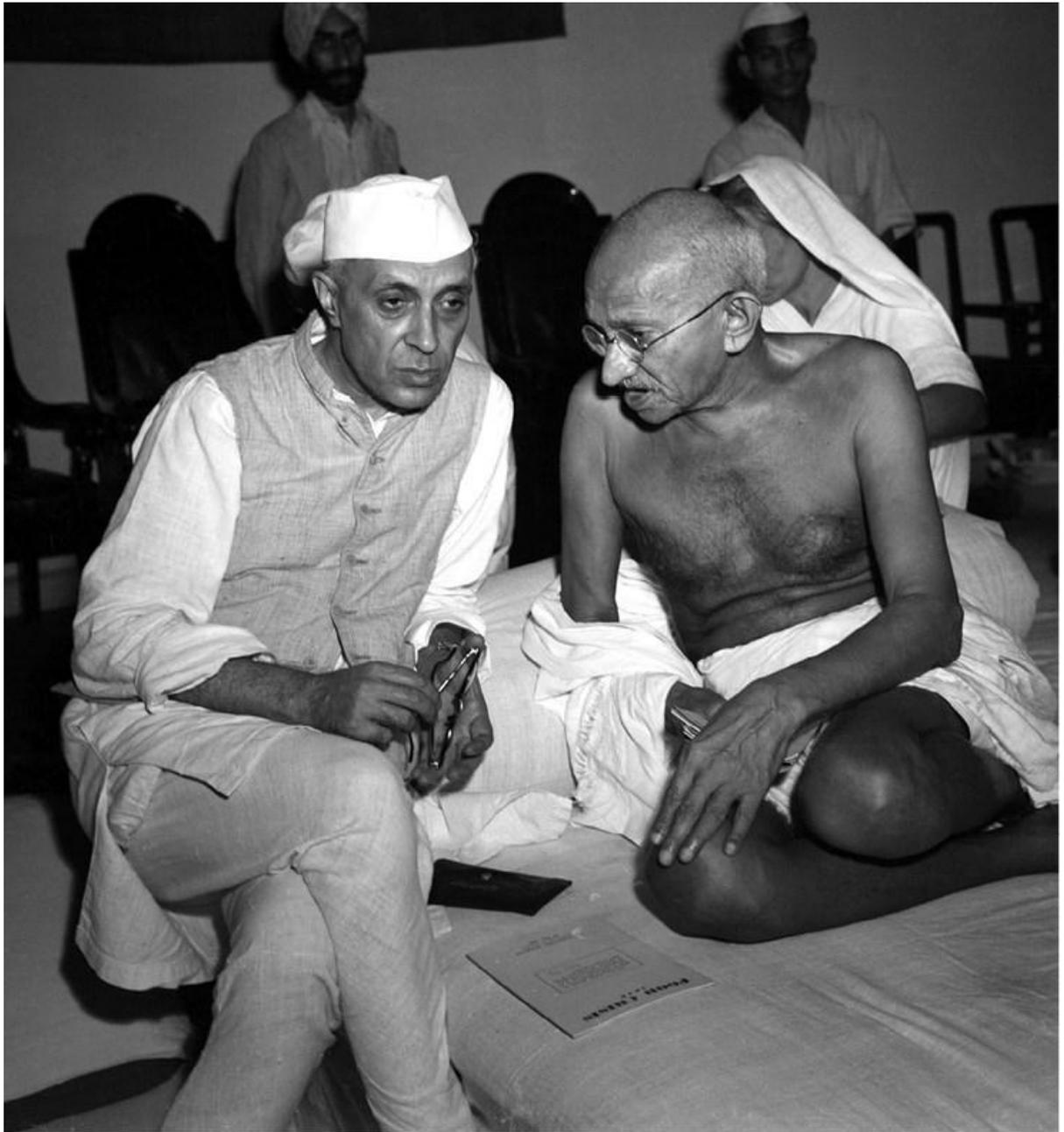
Когда имперские ткани переместились на одежду для публичной сферы, их экспрессивные формы, как правило, сводились к едва заметной вышитой кайме на жилете, выглядывавшей из-под темно-серого сержа визитки. Более строгий контроль над мужской деловой одеждой, осуществлявшийся с помощью введения более жестких сарториальных и социальных норм во второй половине XIX века, может быть одним из объяснений тому, что индийские мотивы были сосланы на периферию гардероба британского джентльмена. Возможно, причина появления более выраженного разграничения между западным и восточным кодами моды, между колонизаторами и колонизованными, была иной. После Индийского народного восстания 1857 года и провозглашения королевы Виктории императрицей Индии в 1876 году в общественном восприятии взаимоотношений Британии с ее колониями произошла значительная перемена. Теперь костюм английского джентльмена приобрел особый авторитет, что обнажило влияние расовых теорий и империалистической политики. К 1906 году, когда Джордж Симс опубликовал свой авторитетный трехтомный обзор городской жизни в имперской столице, «Жизнь в Лондоне» (Living London), это разделение бросалось в глаза. Показательно описание «ориентальной» части населения Лондона, сделанное графом Армфелдтом для книги Симса, в котором консервативные британцы противопоставлены бурной массе иностранцев:

При виде смуглолицых сынов Востока, чьи причудливые одеяния расцветивают улицы Лондона, в воображении возникают пальмы и манговые рощи, мечети и пагоды. Их присутствие символизирует разветвленные торговые связи и влияние Британии в мире. Махараджа с бриллиантовой звездой, японец, весь в торжественном черном, персидский философ и ученый-парс, которых можно встретить в Вест-Энде, — все они чрезвычайно любопытные персонажи <...>. Однако <...> именно на запруженных толпой торговых улицах, ведущих к докам <...> можно увидеть наиболее самобытные и живописные типы жителей Востока <...>. Вот бледный желтоватый китаец из Пекина чуть ли не подметает улицу своей косичкой, его свободное струящееся одеяние развеивается от легкого ветерка, а мягкие войлочные туфли бесшумно скользят по мостовой. А вот его собрат из Кантона <...> на нем моряцкая одежда, волосы аккуратно заплетены по всей голове, прикрытой кепкой-восьмиклинкой <...>. Вот сингалезцы кутаются в длинные пальто и дрожат от холода под солнцем английского лета. Всех их можно увидеть на набережных <...> и в любимых азиатами притонах[71].



Критические высказывания по поводу нравственной основы империализма часто использовали сарториальные тропы, чтобы подчеркнуть неравенство. Стихотворение Редьярда Киплинга «Ганга Дин» (1892) о самопожертвовании слуги-индийца, ценой собственной жизни спасшего британского военного, представляет один из множества примеров, которые отложились в массовом сознании: на иллюстрации представлен кадр из одноименного фильма 1939 года. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© RKO Pictures)

В период расцвета британского колониального владычества в Индии при Лорде Керзоне в 1890–1900-х годах и до его окончания в 1947 году вестиментарные коды разных уголков империи приобрели в массовом сознании британцев и другие экзотизированные значения. Однако не только мастерство исполнения и великолепие исконных южноазиатских тканей, столь полюбившихся английским джентльменам и прочно вошедших в их гардероб, не только зрелищная инаковость заграничных гостей зачаровывали британцев. В свою очередь, метрополия насаждала «шегольское» тропическое обмундирование и сверкающую парадную униформу солдат-наемников и колониальных чиновников на индийском субконтиненте и других аванпостах Британской империи. Пробковые шлемы, краги и кремового цвета костюмы из хрусткого льна придавали особый колорит рекламе колониальных товаров и наводняли комиксы для мальчиков, приключенческие романы и театральные и кинематографические мелодрамы с 1920-х по 1950-е годы. Они продолжали воодушевлять британского зрителя в кинематографических фантазиях Дэвида Лина и кинокомпании Merchant Ivory[72] 1980-х и 1990-х годов[73]. Этим ностальгическим картинам составляло контраст активно нараставшее Индийское национально-освободительное движение во главе с Махатмой Ганди. Они поощряли скромную простоту, на фоне которой так резко выступала помпезность колониалистов. Историк Хелен Колэуэй пишет:



Политические лидеры антиимпериалистических движений в Индии и других колониях использовали вестиментарные коды, которые либо противостояли колониальной гегемонии, либо видоизменяли ее язык через использование национальных элементов. На этом фото Пандит Неру и Махатма Ганди демонстрируют отказ от британского костюма: первый популяризирует традиционный кашмирский сюртук шервани, последний — набедренную повязку кхади. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© 20th Century Fox)

Ганди свергнул символическую власть [британцев], призвав индийцев не только вернуть все награды и эмблемы, дарованные им имперским правительством, но также одеться в простые домотканые крестьянские одежды вместо европейского платья или «национальных» костюмов, предписанных колониалистами. В драме национализма на первый план выступила одежда и ее парадоксальный символизм: если британцы для установления и удержания своего господства над индийцами облачились в великолепные мундиры, то индийские националисты оделись как можно проще, чтобы вернуть себе власть, отнятую у них силой[74].

Пандит Джавахарлал Неру, первый премьер-министр независимой Индии, развил принцип символического ненасильственного сопротивления Ганди через одежду. Однако вместо того чтобы перенять оппозиционную набедренную повязку своего наставника, Неру и его единомышленники из партии Индийский национальный конгресс поступили иначе. Из домотканой кхади (некрашеной хлопковой ткани ручного производства, изготавливаемой в качестве протеста насаждаемым британцами тканям машинного производства) пошили портновскую версию кашмирского сюртука шервани, который традиционно носили преуспевающие купцы и вельможи в северных исламских провинциях. Облагороженный в 1940–1950-х годах, этот «сюртук с воротником под горло» (*band gale ka* на языке урду) одновременно отвергал английские сарториальные коды, определявшие гардероб Неру в молодости, когда он учился в Кембридже и работал адвокатом-стажером в Лондоне в начале 1900-х годов, и служил материальным воплощением его девиза «Единство в многообразии». Любопытно отметить, что к 1960-м годам пиджак а-ля Неру, как его стали называть на Западе, вновь вошел в моду благодаря таким дизайнерам, как Пьер Карден в Париже, Майкл Фиш и Дуги Миллингс в Лондоне. Однако их интерпретации шервани — без воротника и модных тогда квадратных очертаний — были бесконечно далеки от неподвластного времени, легкого и элегантного одеяния длиной до колена, которое носил его изобретатель.

Поиск форм одежды, символизовавших сопротивление западному империализму и материализму, не ограничивался Индийским субконтинентом. Пожалуй, наиболее убедительный и эффективный сарториальный вызов гегемонии английского костюма как униформы политической власти был брошен популяризацией «пиджака Мао» и его вариаций в революционном Китае. Костюм, первоначально известный как *Zhongshan zhuang* — «одежда Чжуншань», шили из синей, серой или коричневато-зеленой хлопковой или шерстяной форменной ткани. Он состоял из кителя с пятью пуговицами, четырьмя симметрично расположенными накладными карманами и брюк прямого кроя. Этот костюм получил распространение в начале XX века. Нововведение приписывается Сунь Ятсену, «отцу современного Китая» (Сунь Чжуншань на мандаринском наречии означает «доктор Сунь Ятсен»), хотя развитие этого костюма, разумеется, имело более сложную историю. Его «ближайшим предком» была японская студенческая униформа — *quiling wenzhuang* — с похожими карманами и воротником-стойкой. Ее аналоги, школьная форма и униформа военной академии, произвели положительное впечатление на Сунь Ятсена во время его ссылки в Японию в 1890-х годах. Сама по себе она напоминала прусскую военную форму конца XIX века и долгое время просуществовала в качестве излюбленной одежды китайских вождей и реформаторов. Тем не менее его силуэт также напоминал своих предшественников — разновидности маньчжурской одежды дореспублканской эпохи. Женское платье «ципао» (или ченсам) и мужское «чаншань» носили при дворе династии Цин как символы сословной иерархии. Таким образом, тот факт, что государственные служащие продолжали носить такой костюм на протяжении XX века, можно рассматривать одновременно и как реакционный пережиток традиций императорского двора, и как попытку прогрессивной инновации.



До того как zhongshan zhuang стал носить Мао Цзэдун, Чан Кайши (в первом ряду слева), став лидером Китайской Республики в 1928 году, популяризировал этот милитаристский костюм в качестве национальной униформы. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© 20th Century Fox)

Вне зависимости от происхождения этого костюма Сунь Ятсен стал периодически носить Zhongshan zhuang в 1912 году. Также в его гардеробе присутствовали костюмы и галстуки западного образца, богато расшитые галунами военные униформы и длиннополые мантии, традиционные для китайских ученых. Возможно, женитьба в 1915 году на Сун Цинлин, утонченной женщине, получившей образование в США и вдохновленной передовыми западными идеями, также оказала влияние на его отношение к символике современного костюма[75]. Но по-настоящему определяющую роль в продвижении костюма сыграли обстоятельства революционной борьбы и необходимость международной кооперации. В 1923 году Сунь Ятсен начал интенсивное общение с представителями Коминтерна из Советского Союза, которые содействовали революционному движению в Китае. Упрощенный костюм с четырьмя накладными карманами, который он носил в тот период, имеет значительное стилистическое сходство с униформой Коминтерна. Такую униформу носил и сам Ленин: ее до сих пор можно увидеть на его теле, забальзамированном после смерти в 1924 году. Так, в течение 1924 года, то есть за год до смерти, образ Сунь Ятсена стал неразрывно ассоциироваться с костюмом, позднее получившим его имя и хранившим при этом следы разнонаправленных влияний. В самом деле, в 1929 году «националистическое правительство распорядилось, чтобы все государственные служащие впредь носили костюм «а la Сунь Ятсен» в качестве официальной униформы, подражая облику своего революционного отца»[76].

Последовавший затем режим Чан Кайши принес новые модификации традиционного и современного костюма в попытках репрезентировать отстаиваемое им видение нового Китая. Руководитель страны одевался в армейском стиле: он заимствовал покрой кителя Zhongshan zhuang, добавил к нему кожаный ремень, кобуру и погоны и стал носить его

с брюками-галифе, сапогами и крагами. Для мероприятий на высшем уровне, например таких, как его встреча с Неру в 1939 году, подписание Устава ООН и трансляции сообщения о капитуляции Японии в конце Второй мировой войны, он выбирал гражданскую версию такого костюма. Однако сопровождавшие его коммунистические ассоциации всегда ставили Чан Кайши перед выбором. Неслучайно на встрече с Махатмой Ганди в 1942 году он появился в длиннополом традиционном одеянии, которое затем продолжал носить после поражения Гоминьдана в гражданской войне и своего отдаления от руководства Коммунистической партией Китая в конце 1940-х годов. По словам историка костюма Верити Уилсон, оно представляло его «молчаливое заявление преданности заветам прошлого Китая». После 1949 года и изгнания на Тайвань Чан Кайши продолжал носить Zhongshan zhuang с эффектной велюровой федорой и тростью — окончательное обличие переосмысленных политических значений этого костюма[77].



Пиджак Мао Цзэдуна, сшитый Тианом Атуном, после 1966 года стал в воображении жителей Европы и Северной Америки костюмом Культурной революции и репрезентацией тоталитарной политики. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© 20th Century Fox)

Тем не менее разновидность Zhongshan zhuang, получившая на Западе известность как «пиджак Мао», появилась только после 1956 года. Стандартную версию пиджака создал для

Великого вождя Мао Цзэдуна личный портной Тиан Атун из Beijing Hong Du Clothing Company. Он имеет более широкий и глубокий воротничок, простые очертания, а искусный крой делает фигуру более элегантной и стройной. Это позволило «пиджаку Мао» стать подходящим средством пропаганды культа личности, имевшего 800 миллионов последователей[78]. Тот факт, что Мао Цзэдун заимствовал фасон костюма Сунь Ятсена после его смерти и носил его во время Великого похода китайских коммунистов в середине 1930-х годов, также наполнял костюм содержанием патриотической мифологии. В своей практичности он связывался с первопроходцами и скромным крестьянским образом жизни (его деклассированные западные и японские предшественники были успешно забыты). Четыре накладных кармана на кителе представляли традиционные принципы Гуань-цзы: уместность, справедливость, честность и стыд. Пять пуговиц спереди указывали на пять ветвей управления: законодательную, надзорную, контролирующую, распорядительную и судебную. Три пуговицы на манжете напоминали о трех принципах политики Сунь Ятсена: национализм, демократия и народное благосостояние[79]. Чистота кроя кителя из единого куска ткани повторяла единство и миролюбие Китая. Таким образом, его символическая простота отвергала какую-либо возможность инакомыслия.

В условиях жесткого контроля в послевоенном Китае возможности выбора костюма для рядовых мужчин, женщин и детей сводились к низкокачественным версиям пиджака Мао плохой посадки. Это были qingnian zhuang (упрощенная версия с тремя карманами, предназначавшаяся для молодежи) и jun bianzhuang, или повседневная армейская куртка, обозначившая преданность ценностям Красной армии, а с 1966 года целям Культурной революции — стиранию сословных различий. К 1970-м годам все население Китая приняло эту практичную и на вид неизменную униформу. Исследователь моды Юан Юан Ву вспоминает:

Эти вездесущие простые тусклые одежды камуфлировали различия в политических взглядах и происхождении граждан. В широком смысле они отражали верность государства пролетариату и «революционным массам». Кроме того, использование практичных, простых фасонов и немарких расцветок было вынужденной экономической мерой в период дефицита ресурсов[80].

Однако впечатление стирания индивидуальности и культурной памяти, которое призван был создавать пиджак Мао, было поверхностным. Сквозь его бессодержательность все еще можно было различить призраки прежних форм китайского костюма и робко вообразить свободы будущего. При более либеральном режиме Ден Сяопина в Китае 1990-х годов мужчины из руководства страны все чаще появлялись в костюмах и галстуках западного образца, а женщины вернулись к сшитым на заказ платьям своих бабушек. В это время пиджак Мао сохраняется лишь в консервативных военных кругах, в обществах, по-прежнему подчиняющихся авторитарным квазимарксистским режимам, и в качестве выхолощенного символа ностальгии по коммунизму. Верити Уилсон указывает на его навязчивое присутствие на каноническом портрете Председателя Мао 1957 года, который до сих пор висит на вратах Запретного города, добавляя леденящий кровь комментарий: «неподалеку в хрустальном саркофаге еще один костюм от господина Тиана служит саваном бездыханному телу бывшего вождя»[81].

Индийская и китайская версии костюма, сформированные на основе национальных традиций, но вобравшие западные мотивы, во многом возникли как противодействие европейскому господству. Напротив, внедрение и распространение мужского костюма в Японии XIX–XX веков представляло собой гораздо более гармоничный процесс, хотя он и носил отчетливый диалектический характер. Стремительный переход Японии от феодального строя к обществу эпохи модерна в течение 1860–1870-х годов означал, что ее открытость ценностям Просвещения, закрепленным в сарториальной грамматике, складывавшейся в Европе на протяжении двух столетий, практически не имела границ. Как отмечает историк культуры Тоби Слейд, характерные черты эпохи Мэйдзи в Японии: крупные капиталы, заложенное культурой трудолюбие, отсутствие религиозной догмы,

поддержка всеобщей грамотности и образования, переход к урбанизации и меритократии в государственном управлении — все это способствовало тому, что костюм-тройка единодушно был воспринят как «выдающееся подтверждение веры в классическую эстетику и первое проявление тех выдающихся результатов, которые дают новому «современному» миру социальные и политические преобразования»[82]. В некотором смысле внезапное появление в Японии костюма было подобно призрачному повторению его распространения при английском дворе в конце XVII века.

Рождению интереса к костюму способствовала издавна свойственная японской культуре склонность очаровываться и немедленно усваивать новые и экзотические стили, что, возможно, вполне ожидаемо в отношении страны, которая всегда была географически удалена от внешних влияний. В случае костюма в основе его быстрого усвоения лежали произведения таких писателей, как Фукудзава Юкити, в 1860-х годах совершившего ряд поездок в Европу и Америку с дипломатической миссией. Его иллюстрированные книги «Положение дел на Западе» (1866) и «Одежда, пища и жилище на Западе» (1867) были невероятно популярны и открыли жадной до новых знаний публике многие западные представления об окружающем мире. Попытки их перенять неизбежно порождали множество диссонансов и ошибочных трактовок. Заимствованные из европейской портновской традиции идеи зачастую применялись слишком поспешно с использованием неподходящих для того тканей, несоответствующих цветов и пропорций. Они противоречили местным традициям, вкусам и даже физиогномике. В то же время в глазах европейцев эти скоропалительные заимствования и улучшения сводились к стереотипам о «неполноценности» японцев в попытке подражать Западу. Однако такая внезапная широкомасштабная смена сарториального регистра становилась необратимой и в XX веке имела печальные последствия в процессе конструирования национального самосознания и маскулинности в Японии. Политическая элита страны рассматривала введение костюма как один из ключевых элементов в непрекращающейся безжалостной борьбе за военное, экономическое и нравственное превосходство[83].

Однако перемены также основывались на местных эстетических традициях, восходящих к началу XVII столетия и становлению культа *iki* (элегантности) в японском светском обществе. Иерархические сословные законы обусловили утонченность вкусов представителей купечества. Они ценили особый шик, проявления которого были заметны лишь посвященным. Такое отношение во многом предвосхищало принципы европейского дендизма с его кредо «меньше значит больше». Историк Лайза Дэлби характеризует это явление следующим образом:

Iki требовало таких же затрат, как и откровенная роскошь, однако оно было неявным. Как лучше обхитрить чопорного самурая, запрещающего тебе носить расшитый золотом шелк жаккардового рисунка? Надень простой темно-синий косодэ из домотканого шелка дикого шелкопряда, но с подкладкой из великолепного желтого узорчатого крепа <...>. *Iki* выросло из вынужденной скрытности и сделало ее своим главным достоинством. Однако это была хладнокровная скрытность, избегание благопристойности установленного социального порядка. Энергия *iki* лежала в свойственной ему извращенности[84].

В 1872 году император Мэйдзи издал указ, согласно которому придворный костюм составила военная униформа в европейском стиле или визитка с сюртуком и цилиндром. За ним последовали схожие распоряжения относительно парадной и профессиональной одежды: студенты должны были носить прусскую униформу, а конторские служащие, предприниматели и должностные лица — пиджачную пару. Такое массовое введение *uofuku* — западных стилей одежды — в публичной сфере создало определенную напряженность, что способствовало усилению ощущения инаковости или извращенности, лежавшей в основе совершенства *iki*. Как отмечает историк моды Валери Стил, «единообразие японского общества само по себе может провоцировать творческие прорывы индивидуального стиля, а также иного стиля творчества, которое оперирует на границах единообразия как такового»[85]. В течение последующих периодов своей истории XX века

(Тайсё, Сёва, послевоенные годы) Япония поддерживала этот сбивчивый диалог-дискурс с современностью и природой костюма. В 1920-е и 1930-е годы мобо (сокращенная форма английского словосочетания *modern boy* — современный парень) и мога (*modern girls* — современная девушка) самозабвенно отделились индивидуалистичной коммерческой свободе универмагов, кинотеатров и модных журналов. Консервативные представители японского общества, наоборот, шагнули назад к домэйдзийской мечте о чистоте нации, в рамках которой соответствие амбициям западного консюмеризма считалось декадентством и слабостью. Высвобождение сарториальной энергии, которое последовало после американской оккупации в конце 1940-х годов, подтолкнуло маятник общественных настроений в противоположном направлении, что привело к усвоению форм одежды, присущих разнообразным субкультурам. Примером тому служит увлечение одеждой в стиле университетов Лиги плюща и престижной марки Brooks Brothers, запечатленное в культовой фотокниге Торуши Хайашида «Take Ivy»[86] 1965 года. Однако после быстрого введения иностранных форм в грамматику японского гардероба в нем оставалась некоторая неопределенность. Клан Миюки (молодые мужчины, носившие модную одежду с Восточного побережья Америки) даже подвергался преследованию полицией из-за своих утонченных вкусов[87].



Верность японского «офисного планктона» конца XX века единообразию костюма наследует нормативным культурам эпохи «модернизации» конца XIX века. Изображение любезно предоставлено Архивом Вулмарк (Australian Wool Innovation Ltd) и Лондонским колледжем моды

Наследие эпохи Реставрации Мэйдзи проявляется в том, что публичная демонстрация статуса и характера через костюм по-прежнему кажется стороннему наблюдателю необыкновенно упорядоченной, но при этом вызывает беспокойство. Историк Роберт Росс очень лаконично формулирует такое наблюдение:

Канторский служащий <...> одет в темный костюм, белую рубашку и старомодный галстук, секретарша — в аккуратную корпоративную униформу, и даже гангстеры носят то, что можно отнести к регламентированной одежде, — яркие костюмы и кричащие галстуки. Дети с самого юного возраста идут в школу в униформе, принятой в их учебном заведении. Возможно, в Японии более успешно, чем где бы то ни было, одежда возымела эффект дисциплинирования населения или, по крайней мере, служит символом дисциплины в хорошо организованном обществе[88].

Возвращаясь к покупке Пипсом индийского халата, напоминающего кимоно, стоит заметить, что ход событий совершил полный круг: целое поколение японских модельеров 1970-х годов, переехавших впоследствии в Париж, переработали концепцию *iki* для преимущественно западных потребителей. Так, Кендзо Такада, Рей Кавакубо и Йодзи Ямамото создали аскетичный художественный регистр, в котором одержимость «темнотой, бедностью и асимметрией» породила форму и содержание децентрированного костюма: в своей призрачной бестелесности он кажется тенью своего более строго скроенного и приземленного европейского собрата. Излюбленная одежда архитекторов, авангардных кинорежиссеров и воротил рекламного бизнеса 1980–1990-х годов — японский дизайнерский костюм в лаконичном сочетании с белоснежной рубашкой, застегнутой на все пуговицы, воплощал утонченность, которой недоставало «английскости» Сэвил-роу.

В это же самое время на другой стороне земли в рамках постколониального поворота «Сообщество весельчаков и элегантных людей» (фр.: *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*, сокращенно *La Sape*[89]) и их последователи — денди-*sapeurs* в Республике Конго, реаппроприировали классический костюм. Это явление, как нельзя более далекое по своей сути от изысканного аскетизма японского минимализма, является красочным финальным аккордом в повествовании о месте костюма в истории империй. Щеголеватые молодые люди в Браззавиле и Киншасе сменили репрессивный французский и бельгийский империализм, который так ужасающе изобразил Джозеф Конрад в повести «Сердце тьмы» (1899), на экстагическое торжество равенства, выраженного через символизм одежды. Субкультура *La Sape* питалась революционными идеями Андре Матсва 1930-х годов и космополитическим духом африканской музыки и танца, переживавших бум в 1950–1960-х годах. Вернувшиеся из Парижа конголезские эмигранты возродили идеологию субкультуры в 1980–1990-х годах. В наши дни ее черты встречаются в поп-культуре по всему миру (*sapeurs* появляются в популярных видеоклипах, документальных фильмах, модных фотосессиях и рекламных кампаниях): насыщенные цвета, экстравагантные аксессуары, экстремальный крой и дерзкие жесты, характерные для саморепрезентации конголезской золотой молодежи, гордо бросают вызов эксплуататорскому прошлому и являются смелым утверждением амбициозного стиля как обладания средствами к достижению свободы. Список (пока неоконченный) из десяти заповедей субкультуры *La Sape* гласит:

Ты будешь *Sape* с людьми на земле и с Господом на небесах.

Ты не будешь садиться.

Ты будешь почитать *Sape*, где бы ты ни был.

Пути *Sape* непостижимы для того, кому неведома троица цветов.

Ты будешь носить *ngaya*, *mbendes*, *tchidongo* на земле, на море и в небе.

Ты будешь строго соблюдать чистоту как одежды, так и тела.

Ты не будешь ни расистом, ни трайбалистом и не будешь подвергать кого-либо дискриминации.

Ты не будешь жесток или высокомерен.

Подлежит написанию.

Подлежит написанию[90].

Иллюстрации к главе 2. Одевая нации



Сэмюэль Пипс в шелковом халате, взятом напрокат. Портрет кисти Джона Хейлса. 1666.
Холст, масло



Бостонский купец Джозеф Шерберн, импортер экзотических товаров, был олицетворением космополитического вкуса. Портрет кисти Джона Синглтона Копли. Ок. 1767–1770. Холст, масло. Изображение любезно предоставлено Метрополитен-музеем, Нью-Йорк, www.metmuseum.org (Фонд Амелии Б. Лазарус, 1923)



Баньян из шелковой камчатной ткани. Ок. 1720–1750 © Музей Виктории и Альберта, Лондон



За несколько десятилетий до реформы придворного костюма, проведенной Карлом II, Уильям Филдинг, 1-й граф Денби, заказал ван Дейку свой портрет. Художник изобразил графа в индийском одеянии раїжата — наверняка оно было предтечей пиджачной пары. 1633. Холст, масло



Приметы имперского владычества регулярно проникали в гардероб англичанина, о чем, например, свидетельствует использование кашемировой шали в мужском жилете. Ок. 1785–1780 © Музей Виктории и Альберта, Лондон



К концу XIX века имперские роскошь и изобилие способствовали появлению новых предметов одежды, вышедших за рамки традиционных парадного или повседневного костюма джентльмена. Костюм для курения из шелковой набивной ткани. 1906 © Музей Виктории и Альберта, Лондон



Сэр Фрэнк Суэттенхем, колониальный чиновник в Малайзии в эпоху правления Эдуарда VII, принял такую же расслабленную позу, как и его предки XVII века, щеголяя в тропической военной форме, символе белых завоевателей. Портрет кисти Джона Сингера Сарджента. 1904. Холст, масло



Простота классического «пиджака Мао», или zhongshan zhuang — «одежды Чжуншань», — глубоко символична. Появившись в самом начале XX века, он эволюционировал и стал эмблемой коммунистического Китая. Фото сделано с любезного разрешения Музея прикладных искусств и наук, Сидней (фотограф Сью Стрэффорд)



Практичная, упраздняющая иерархию форма рабочей одежды, пропагандировалась в агитационных фильмах и плакатах. Такой костюм из шерстяной ткани носили женщины на «родине революции» в Яньане, где базировались китайские революционеры-коммунисты. Фото сделано с любезного разрешения Музея прикладных искусств и наук, Сидней (фотограф Сью Стрэффорд)



Европейский парадный костюм, введенный в качестве придворного платья в Японии эпохи Мэйдзи, составлял яркий контраст традиционной японской одежде, о чем свидетельствует этот рисунок Тоёхара Тиканобу. 1890. Бумага, чернила. Изображение любезно предоставлено Художественным музеем Гарварда: музей Артура М. Саклера, посмертный дар Уильяма С. Либермана (2007.214.102.2), Отдел изображений © President and Fellows of Harvard College



Йодзи Ямамото верен своим аскетичным асимметричным линиям, как о том свидетельствует его коллекция сезона осень — зима 2015 года. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© Sipa)



Яркий дендизм знаменитых модников «sapeurs» из Республики Конго — это современный ответный выпад против наследия колониализма. Источник изображения: фотобанк Corbis (© Héctor Mediaville/pt/Splash/Splash News)

ГЛАВА 3

На острие моды

В 1845 году, когда писатель и литературный критик Жюль Барбе д'Оревилю опубликовал влиятельное эссе о знаменитом английском денди Джордже Бо Браммеле и его отношении к элегантности как жизненному принципу, дендизм представлял собой уже нечто гораздо большее, чем просто подход к выбору одежды:

Описать это почти так же трудно, как и определить. Умы, видящие вещи только с их самой незначительной стороны, вообразили, что дендизм был по преимуществу искусством одеваться, счастливой и смелой диктатурой в деле туалета и внешней элегантности. Конечно, это отчасти и так; но дендизм есть в то же время и нечто гораздо большее[91].

Уже в 1833 году в Шотландии Томас Карлайл в обширном очерке «Перекроенный портной» (Sartor Resartus) представил критику солипсического и неоригинального мировоззрения денди в рамках более общих размышлений автора о политической, социальной и эстетической экономии стремительно индустриализующегося утилитарного мира. С помощью метафоры портновского мастерства и языка костюма Карлайлу удалось создать манифест грядущего викторианства с его «открытой поддержкой личной воздержанности, общественного и индивидуального прогресса, усердного труда и искренним желанием приносить пользу и творить добро», и все это — в контексте глубокого кризиса религиозной веры[92].

Во Франции первоначальная функция дендизма состояла в революционном перформативном выпаде против образа мыслей и поведения Старого порядка. В Англии этот протест олицетворяли собой Браммел и его окружение в полную надежд эпоху Регентства. Затем протест трансформировался в щегольской дискурс искусственности и индивидуализма

для целого поколения представителей богемы, желавших сохранить ощущение аристократического элитизма в период, когда французское общество погрузилось в пучину волнений 1840-х годов. Еще в 1830 году Оноре де Бальзак в афористическом «Трактате об элегантной жизни» задал тон эссе Барбе д'Оревильи. Писатель выдвинул следующие тезисы: «умение одеваться — это наука и искусство, плод привычки и чувства меры», «богатыми становятся, элегантными рождаются», а также предложил догматическую трактовку дендизма как «ереси, вкравшейся в царство элегантности»[93]. Шарль Бодлер, охарактеризовав денди в серии очерков «Художник современной жизни» (1863), подвел итог рассуждениям о дендизме и довел их до декадентского финала. В интерпретации Бодлера карлайловский «разодетый человек» становится «последней вспышкой героизма» в казавшихся ему глухоманью демократии и заурядности. Элитистская сдержанность и отчетливо меланхолическая холодность характеризовали современного денди, чьи «твердая решимость не давать власти никаким чувствам <...> [и] скрытый огонь, который мог бы, но не хочет излучать свет» создали прецедент для последующих поколений писателей и художников, видевших в элегантном черном костюме денди и его надменном спокойствии опасную склонность к аморальности[94].



Мягкий крой и струящиеся текстуры новых костюмов от Armani в 1980–1990-е годы украшали как мужчин, так и женщин. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© David Crump/ANL)

К концу века дендистское учение вернулось к месту своего рождения посредством «тлетворного» влияния на английских эстетистов романа «Наоборот» Ж. К. Гюисманса (1884). В Лондоне 1880–1890-х годов благодаря литературной и телесной позе Оскара Уайльда и Макса Бирбома вопросы сарториализма, вкуса и этики вновь оказались в центре дискурса дендизма и современности. Особая связь, которую они видели между сексуальной идентичностью, классом и вычурным обращением с костюмом — как женским, так и мужским, придала дендизму в XX веке новые оттенки и вновь возвратила его в двойственную коммерческую сферу моды, гламура и звездности, из которой он первоначально возник[95]. Каким образом костюм стал вместилищем некоторых из указанных тем, превратившись в течение XX века в одежду для бунта? Простые линии этого инструмента контркультуры и эротизированного объекта желания были заимствованы для использования в ряде противоречащих друг другу целей. Некоторые обладатели костюма носят его вовсе не для того, чтобы соответствовать требованиям гегемонии, описанным в предыдущих главах этой книги. Наоборот, они предпочитают использовать костюм как оружие стиля. В соответствии с духом дендизма те, кто существует в пространствах за пределами патриархального центра (в том числе женщины, этнические меньшинства, гомосексуалы и преступники), усвоили униформу власти и приспособили ее под свои нужды как средство выражения несогласия и подрыва.

Как только современный костюм был принят при дворе и в деловой сфере как знак конформности, мужчины, чье поведение отличалось от поведения большинства, стали искать иные коды одежды и внешности. До середины XVII века однополые сексуальные связи запрещались как случайное проявление общей безнравственности, не закрепленное за определенными социальными группами и не характеризующееся какими-либо постоянными склонностями. Конец XVII — начало XVIII века историки сексуальности определяют как период кардинального перехода к более целенаправленному порицанию тех социальных типов, чье трансгрессивное поведение и присущая им идентичность были связаны с гомосексуальным актом[96]. Появление того, что мы теперь называем квир-субкультурами, совпало с расцветом культуры мегаполиса в крупных городах Европы. Образованию этих субкультур особенно способствовали активизировавшиеся гендерно обусловленные вестиментарные коды, являвшиеся признаком их современного характера.

Таким образом, после 1700-х годов поведение мужчин, испытывавших влечение к мужчинам, все больше конструировалось (церковью, законодательством и обществом) как развращенное и связанное с самоидентифицирующимися, зачастую «женоподобными» типами, не всегда имевшими общее социальное происхождение. Они получили известность из-за погромов в публичных домах, где работали одни мужчины (в Англии их называли «домами молли» (molly houses): «молли» — жаргонизм того времени, обозначающий женоподобных или гомосексуальных мужчин), представлявших средоточие социальных и сексуальных взаимодействий. «Молли» зачастую отличались сарториально: они проводили экстравагантные ритуалы с травестийными переодеваниями и пародированием традиционных обрядов бракосочетания и отношений между полами[97]. В других кругах общества, и особенно среди аристократов, описания распутного сексуального поведения представителей элиты носили теперь обвинительный характер. Если в прежние времена они могли свободно предаваться беспорядочным связям, невзирая на гендерные границы, и не опасаться стигматизации в качестве «ненормальных», то теперь их сдерживали возможное опасное сравнение с криминализированной идентичностью «молли» и необходимость соответствовать «благородным» представлениям о семейственности и порядочности, вызванным растущим культурным авторитетом буржуазии. Сдержанный

костюм в этих обстоятельствах символизировал приверженность правилам и ценностям традиционного общества.

Нарушающая традиционный порядок вещей фигура щеголя — модно одетого, манерного и изысканно украшенного роскошными аксессуарами мужчины — представляла безопасное комическое проявление многих общественных опасений, связанных с гомосексуальностью, в карикатурах, романах и пьесах начала XVIII столетия. В пьесе Томаса Бейкера «Прогулки по Танбриджу, или Йомен из Кента» (1703) персонаж-щеголь по имени Мейден (в буквальном переводе Maiden означает «девушка». — *Прим. пер.*) признается: «Я никогда не вожу дружбу с распутными плотолюбцами, что посещают скверные кабаки, говорят непристойности и напиваются допьяна. Вместо этого я наношу визиты дамам, пью чай и шоколад»[98]. Зажатый между старомодными кутежами и новомодной светскостью, щеголь существовал в пограничном пространстве — между социальными категориями, однако уже к 1730-м годам становится очевидным, что его жеманство и искусственная пышность все чаще связывались с девиантностью. На фоне новых кодов мужественности, требовавших ненавязчивой одежды, строгого этикета, рукопожатий и поклонов при встрече вместо поцелуев, серьезных разговоров, щеголь привлекал внимание своей «инаковостью». Тобайас Смоллет нарисовал красочный портрет этого типажа, описывая «женоподобного» капитана дальнего плавания Уифла в романе «Приключения Родерика Рэндома» (1748):



Щеголь 1700-х годов сквозь призму 1791 года. На протяжении XVIII века авторы трудов о моде и манерах живо интересовались генеалогией дендизма. Изображение любезно предоставлено Библиотекой имени Льюиса и Уолпола, Йельский университет

это был высокий, довольно тощий молодой человек; белая шляпа, украшенная красным пером, покрывала его голову, с которой ниспадали локонами на плечи волосы, перевязанные сзади лентой. Его розовый шелковый кафтан на белой подкладке был элегантного покроя с распахнутыми фалдами, не скрывающий белого атласного камзола, расшитого золотом и расстегнутого у шеи, дабы видна была гранатовая брошь, блиставшая на груди рубашки из тончайшего батиста, обшитой настоящими брабантскими кружевами. Штаны из алого бархата едва доходили до колен, где соединялись с шелковыми чулками, обтягивавшими без единой складочки или морщинки его тощие ноги, обутые в башмаки из голубого сафьяна, украшенные бриллиантовыми пряжками, которые своим сверканьем соперничали с солнцем[99].

Костюм капитана Уифла является необыкновенно близким предшественником моды макарони начала 1770-х годов. Этот лондонский стиль, запечатленный на эстампах граверов Мэтью и Мэри Дарли и других карикатуристов, поначалу связывали с политическим окружением Чарльза Джеймса Фокса. Изнеженные позы и экстремальные наряды мужчин на этих изображениях запечатлены так, чтобы намеренно вызвать порицание. Волна карикатур на макарони, заполнившая лондонские магазины гравюр и эстампов, была призвана «подвергнуть сомнению законность аристократической политической системы и, в то же время[,] функционировала в экономической сфере, поскольку служила критикой определенного способа потребления, который связывал роскошь и женоподобную маскулинность с отсутствием патриотизма и, следовательно, с неспособностью к культурному и политическому руководству»[100]. Сатирическая статья «Шут-макарони» (*The Macaroni Jester*, 1773) дает нам выразительное и точное описание высмеиваемого костюма:

У него очень короткий сюртук с низкой талией и декоративными клапанами на крошечных карманах, в которых места хватит только для платка да табакерки. Рукава посажены очень низко и туго застегиваются на запястье. На груди он сшит так куцо, что полы держат вместе всего лишь две пары крючков и петель. <...> Жилет будет считаться совершенной безвкусицей, если только он не поразительно короток. <...> Бриджи его должны быть пошиты из французского черного шелка и украшены пуговицами — такими же огромными, как булавки для конской попоны, — они должны доходить до самого пупка <...> На нем обязательно должны быть белые или в крапинку шелковые чулки. Туфли с пряжками до самых кончиков пальцев. <...> Волосы — густо напудрены и напозажены, а кудри прилажены прямо над ушами. <...> Его шляпе следует быть совсем крошечной и заостренной, как нос темзской верей <...>. В кармашке для часов на бриджах должны помещаться часы на длинной золотой цепочке, сплошь увешанной побрякушками. <...> На левом бедре должна быть закреплена длинная шпага <...> а с правой руки свисать трость с богатой кистью. На мизинце у него должен быть огромный перстень <...> Таким образом снарядившись, он готов отправиться в парк или театр, и все вынуждены признать, что он сумеет произвести впечатление — *a-la-mode de macaroni*[101].

Было бы ошибочным вкладывать особый смысл в исключительно ограниченный феномен жизни большого города, следы которого ныне существуют лишь в области сатиры и светской хроники. Однако внезапное возникновение на удивление тесного покроя, ярких расцветок и экстравагантных аксессуаров среди мужчин определенного круга, вызывавших живой интерес, пусть и смешанный с отторжением, в различных формах популярной культуры, очевидным образом предвосхищает многие более поздние модные движения в рамках разных субкультур. Феномен макарони также формирует убедительное отражение — правда, в кривом зеркале — костюма и манеры поведения современных им религиозных неконформистов: квакеров и методистов, чей аскетичный подход к одежде создал устойчивый прообраз современного классического костюма. Фигура макарони стала пророческим примером того, как могут быть переиначены внешние атрибуты материального благосостояния и, на первый взгляд, жесткие сарториальные коды. В мире макарони костюм

мог существовать как основа для экспериментирования и неповиновения в столь же значительной степени, в какой он мог служить средоточием здравого смысла и долга.

Тридцать лет спустя лондонские магазины печатной графики вновь наполнились навязчивыми изображениями крайних проявлений моды среди представителей мужской половины городской молодежи. К тому времени предпочтительным обозначением этих модников стало слово «денди». Джордж Брайан Браммел, известный как Бо Браммел (Beau (фр.): красавчик. — *Прим. пер.*), благодаря Барбе д'Оревилю и другим посмертным биографам стал центральной фигурой этого щегольского возрождения. Его можно назвать образцовым денди, несмотря на то что лишь в редких карикатурах того периода удается найти портретное сходство, и до относительно недавнего времени факты его биографии оставались весьма туманными [102]. Он родился в 1778 году в семье личного секретаря премьер-министра лорда Норта, учился в Итонском колледже и в Оксфордском университете, служил в 10-м, Личном Его Высочества Принца Уэльского Королевском гусарском полку — так его репутация стала ассоциироваться с новым видением модного столичного образа жизни. После того как он вышел в отставку из армии в 1798 году и до его постыдного бегства в Нормандию из-за долгов в 1816 году, Браммел занимал в обществе чрезвычайно престижное положение и пользовался большим влиянием, так как входил в ближайшее окружение принца-регента. Для будущего монарха он был чем-то вроде наставника элегантной жизни: собственным примером Браммел совершенствовал его внешний вид, отлаживал связи и оттачивал манеры, принимая все меры, чтобы Георг задавал самые высокие стандарты вкуса для лондонской элиты. Незадолго до смерти Браммела в 1832 году юный Барбе д'Оревилю мельком видел тень прежнего арбитра элегантности — страдающего сифилисом, обесчещенного и безумного, но по-прежнему полного чувства собственного достоинства — в дверях Hôtel d'Angleterre в Кане. Через двенадцать лет он счел необходимым осмыслить взлет и падение Великого Денди. Хотя сам Барбе д'Оревилю предостерегал читателя от восприятия истории Браммела сквозь узкую призму моды, следует иметь в виду, что одежда имела центральное значение для его жизнетворчества и впоследствии определила выбор такой оптики и авторами книг о мужском стиле, и производителями костюма.



Бо Браммел, первый герой в пантеоне великих денди. Из книги «Щеголи и денди» (The Beaux and the Dandies, 1910). Изображение публикуется с любезного разрешения Правления Национальной библиотеки Великобритании © The British Library Board

Сведения о гардеробе Джорджа Браммела столь же отрывочны, сколь и факты о его жизни — такова парадоксальная природа дендизма. Первый биограф Браммела капитан Уильям Джессе, чье на тот момент еще не опубликованное двухтомное жизнеописание знаменитого денди послужило богатейшим источником для Барбе д'Оревиля, отмечал лишь следующее:

Утренний его костюм походил на то, что носили все джентльмены, — гессенские сапоги [немецкие армейские сапоги, украшенные кисточками чуть ниже колена] и панталоны [палевого цвета брюки из тонкой шерсти], или же высокие сапоги [черные со светлым отворотом, предназначенные для верховой езды] и лосины; синий фрак со светлым или бежево-коричневым жилетом. <...> Его вечерний ансамбль состоял из синего фрака, белого жилета, черных панталон с тугими застежками на пуговицах у колена, полосатых шелковых чулок и складного цилиндра[103].

Немногие отсылки к экстравагантности Браммела дошли до нас в легендах о том, что в качестве средства для полировки сапог он использовал шампанское, а также о его ритуале повязывания шейного платка, в подробностях описанном Джессе:

Браммел одним из первых возродил и усовершенствовал вкус к одежде среди английских джентльменов, и величайшее из его новшеств касалось шейных платков: тогда их носили без каких-либо жестких подкладок, они были пышно взбиты и сморщенным валиком поднимались к самому подбородку. Чтобы устранить это очевидное неудобство, вызывающее неловкость, он просил самую малость крахмалить свой галстук. <...> Воротник сорочки <...> был настолько широк, что, не будь он сложен вдвое, то полностью бы скрывал его лицо и шею, а белый шейный платок достигал в высоту около фута. Первым делом Браммел складывал воротник рубашки, придавая ему надлежащую высоту. Затем он, стоя перед зеркалом, устремив подбородок к потолку, осторожно и постепенно опускал нижнюю челюсть и тем самым сминал галстук до приемлемых размеров. Форма каждой последующей складки доводилась до совершенства с помощью сорочки[104].

Вероятно, от остальных Браммел отличался лишь склонностью к перфекционизму, пристальным вниманием к деталям и благопристойной целесообразностью — в остальном его костюм был ничем не примечателен. В сущности, уверенность, с которой этот мужчина демонстрировал крайнюю простоту своего внешнего вида, и составляла самобытность его сарториального поведения. Наследие Браммела с точки зрения развития классического костюма состоит скорее в манере его ношения, а не в форме.

Такая уверенность обнаруживалась не только перед зеркалом (и на публичных собраниях, когда Браммел совершал свой туалет перед приглашенной публикой). Она проявлялась во всех аспектах жизни денди и, что самое важное, в широком контексте города. Мемуарист капитан Гроноу, в прошлом сосед Браммела, сообщал:

В зените славы его можно было увидеть в эркерном окне клуба Уайтс в окружении светских львов: законодатель мод, он судил прохожих и то и дело отпускал остроты, которые затем подхватывала молва. Дом Браммела на Чапел-стрит соответствовал его умению одеваться: мебель была подобрана с безупречным вкусом, а библиотеку составляли лучшие произведения лучших авторов <...> Его трости, табакерки, его северский фарфор — все было в высшей степени изящно, его лошади и экипаж привлекали внимание своей безупречностью. В сущности, превосходный вкус Браммела обнаруживался во всем, что ему принадлежало[105].

Новая столичная чувственность, сосредоточенная на теле денди и фетишистских импульсах потребления предметов роскоши, очевидным образом влияла на трансформацию костюма в одежду для позирования. Кроме того, в своих последующих реинкарнациях (уайльдовский эстет, представитель золотой молодежи, новый эдвардианец и мод) денди продолжали совершенствовать костюмный сарториализм, который предназначался скорее для того, чтобы выделяться, а не вписываться в окружение.

Оскар Уайльд, английский драматург, писатель, прогрессивный журналист, эстет и общественный критик ирландского происхождения, безусловно, представлял собой гораздо больше, чем просто модника[106]. Тем не менее с точки зрения как философских, так и материальных аспектов костюма неустанная забота Уайльда о внешнем виде и его эмоциональном воздействии на окружающих стала залогом того, что его собственный характерный и постоянно меняющийся индивидуальный образ стал эталоном, расширившим браммелевскую идею «позы». В последние три десятилетия XIX века писатель больше, чем кто бы то ни было, подверг сомнению господствовавшие представления о костюме. Уже при поступлении в оксфордский колледж Магдалины в 1874 году Уайльд явно осознавал влияние моды. На ранних студенческих фотографиях он выглядит щеголем благодаря костюмам в крупную клетку и шляпам-котелкам, которые в то время ассоциировались с завсегдаями лошадиных скачек и мюзик-холлов. Все же в них мало что указывает на нечто большее, чем простое следование моде. Прозрение наступило, когда Уайльд погрузился в идеи Уолтера Пейтера и Джона Рёскина и отточил свои познания в классическом искусстве и искусстве

Возрождения в поездках по Греции и Италии. После окончания учебы в 1878 году он начал вращаться в лондонских светских и литературных кругах, где искусно адаптировал теории Пейтера и Рёскина для менее эрудированной широкой публики. Благодаря таланту продвижения себя в обществе и умению общаться с людьми Уайльд вскоре прослыл «профессором эстетики» в сатирических изданиях, таких как журнал Punch. Его длинные волосы, свободно застегнутые воротнички и квазивозрожденческие бархатные костюмы стали вызовом господствующему сарториальному вкусу эпохи и излюбленным предметом изображения карикатуристов.

К 1881 году репутация писателя была такова, что его высказывания и внешний облик стали предметом осмеяния в комической опере «Пейшенс» композитора Артура Салливана и либреттиста Уильяма Гилберта. В произведении высмеивались современная столичная мода на «эстетические» одежду, декор интерьера и вкусы в изобразительном искусстве. Уайльд обернул ситуацию в свою пользу, отправившись в тур в поддержку оперы по Соединенным Штатам Америки и Канаде. Он выступал в утрированно «эстетских» нарядах: его гардероб включал бриджи, чулки и туфли на каблуках, отороченные мехом пальто, мантии и широкополые шляпы. В соответствии с сюжетом писатель-щеголь принял позу «бледного и худощавого молодого человека, обессиленного и тонкого молодого человека, зеленовато-желтоватого молодого человека из галереи Гросвенор, стоящего одной ногой в могиле» («pallid and thin young man, a haggard and lank young man, a greenery-yallery Grosvenor Gallery foot-in-the-grave young man»). Популярный в светском обществе фотограф Наполеон Сарони увековечил этот образ Уайльда в серии фотопортретов, выполненных в соответствующей театральной манере. Их сентиментальная богемность представляла яркий контраст общепринятому образу мужчины в костюме: «безликий тип с тросточкой, трубкой и терьером-полукровкой», — таково краткое описание, данное Уильямом Гилбертом типичному британцу.



Оскар Уайльд в полном эстетическом облачении на фотоснимке Наполеона Сарони. 1882

Вернувшись в Лондон, Уайльд в 1884 году женился на Констанс Ллойд, и вместе они поселились в шикарном доме в Челси. До конца десятилетия он успешно работал в качестве редактора прогрессивного журнала «Женский мир» (The Woman's World) и совершенствовал свой писательский талант. Тогда он сменил длинные локоны и мягкие бархаты периода «Пейшенс» на экстравагантные кудри в духе императора Нерона (провокационная отсылка к языческой морали Римской империи) и сдержанные костюмы от портных с Сэвил-роу, изящно украшенные знаменитой зеленой гвоздикой в петлице. В таком виде он представлял собой воплощенную космополитическую утонченность и приближался к дендизму в браммелевском духе, акцентировавшему некоторую долю элитарного снобизма, скуки и, в совершенстве самого кроя костюмов, отстраненную *froidueur* (фр.: холодность) критика.

К концу 1880-х годов исследование гомоэротического желания в личной жизни и в литературном творчестве нашло отражение как в «аморальном» упадничестве романа «Портрет Дориана Грэя» и журнала «Желтая книга», так и в его обращении к радикальной политической философии — писатель разделял идеи Уильяма Морриса. Эссе Уайльда «Душа

человека при социализме», опубликованное в 1891 году, оказало влияние на отношение супругов к моде: Констанс восприняла «антимодное» рациональное платье, а сам писатель активно поддерживал женское движение за реформу костюма в публицистических статьях. В своих «великосветских комедиях» начала 1890-х годов он отображал нравы и лицемерие модного лондонского общества и выводил персонажей, скованных правилами благоприличия, словно смиренной рубашкой. Однако вклад Уайльда в развитие общественно-политической мысли был гораздо ближе критическим статьям Эдварда Карпентера о благоприличии и иерархии, в которых он призывал к отмене современных стесняющих фасонов одежды и даже концепции западной моды в целом. Прямым тому следствием явились мягкие неформальные фланелевые брюки для спорта, широкие «мешковатые» оксфордские брюки и свитера для игры в гольф, которые с удовольствием носили в окружении Эдуарда, принца Уэльского, после Первой мировой войны, мягкие твидовые текстуры и спокойные расцветки костюмов, популярные в начале XX века среди марксистов, вегетарианцев, психоаналитиков и пацифистов, а также предложения носить юбки и яркие цвета представителям обоих полов, поступавшие от Партии реформы мужской одежды (Men's Dress Reform Party) в 1930-х годах[107].

Напряжение между общественными и личными интересами Уайльда — подлинно диалектическая энергия его дендистской харизмы — разрядилось в 1895 году, когда лондонский суд признал его виновным в «грубой непристойности с лицами мужского пола» и приговорил к двум годам каторжных работ. Хотя роба заключенного была подходящим костюмом для финального акта драмы, которую он сам мог бы написать, Уайльд так и не оправился от пережитого позора и ущерба здоровью, вызванного присужденным наказанием. Сломленный, он умер в Париже в 1900 году — через три года после освобождения. Начиная с 1950-х годов, после нескольких десятилетий, на протяжении которых его имя, произведения и образ связывались в пуританском англо-саксонском мире с «невыразимыми пороками», репутация Уайльда начала постепенно восстанавливаться. Сочувственные кинематографические репрезентации его жизни и творчества помогли передать блистательное наследие писателя новому поколению, и в контексте контркультурных течений 1960–1970-х годов он воспринимался как революционер в области эстетики и сексуальности. В 1980-х и 1990-х годах сложная натура и противоречивые заявления Оскара Уайльда вновь оказались в центре внимания исследователей.

Некоторая часть этого интереса приходилась на область квир-исследований: смелые, подрывающие общественные устои манипуляции с внешностью считались не менее вызывающими, чем все то, что могло происходить в его постели[108]. Специалист в области культурной истории Мауриция Боскальи полагает, что:

Эгоистический нарциссизм денди открыто противостоял рыцарским добродетелям самопожертвования, любезности, услужливости, ответственности и трудолюбия <...> дендистская бездейственность, его женоподобие и нарциссический покой беспокоили и возмущали средний класс более любого намека на гомоэротизм[109].

Умелое обращение Уайльда с его утонченно стилизованным гардеробом можно поставить в один ряд с энергичным вовлечением некоторых групп его молодых современников из рабочего класса в игру с меняющимися вестиментарными кодами и новыми возможностями, связанными с развитием индустрии готового платья. Прежде всего этот процесс коснулся тех, кто оказался маргинализован в результате действия джентльменских кодексов правящих классов или же в силу саморегуляции отношений внутри группы. Так, подчиненные члены сообществ — от подмастерьев до «шестерок» из уличных банд — сочли выразительные и оппозиционные возможности «стиля» вдвойне привлекательными[110]. Если классический костюм, унаследованный через придворный этикет, военную униформу и нонконформистские религиозные движения, репрезентировал соответствие жесткой модели, то дендистская и массовая культуры в своем нечестивом союзе создали иную, более броскую версию для тех, кто оставался в тени[111].



«Мешковатые» оксфордские брюки, популярные среди студентов британских университетов в 1920–1930-х годах, представляют живительный пример оппозиционного стиля на фоне мелкобуржуазного конформизма в мужской одежде. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© ANL)

Ни один костюм за всю историю портновского искусства не был столь броским, как зут-сьют (zoot suit), и ни один костюм не вызывал столь противоречивой реакции[112]. Он появился сразу в нескольких американских городских сообществах в конце 1930-х годов. Общими чертами стиля «зут» являются экстравагантный покрой брюк — широкие, собранные в складки на поясе и щиколотках, — удлиненный пиджак с широкими плечами, яркие расцветки и набивные рисунки, чрезмерное использование аксессуаров — от широкополой шляпы и напояженной прически до высоких воротничков и нарочитых ювелирных украшений — и высокая стоимость. Молодые афроамериканцы Чикаго утверждают, что костюм обязан своей популярностью Гарольду Фоксу, джазовому музыканту и владельцу магазина мужской одежды. Он дал костюму название, отталкиваясь от значения жаргонного выражения «the end to all ends» — «самый модный» (буквально — «всем концам конец», так была выбрана последняя буква алфавита Z). На рифмованном сленге формула костюма звучала следующим образом: «reat pleat, reave sleeve, ripe stripe, and drape shape» («клевая складка, козырный рукав, жирная полоска и мешковатый силуэт»)[113]. В Лос-Анджелесе он пользовался дурной славой из-за ассоциации с молодыми латиноамериканцами, особенно после так называемых Зут-сьют беспорядков в июне 1943 года. Американские военнослужащие совершили ряд жестоких нападений на мужчин, одетых в костюмы фасона зут, о чем появились сенсационные сообщения в прессе: тогда зут-сьют получил негативные расовые и сексуальные коннотации.

Модников раздевали и избивали под предлогом нападений на англоамериканок. Беспорядки нарастали из-за ответных атак с обеих сторон. Лежащая в основе потасовок сарториальная символика была очевидной: для противников зут-сьюта он означал развращенность и декадентство в военное время, а для его сторонников он был символом неповиновения и принадлежности к определенному сообществу[114]. В раннем варианте этого радикального дендистского стиля, впоследствии ставшего его визитной карточкой в глазах общественности, защитник прав чернокожего населения Малкольм Икс выбрал вызывающий мешковатый силуэт как собственный знак отличия. Это случилось за двадцать лет до того, как он выработал собственный безукоризненный стиль в одежде:

Я достал самый нелепый костюм во всем Нью-Йорке. На дворе был 1943 год. В день, когда я приехал туда, я нарядился, словно актер. В дополнение к безумному зут-сьюту я надел желтые ботинки с крупными закругленными носами и выпрямил и напмадил свою рыжеватую копну волос[115].

Благодаря своей скандальной славе зут-сьют создал прецедент для дальнейшего субкультурного изменения изначально присущей костюму сдержанности. В послевоенном Лондоне его подрывной потенциал развернулся во всех классах общества в самых разных, порой конкурирующих, целях. Вначале он проявился в возникшем неоэдвардианском стиле — возрождающем наследие прошлого чудачестве отставных гвардейцев и аристократических бездельников. Они носили строгие костюмы с Сэвил-роу, и их сшитые по индивидуальным меркам подтянутые силуэты составляли резкий контраст мешковатой демократичной посадке «утилитарного» и «демобилизационного» костюмов, бывших уделом большинства населения. В то время как основные аксессуары, присущие этому стилю — котелки, начищенные до блеска туфли и приведенные в порядок зонты, — напоминали о шике плац-парадов эпохи Регентства, бархатные воротнички, нарядные жилеты, билетные кармашки, пуговицы с отделкой и отвернутые манжеты — о светской жизни со скачками и мюзик-холлами. Как целостный образ такой костюм заявлял об искушенности и элитарности своего владельца на традиционном языке браммелевского дендизма[116].



Джазовый певец Кэб Кэллоуэй, один из ярких представителей эксцентричной моды на зут-сьют. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© 20th Century Fox)

Почти одновременно схожий эксперимент в одежде, в некоторой степени вдохновленный энергетикой североамериканского зут-сюта, можно было наблюдать и в рабочих районах на юге и востоке Лондона. Составители отчета по результатам опроса общественного мнения в 1949 году, характеризовавшего преступность среди молодежи неблагополучных районов Лондона, зафиксировали связь между хулиганством и нарождающимся ощущением качеств, которые позднее будут считаться «крутыми»:

Двое юношей примерно лет восемнадцати стоят у дверей молочной лавки. Они подхватывают с двух сторон большой ящик с пустыми бутылками из-под молока и швыряют его на дорогу, в результате все бутылки бьются <...> Затем они убегают и присоединяются к ватаге своих сверстников <...> насчитывающей 15 или 16 человек. Большинство из них одеты очень кричаще: в полосатые фланелевые брюки и пиджаки с поясом наподобие шлафрока, широкие, завязанные свободным узлом одноцветные галстуки, а на некоторых надеты широкополые, на американский манер, трилби[117].



Исключительная элегантность аристократичного неоэдвардианского стиля конца 1940-х — начала 1950-х годов сама по себе представляла форму решительно реакционного дендизма. Изображение любезно предоставлено Архивом Вулмарк (Australian Wool Innovation Ltd) и Лондонским колледжем моды

Излюбленные наряды молодых людей, подобных описанным выше, из ткани в тонкую полоску, с пиджаками с поясом, яркими галстуками и экстравагантными шляпами, явным образом воздавали должное непреходящему стилю гангстеров из популярных кинофильмов. Интересно отметить, насколько интернациональной была популярность подобных стилей, и в каждой стране они вызывали опасения по поводу падения нравственности, равно как и зут-сьют в Америке 1940-х годов. В Великобритании просторные костюмы тедди-боев вызывали те же страхи, что и «антисоциалистические» короткие и узкие брюки и объемные пиджаки стиляг — поклонников джаза в СССР, бывшей Чехословакии (там их называли «пашек»), Венгрии («ямпец») и Польше («бикиняш») времен холодной войны[118]. В Италии такой провокацией стали аляповатые костюмы мачо-плейбоев, они внесли дозу опасного обаяния в буржуазные круги Рима и Милана и взбудоражили творческое воображение кинорежиссеров, таких как Феллини, Антониони и Пазолини[119].

Особая латинская форма дендизма, связанная с послевоенной Италией, является важной вехой в истории модного костюма XX века, поскольку она повлияла на такие локальные традиции, как, например, образы аккуратного и подтянутого члена Лиги плюща, парижского щеголя-минэ и с иголочки одетого лондонского мода[120]. В основе этой формы дендизма лежало передовое понимание модельерами и потребителями подвижного социального значения моды, ее взаимосвязи с изменчивыми вопросами различия и идентичности и ее прогрессивной способности совершать изменения. О том же говорит арт-критик и куратор Джермано Челант в проницательном эссе о значимом итальянском дизайнере мужской одежды Джорджо Армани:

Мода больше не могла подчеркивать социальное и экономическое разделение, в тот период столь явно проявившееся в ее абсолютизирующем установлении различий. Об этом свидетельствуют фильмы шестидесятых: от одеяний Роберто Капуччи и Эмилио Шуберта на представителях церковной аристократии в <...> «Сладкой жизни» (1960) Феллини до монохромных черных нарядов представителей высшей буржуазии в «Приключении» (1960) Микеланджело Антониони и пестрых и случайно подобранных вещей на пролетариях из «Аккатоне» (1961) Пазолини. Напротив, мода должна была стереть различия, переизобрести одежду с функцией знака, который мог бы стать заменителем идентичности[121].



На протяжении трех десятилетий с 1950-х по 1970-е годы костюм британского тедди-боя демонстрировал увлечение Америкой и ностальгию по шику мюзик-холлов. На этом фото поклонники Билла Хейли щеголяют своими костюмами на концерте в Харрогейте, Йоркшир. 1979. Изображение любезно предоставлено ресурсом Science & Society Picture Library (© Manchester Daily Express)

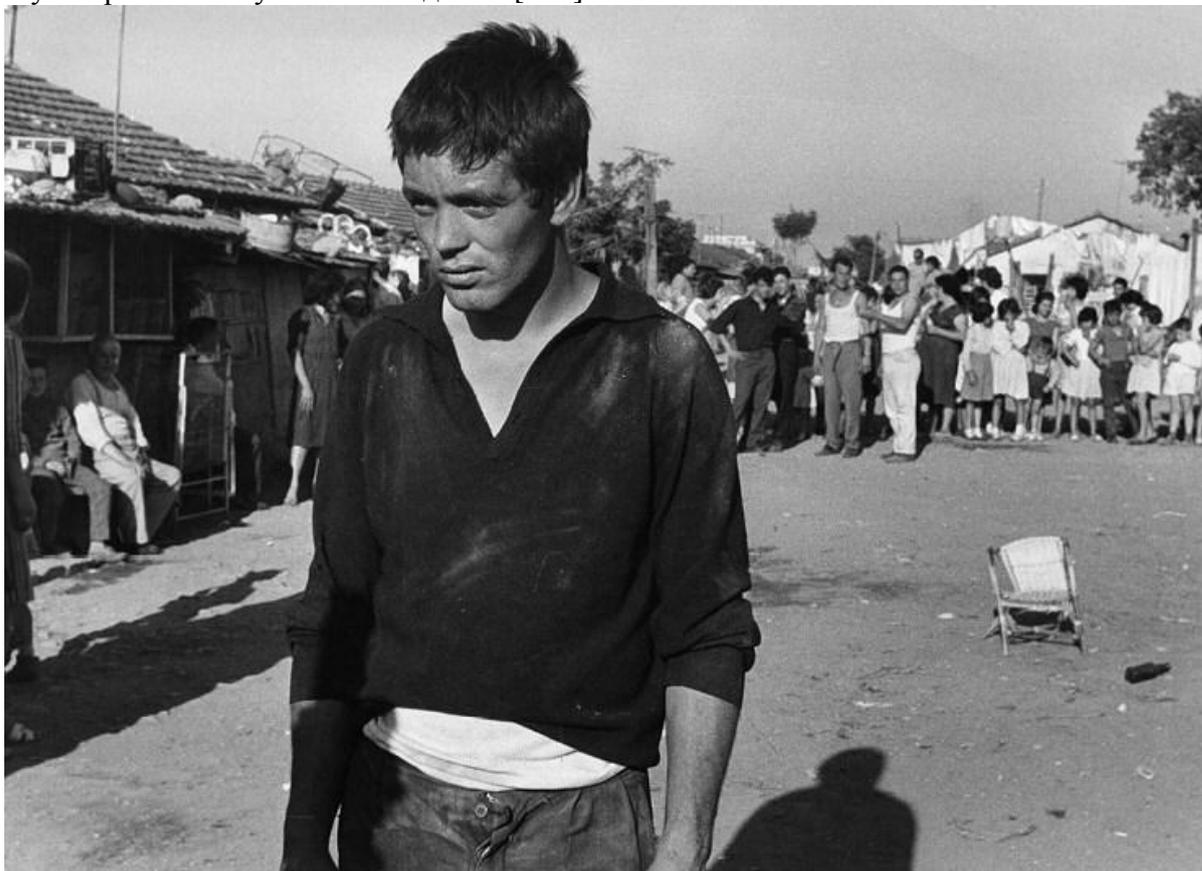
Литературное и кинематографическое творчество Пьера Паоло Пазолини выразительно показывает эволюцию новых, самобытных и влиятельных форм модной маскулинности в городских пейзажах переживающей модернизацию Италии. Мастерство режиссера проявляется в чутких наблюдениях, касающихся облика обездоленных и голодных молодых людей с юга страны, в 1950-х и начале 1960-х годов приезжавших в города на севере в надежде найти работу. Литературовед Паола Колаякомо очень точно характеризует творческий метод Пазолини:

Внимание отдается текстуре изделия, ткани и крою: целому миру одежды, в котором скрываются и сливаются уровни памяти и желания. С одной стороны, тело распирает одежду изнутри и растягивает ее почти до предела <...> С другой стороны, в новых фетишах, одержимо применяемых к телу всеми возможными способами, присутствует неудержимое бравирование несхожестью[122].

В рассказах, опубликованных с 1953 по 1975 год, Пазолини неоднократно обращался к будоражащей современности и хулиганству — основе гардероба итальянского пролетария. Его меткие слова и яркие образы отметили возникновение антитетического галантного стиля, в котором постоянное напряжение между американской новизной и традиционными итальянскими ценностями порождало смелое, эротизированное обаяние, колебавшееся между вульгарностью и элегантностью. Оно заключалось в остроносом ботинке, обтягивающей белоснежной рубашке, неожиданных оттенках и вездесущем готовом костюме-двойке:

И потом эта одежда — тошнотворная одежда, продиктованная финансовыми возможностями славных пятидесятых, купленная на свой вкус, немного плебейский,

точь-в-точь по моде тех лет: спортивная куртка, найденная в магазине готового платья. Странноватого тона, ржаво-оранжевая, воротничок рубахи расстегнут — она тоже куплена как есть в магазинчике в центре города, слегка обвисшие брюки <...> поношены и коротковаты, с внешней стороны каблуки у ботинок совсем стерты, как у человека с обезьяньей походкой, и самое ужасное — эти короткие носки в мелкий красный горошек, растянутые резинкой чуть выше лодыжек[123].

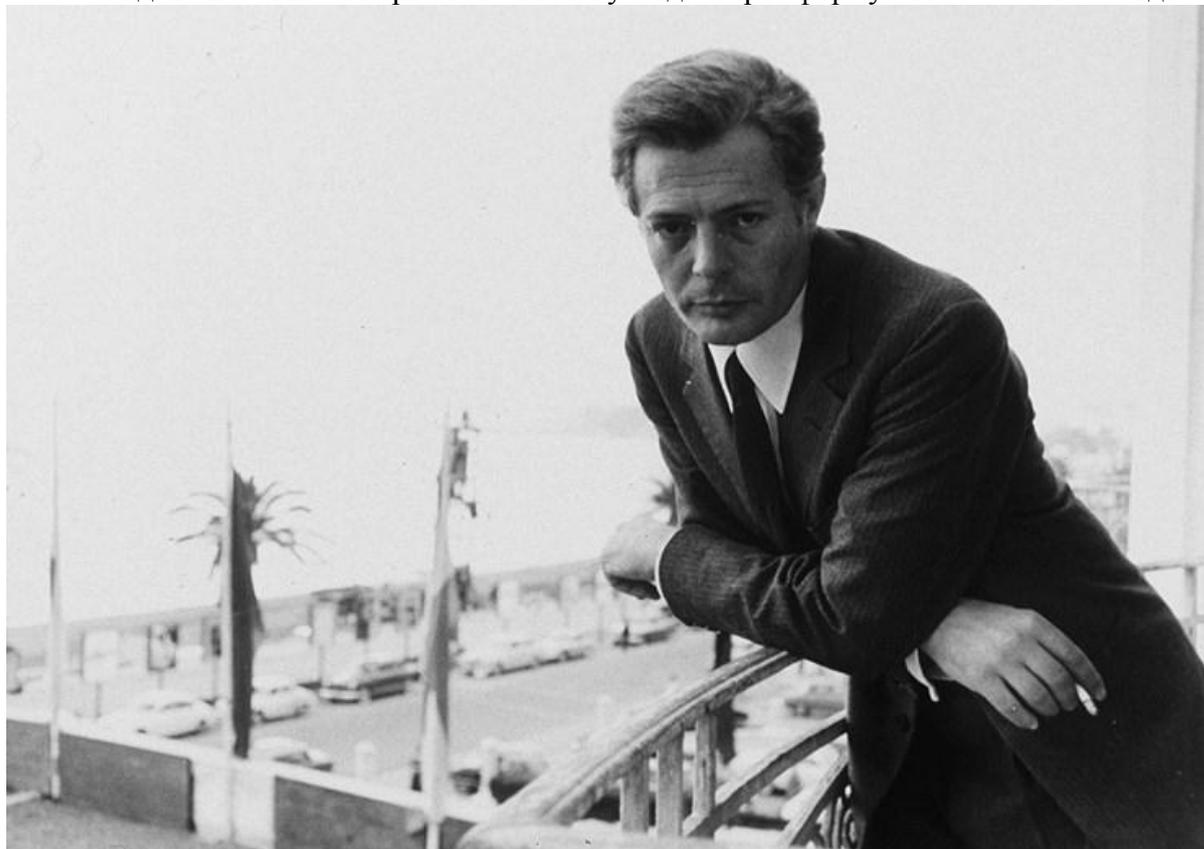


Грубый шик южно-итальянской крестьянской маскулинности, воплощенный в фильмах Пьера Паоло Пазолини, в том числе в «Акаттоне» (1961), был ключевым источником вдохновения для развивающейся концепции моды в послевоенной Италии. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Brandon Films)

Эти явления в обретающей очертания иконографии мужской одежды послевоенной Италии возникали в контексте радикальных структурных преобразований итальянского общества. Плоды общеевропейского политического активизма конца 1960-х годов, ослабление строгого контроля над общественными нравами со стороны католической церкви, более широкий доступ к образованию и трудовой занятости и повышение уровня жизни, вызванное «вторым экономическим чудом», вывели страну из аграрного феодального прошлого в настоящее, которое обретало смысл в мечте о коллективном укладе жизни. Влияние этой новой модерности нигде не было так очевидно, как на многонациональных торговых улицах, в выставочных залах и дизайнерских студиях Милана, в бутиках, ресторанах и клубах Рима, на пляжных спортивных кортах и виллах побережья Амальфи и Сицилии. Оно присутствовало на вуайеристических глянцевого страниц журналов (*Oggi*, *Ероса* и в последнее время *L'Uomo Vogue*), наполненных скандальными подробностями жизни знаменитостей. На фоне этого бурления вырисовывалась грациозная фигура нового итальянского денди, но призраки прежних его версий по-прежнему оставались различимы.

Как отмечает историк моды Валери Стил, характеризуя итоговый итальянский образ (*Italian «look»*), напряжение существовало между двумя противоположными парадигмами стиля. Первая располагает к вычурному романтическому воспеваю радости и горести жизни. Это пламенная карнавальная традиция с привкусом китчевой ностальгии зародилась

в пылкой душе южан и напоминает о проходимцах и жиголо из произведений Пазолини. Вторая же парадигма подразумевает более холодную утонченность почти монашеской простоты. Она располагает к более абстрактному антиисторическому поиску роскоши ради роскоши, ограничивает свое влияние философски обоснованной минималистической эстетикой и опирается на предшественников, принадлежавших ремесленной традиции северного портного [124]. Примечательно, что Колаякомо выдвигает идею лохмотьев как текстильной метафоры, соединяющей обе парадигмы, и указывает пути концептуализации итальянских идиоматических выражений на тему моды через форму костюма 1980-х годов:



Новый итальянский денди, воплощенный на киноэкране актером Марчелло Масторянни в «Сладкой жизни» (1960) Федерико Феллини. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© Sipa Press)

Лохмотья как тип одежды принадлежат миру отдаленных borgate (ит.: окраины) <...> В этих районах лохмотья не только вступают в свои права, но и вынуждены занимать определенную позицию. Они отмечают как финальную точку в эволюции текстиля, так и ступень в очень четкой иерархии. [Как отмечает Пазолини,] «запах табака, одежды, которую не меняли месяцами (все те же затвердевшие брюки, запечатлевшие форму коленей и паха, где они прохудились и стали белесыми; они хранят тепло, но в то же время и прохладу) <...>» Пройдет еще десять лет, в течение которых эволюция будет готовиться совершить очередной шаг. Тогда мода пошлет с небес обноски, этническую и экзотическую одежду: облако «мягких, легких лохмотьев», открыто желанных и всеми желаемых [125].

Карьера Джорджо Армани однозначно двигалась по «северному» пути, и именно он совершил самый большой вклад в то, чтобы облагородить и распространить обновленное представление о современном итальянском денди в международном масштабе. Передумав продолжать обучение на медицинском факультете, в индустрию моды Армани сначала попал как закупщик мужской одежды в крупном миланском универмаге La Rinascente. Магазин размещался в здании, построенном в конце 1920-х годов в строгом тоталитарном стиле новеченто на Пьяцце дель Дуомо. В искусенной розничной торговой политике универмага ощущался дух нового итальянского дизайна, она отражала растущее благосостояние

и изысканные вкусы покупателей. В 1953 году, незадолго до того, как Армани приступил к работе, в универмаге прошла выставка «Эстетика продукции», демонстрировавшая инновации в области предметов домашнего обихода. Затем La Rinascente стал соучредителем ежегодной премии «Золотой компас» за лучший итальянский дизайн-проект года. Явно вдохновленный прогрессивной деятельностью своего работодателя, с 1961 года Армани стал совмещать закупки с работой в компании модельера Нино Черрути, а затем в 1974 году создал собственную марку одежды.



Джорджо Армани — модельер, заново изобретший итальянский костюм. 1989.
Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© ANL)

Осознавая коммерческую необходимость охватить как можно более широкий сегмент потребительской аудитории, Армани разработал сдержанный ненавязчивый сарториальный регистр, который хорошо подходил каждому, кто стремился соответствовать галантерейным требованиям элегантности. Благодаря этому новшеству модельер начал поставлять одежду собственной марки на международный рынок в масштабах, о которых и помыслить не могли его предшественники. В 1980-х годах Армани открыл продажи в Соединенных Штатах и расширил ассортимент для более молодой аудитории унисекс, разработав линию джинсовой и спортивной одежды Emporio Armani в 1989 году. Однако было бы несправедливо акцентировать предпринимательскую хватку Армани в ущерб его влиянию на развитие эстетики мужского костюма. За его обезоруживающим практицизмом скрывалось внимание к функции, форме и заключительной отделке, в результате чего в середине 1980-х годов мода начала кардинально менять свое русло.

Как известно, Армани выхолостил основу строгого делового костюма: смягчил линию плеч, убрал жесткую подкладку, опустил пуговицы и лацканы, а также использовал ткани более легкие как по весу, так и по текстуре и цветам. Возникало впечатление, будто следы модерна, видимые в просторном костюме американской Лиги плюща конца 1950-х годов, слились с лохмотьями коллективной памяти итальянцев о лишениях и амбициях послевоенного времени, в результате породив новую, более современную форму элегантности:

Армани понимал, что одежда <...> являлась частью ежедневного управления внешностью, инструментом личной системы символов: «Когда я начал конструировать одежду, все мужчины одевались одинаково. Американская промышленность задавала тон, их технологи работали по всему миру <...> все безупречно равные, в равной степени безупречные <...> У них не было недостатков. А мне недостатки нравились. Я хотел персонализировать пиджак, сделать его более созвучным своему владельцу. Как этого добиться? Убрать структуру. Сделать его чем-то вроде второй кожи[126].

Изобретение «второй кожи», совершенное Армани, знаменовало новое, глубоко новаторское понимание женственности в презентации итальянской мужской одежды: самоотдача, в духе *sprezzatura* (ит.: небрежность), тактильным свойствам одежды, ее мягкому, ласкающему прикосновению к телу. В то же время пуританская приверженность тонко дифференцированной системе сдержанных тонов, текстур, оттенков и намеренный контраст с твердой поверхностью мускулистого тела, фетишизированного популярной культурой 1980-х годов, стали источником чувственности, которую Армани стал исследовать в начале десятилетия в эскизах для Джулиана — героя Ричарда Гира, в фильме Пола Шредера «Американский жиголо» (1980). В знаменитой сцене, когда Джулиан выбирает костюм и одевается, его игривый туалет предвосхищает новый мужской нарциссизм, к концу десятилетия ставший отличительным признаком моды в итальянском стиле:

Он выбирает вещи так, как будто желает избежать излишнего внимания и отвести глаза, доверяясь скрытной, негласной социальной приемлемости, в которой приятность и мягкость являются главными составляющими его обольщения, в котором сплетаются маскулинное и феминное <...> Он пользуется формой выразительности и маской, способной подражать желанию и удовольствию другого человека — подобно тому как это делают его одежда и внешность. Таким образом, он избегает вульгарности и зрелищности, растворяя стимул и совершенство своего безгранично доступного тела в мягкости материалов и цветов, которые освобождают его чувственную форму, но придают ему в своем единообразии и умеренности торжествующую невинность[127].

В этом невинном триумфаторстве не стоит видеть свидетельство подавленности театральной связи с вакхическим духом «южной» чувственности. Другие итальянские модельеры поколения Армани выпускали коллекции, которые совершенно иначе обыгрывали идею костюма. Они создавали версии, бывшие, напротив, более сладострастными, чувственными и обладавшими дерзким обаянием. Один из них — Уолтер Албини. Возвращенный кинематографическими традициями Голливуда 1930-х и 1940-х годов, дававшего пищу его детским мечтам, Албини преуспел в дизайне тканей, модной иллюстрации и дизайне интерьера. В 1964 году он начал создавать экзотические женские наряды для ряда итальянских компаний и бутиков. С этого времени и до начала 1980-х годов (дизайнер умер в Милане в 1983 году) технически совершенные эксперименты Албини с прихотливой одеждой унисекс и похожими на мультипликационные коллекциями мужской одежды становились наиболее яркими моментами модных сезонов Милана. В его стиле было много общего с избыточно аффектированной, но неизменно изысканной эстетикой его современников в других странах Европы (среди них можно упомянуть Ива Сен-Лорана и Осси Кларка). Zenit творчества Албини пришелся, пожалуй, на середину 1970-х годов, когда его намеренно ностальгическое видение стиля «ловеласа латинской ривьеры» 1920-х годов стало квинтэссенцией международного хорошего вкуса. Обозреватель журнала *Time* писал весной 1973 года:

Для многих дизайнеров и их клиентов мода отзывается эхом 1920-х годов — не столько гулом джазовых оркестров в бутлегерских ночных клубах времен сухого закона, сколько позвякиванием коктейльных бокалов на лужайках Лонг-Айленда и шелестом шелка о шифон. В США этот стиль часто называют «Гэтсби» — крылатое именование, которое, без сомнения, станет в этом году еще популярнее, когда выйдет ремейк фильма по роману Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. Французские журналы называют этот стиль *le style tennnis*, или Довиль. Однако с таким же успехом его можно описать «в духе путешествия из

Ньюпорта в Палм Бич» <...> или «в духе Девере Милберна» (в честь чемпиона поло 1920-х годов). Поло, теннис и гольф — не то, как в них играли, а то, как их смотрели, — имеют центральное значение для концепции спортивного стиля <...>. Его основная идея — это элегантность, продуманно небрежная, вальяжная элегантность, навевающая мимолетные фицджеральдовские воспоминания о лете 1922 года. «Желание выйти на лужайку в белой шелковой рубашке и белых фланелевых брюках создает атмосферу роскоши, похожую на сон», — говорит нью-йоркский модельер Ральф Лорен <...> Миланец Уолтер Албини, которого можно назвать крестным отцом итальянского стиля Гэтсби, вдохновлялся эпохой Фицджеральда с того самого момента, как начал заниматься дизайном одежды десять лет назад. «Она была высшим культурным достижением в моде, декоре, литературе и живописи, — утверждает он. — По правде говоря, с тех пор никто не сделал ничего нового...»[128]

Наряду с Армани, Джанни Версаче окажется исключением из объявленного Албини творческого застоя, сделав впечатляющий и совершенно инновационный вклад в развитие итальянской мужской одежды в последней четверти XX века. Его уникальное мастерство состояло в способности транслировать материальные результаты культурного и экономического преобразования Италии в соответствии с менее определенными запросами международного рынка, но на совершенно ином языке, чем трансцендентальный модернизм Армани. Он учился на архитектора на родном юге Италии, но воспитывался как портной — его мать владела ателье. В конце 1960-х годов Версаче расширил свои ранние познания в области европейских модных веяний, работая закупщиком для семейной фирмы в Париже и Лондоне. В течение следующего десятилетия, прежде чем он основал собственную компанию в 1978 году, Версаче работал модельером в нескольких небольших миланских модных домах. Их растущий успех также менял культурный ландшафт города[129]. Его собственный путь от ремесленного прошлого на юге к изысканной атмосфере севера повторял жизненную траекторию многих его соотечественников. В его зрелом творчестве проглядывает автобиографическое начало: дизайнер отдает дань уважения как идее традиционных корней в чувственном примитивизме прежнего уклада жизни, так и обещанию мирового успеха, присущему консюмеристским, рыночным принципам современного мира. Версаче был присущ роскошный материализм, который совершенно не предполагал возражений и во многом восходил к аристократическим традициям «великолепия»[130].

В 1980-х и 1990-х годах Версаче впервые продемонстрировал подчеркнуто чувственный индивидуальный стиль в мужской и женской одежде, используя необыкновенно дорогие ткани и стремясь акцентировать сексуальность или социальный статус владельца посредством кроя и отделки. Под стать оперным и балетным костюмам, выполненным для театра Ла Скала, режиссера и хореографа Мориса Бежара, созданные Версаче модели одежды были наполнены живописной театральностью и торжественностью. Их охотно носили представители кино, спорта и других культурных индустрий, чьи профессиональные обязанности предполагали высокую публичность (сэр Рой Стронг, в прошлом директор музея Виктории и Альберта в Лондоне, был преданным поклонником творчества Версаче, и целый ряд костюмов от Версаче из его личной коллекции теперь находятся в Музее моды в Бате).

В коллекциях 1980-х годов Версаче использовал облегающие изгибы тела прихотливые металлизированные ткани и скульптурную кожу. В 1990-х годах в его работах доминировали пышные маньеристические принты и блестящие аксессуары, символизировавшие гламур и богатство. Но в любые времена продукция Версаче представляла собой продуманную игру с пересекающимися категориями красоты и вульгарности. Под строгим бизнес-контролем брата модельера, Санто, бренд Версаче функционировал на двух взаимодополняющих уровнях. Он стал восприниматься как излюбленная униформа новых сверхбогатых: одежда продавалась по непомерно высоким ценам в эффектно обставленных бутиках, расположенных в самых эксклюзивных точках мира. Однако благодаря более широким

продажам парфюмерии, вспомогательных линий модной одежды и предметов домашнего декора (с 1993 года) бренд стал символом более массового культа успеха, кристаллизованного в появлении широко распространенной культуры знаменитостей.

Логотипом в виде головы горгоны Медузы, который Версаче создал в самом начале своего восхождения, модельер выражал свое понимание благородного свойства моды шокировать и ужасать, но в первую очередь — вызывать восхищение потребителя и подчинять его своей власти. Личные вкусы и пристрастия модельера запечатлены на фотографиях для ряда рекламных кампаний и книг, воспевавших роскошные интерьеры нескольких его дворцов, как будто это декорации для фильма Висконти, и любовно описывавших загорелые тела его приближенных (часто на фотографиях они предстают обнаженными, за исключением стыдливой повязки из галстука от Версаче). Образы были намеренно опьяняющими, захватывающими благодаря своему чувственному обаянию и почти не оставляли его потенциальной аудитории возможности для отказа или альтернативного выбора. В этом смысле значение «остромодного» костюма к концу XX века притупилось, лишилось своей способности подрывать статус-кво и свелось к «театральному» костюму.

Экономическое влияние организации, которая в 1996 году имела феноменальный товарооборот в 600 миллионов фунтов стерлингов и прибыль в размере 60 миллионов фунтов стерлингов, стало также причиной отсутствия альтернативных мнений в модных СМИ, что обеспечило ей максимальное освещение в прессе и ее льстивые отзывы. Однако, согласно некоторым модным критикам, замыслы Версаче были начисто лишены сколько-нибудь более глубокого смысла и пугали своей эстетической предсказуемостью — это была самая настоящая порнография моды. Ее принципы, казалось, приближали эстетику Версаче к еще одному клише итальянской маскулинности: мафиози. Мифический статус бренда только укрепился в 1997 году, когда модельер был убит на пороге своего особняка в Майами. В соответствии с семейными традициями, на которых была построена компания, наследие Джанни Версаче перешло его сестре и музе Донателле. Она с присущим семье Версаче размахом продолжила поставлять потребителям притягательную версию аристократического гламура уже в XXI веке.

В моде текущего десятилетия также сохраняются веяния, подобные духу Версаче. Они обнаруживаются в непреходящем стереотипе итальянского плейбоя с его пристрастием к хорошим вещам. В Неаполе обновленные традиции таких марок одежды, как Cesare Attolini, Kiton и Rubinacci (большинство из них основаны между 1930-ми и 1970-ми годами), продолжают в значительной степени полагаться на свою репутацию высокоточного и дорогого ручного производства, которая в особенности привлекает новых сверхбогачей из России, известных своим демонстративным потреблением. Дороговизна и ручная работа являются постоянной и определяющей чертой более традиционных северных марок, в том числе Gucci — римского ретейлера спортивной одежды и аксессуаров класса люкс начиная с 1945 года и по сей день. Журналист Карин Нельсон вспоминает:

Знаменитости и аристократы, окрыленные духом свободы послевоенного времени, заполнили магазин Gucci на Виа Кондотти <...> Это были такие джентльмены, как актер Джиджи Риччи, чью славу в основном составили женщины, которых он покорил (Брижит Бардо, Верушка), и Вальтер Кьяри, обольстивший Аву Гарднер, пока та еще была женой Фрэнка Синатры. Привлекательные, повидавшие мир, сексуально неотразимые и одетые с иголки, такие парни воплощали не просто идеал мужчины, а архетип мужчины Gucci. <...> Красота плейбоев состоит в том, что они никогда не стареют, они вечно обольстительны[131].

Возможно, неподвластная времени соблазнительная красота итальянского плейбоя стала источником вдохновения для американского модельера Тома Форда, начавшего работать в компании Gucci дизайнером женской одежды в 1990 году. Тогда компания переживала финансовые трудности и была охвачена скандальными разбирательствами, но Форд быстро продвигался по карьерной лестнице и в 1992 году стал директором по дизайну, а в 1994 году

занял пост креативного директора, приняв ответственность за весь ассортимент продукции и репутацию фирмы в глазах общественности. За десять лет работы до самого своего ухода из Gucci в 2004 году Форду «удалось вернуть бренду мировую известность времен его расцвета, вызвав в памяти воспоминания о роскоши и привилегированном образе жизни»[132]. Фирменные детали образа Gucci эпохи Форда почерпнуты из опытов беспорядочной юности, проведенной в культовом нью-йоркском ночном клубе «Студия 54», и сексуально безудержного каталога остромодных портновских новшеств. Это лоферы из кожи ящерицы, бархатные смокинги, плотно сидящий приятный телу трикотаж, пластроны из жаккардового шелка и солнцезащитные очки-авиаторы янтарного цвета, непосредственно указывающие на полувековую традицию средиземноморской *sprezzatura*, — все они маркируют нечто близкое апофеозу итальянского мужского стиля, который стал по-настоящему глобальным и чрезвычайно консюмеристским. Пожалуй, теперь остались лишь едва различимые намеки на его радикальные истоки в 1950-х годах. Четко обозначить постоянно эволюционирующую природу итальянского костюма так же сложно, как и дать определение дендизму. Тем не менее он оставил отчетливый след в том, как позиционируют себя сарториально осведомленные мужчины по всему миру.

Революционный дендизм не был прерогативой только мужчин. Можно утверждать, что самые остромодные костюмы принадлежали женщинам. Сшитая по индивидуальным меркам одежда, предназначавшаяся для женщин, вновь обретших свободу активного образа жизни, но копирующая крой мужской военной формы, костюмов для спорта и активного отдыха, была неотъемлемой частью гардероба состоятельной европейки начиная с 1860-х годов (а восходит она к еще более ранним женским костюмам для верховой езды конца XVII века). Лу Тейлор отмечает:

Портновские методы кроя, формовки и сшивания деталей таких предметов одежды значительно отличались от тех, что применяли дамские портные, работавшие с шелком, тонкой шерстью и хлопковыми тканями <...> Использование тяжелой шерстяной материи требовало особых навыков, которыми владели профессиональные мужские портные: раскройка, подгонка, вшивание подкладки, подбивка, шитье точечным стежком, утюжка и отпаривание сшитой ткани тяжелыми горячими утюгами и т. д. При этом портной должен был заботиться о том, чтобы его изделия отвечали требованиям этикета того времени и были приемлемыми для его <...> конвенциональных заказчиков[133].



Харди Эмис. Женский костюм. Изображение любезно предоставлено Архивом Вулмарк (Australian Wool Innovation Ltd) и Лондонским колледжем моды

Заимствование твида, шотландки и плетеных застежек «лягушка» для пошива женских костюмов для активного отдыха, плащей «ольстер» и дорожных комплектов, обслуживание консервативными портными с Сэвил-роу рынка женской одежды само по себе было вызовом традиции [134]. Настоящим потрясением стала готовность некоторых женщин пойти гораздо дальше. Их не сдерживали ни этикет, ни общество. Дамы начали носить мужские фасоны не ради изменения внешности (существует давняя традиция: женщины выдают себя за мужчин, чтобы, например, служить в армии и на флоте) или удобства (поднимать молоток для игры в крокет или толкать педаль велосипеда), а в качестве способа утвердить контркультурную идентичность и получить удовольствие от вытекающего из этого диссонанса. Художницы, женщины, любившие женщин, артистки и ультрамодницы или дамы полусвета были недовольны частичным уплотнением швов и использованием более плотных тканей, которые повлекло за собой заимствование «портновских» фасонов. Они стремились к всецелой трансформации мужского костюма как предмета, переделанного для тела женщины и преобразованного по ее желанию. Широко известные кросс-гендерные «переодевания» Мэри Уокер, Жорж Санд, Леди Уны Трубридж, Ханны Глюкштейн, Вайолет Трефьюзис, Колетт и Марлен Дитрих, надевавших либо домашнюю одежду рабочего человека, либо вечерний туалет аристократа, отметили XIX век и начало XX века

эротическим зарядом, который в равной степени пикантно волновал и эпатировал почтенное общество[135]. Переодевания имели огромное влияние и на самих женщин. Можно утверждать, что мужской костюм отчасти создал образ современной лесбиянки. Он позволил ей играть с закрепленными значениями тела, одежды и сексуальной ориентации, опровергая общепринятые патриархальные представления о всех трех, чтобы произвести нечто радикальное и эмансипаторное[136].

Интригующая инаковость (queerness) женщины в мужском костюме не ускользнула от внимания массовой культуры: этот образ был быстро адаптирован для широкого потребления. В 1890–1900-х годах на сцене мюзик-холлов женщина-имперсонатор, изображавшая мужчину, явилась непривычным источником критики как склонности молодых мужчин к модной претенциозности, так и иллюзии гендера, поддерживаемой перформативными возможностями костюма. Одна из лучших исполнительниц мужских ролей, Веста Тилли, подняла рассматриваемую форму сарториального фетишизма до уровня коммерческого искусства. В воспоминаниях о гастролях в Соединенных Штатах она отмечает:

Бродвейских пижонов заинтриговал мой сценический костюм: жемчужно-серый фрак, шелковый цилиндр и жилет из шелка с изысканным цветочным рисунком — один из дюжин жилетов, купленных мной на распродаже личных вещей покойного маркиза Англси. Серые фраки и узорчатые жилеты обрели в Нью-Йорке большую популярность <...> Все мои мужские костюмы были самым последним словом в мужской моде. Их на протяжении многих лет шила для меня известная фирма в лондонском Вест-Энде — Samuelson, Linney and Son на Бонд-стрит[137].



Рэдклиф Холл, автор романа о лесбийской любви «Колодец одиночества» (1928), была одной из первых женщин, ставших носить классический костюм индивидуального пошива

Сочетание иллюзии и подлинности, усиленное тем, что Тилли покровительствовала портным с Бонд-стрит, заимствование фасонов у эпатажного денди, маркиза Англси, придавало ее рискованным образам ощущение контролируемой опасности, которое тут же стало пользоваться спросом, несмотря на порочные коннотации. Искусство Тилли могло иметь успех лишь в момент глубинного сдвига в практике и репрезентации гендерного поведения, вызванного расширением рынка и либерализацией сексуальных нравов. Соотношение между биологическим телом Тилли и социальным телом, которое она пародировала на сцене, наглядно продемонстрировало глубокий сдвиг в общественном мнении. По мнению некоторых историков, он определил возникновение состояния тревоги, характерного для модерности на рубеже веков. Изменения в общественном сознании высветили наиболее выразительные стороны эпохи и указывали на внутренний кризис[138].



Веста Тилли, артистка мюзик-холла, в сценическом образе щеголя. Ок. 1900 © Музей Виктории и Альберта, Лондон

Мужской костюм при всей его предполагаемой солидности являлся на удивление неустойчивым и, следовательно, податливым вместилищем для такого рода взрывоопасных явлений, которые продолжали возникать на протяжении всего XX века. Его парадоксальное обаяние вновь проявилось на женском теле в 1960-х годах, еще до того, как постмодернизм взорвал чувство ситуационной идентичности и привел к тому, что дендистские движения устарели. В последний раз призрак Браммела выпустил в мир родившийся в Алжире французский дизайнер Ив Сен-Лоран. В 1966 году он впервые провел эксперимент над вечерним мужским костюмом, удлинив его линии, чтобы задрапировать изгибы женского тела, обнаружив новую свободу в напряжении и путанице между мальчиком и девочкой. «Le Smoking» стал главным элементом в ассортименте Сен-Лорана: самое знаменитое его изображение — это снимок, выполненный Хельмутом Ньютоном для журнала Vogue в сентябре 1975 года. По замечанию Стивена Гандла, как Ив Сен-Лоран, гомосексуальный мужчина, родившийся в колониальной Северной Африке, так и Хельмут Ньютон, бежавший от преследований нацистов из Германии, прекрасно осознавали, что:

развращенность, авторитаризм и сексуальные извращения никогда не покидали буржуазное подсознание <...> Культурный климат 1970-х годов позволил им сделать свои антибуржуазные убеждения одной из главных коммерческих и художественных тенденций[139].

Инструментарий им предоставили портновское искусство на острие моды и фетишистская фиксация на старомодном дендизме.

Иллюстрации к главе 3. На острие моды



Возвращение к сдержанной цветовой палитре, совершенство кроя и искусное использование аксессуаров стали определяющими чертами гардероба денди © Музей Виктории и Альберта, Лондон



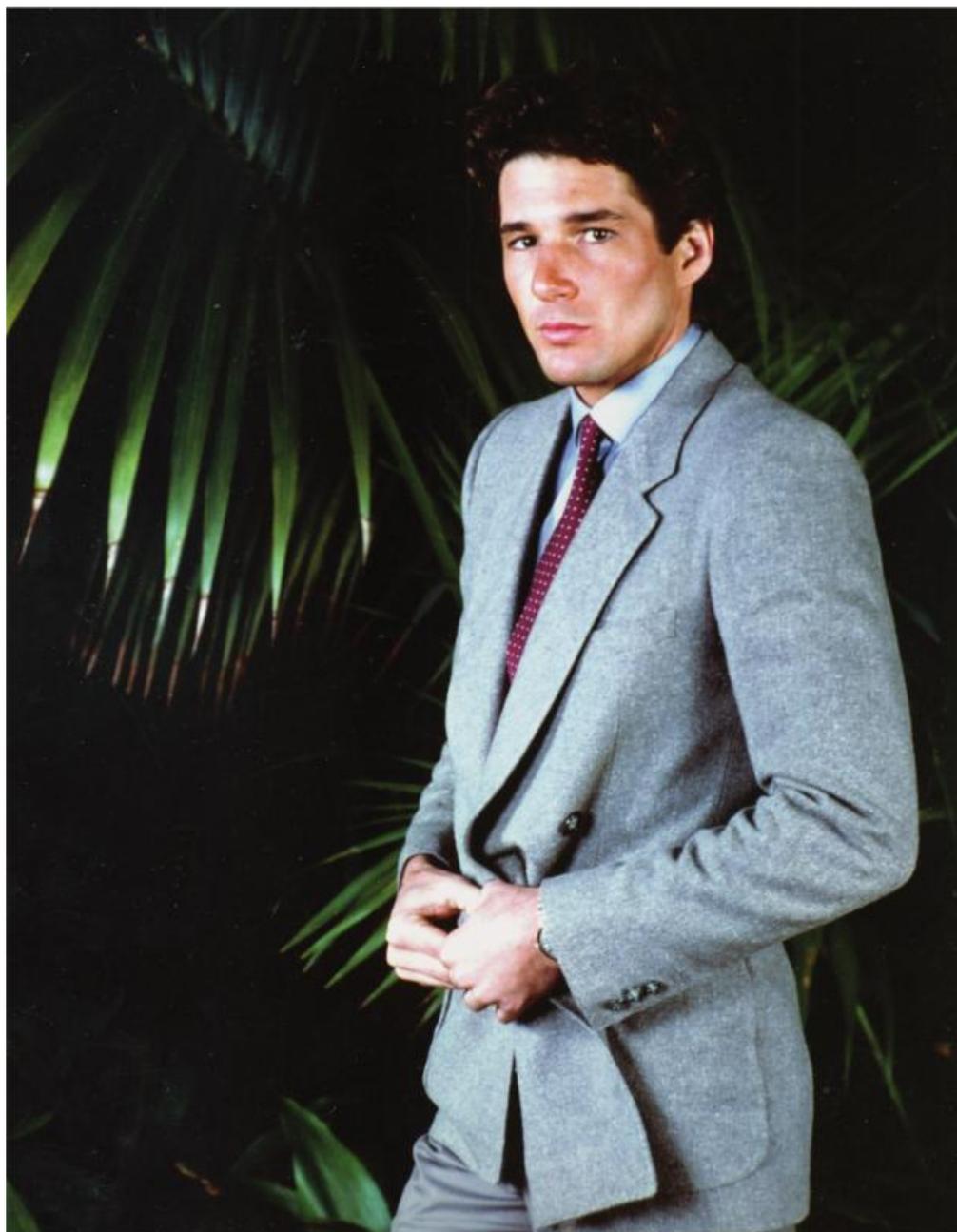
В отличие от приверженцев неконформистских религиозных течений и аристократов, носивших темные костюмы, в 1760–1770-х годах молодые мужчины свободно могли позволить себе яркие расцветки и роскошные шелка в гардеробе. Изображение любезно предоставлено Библиотекой имени Льюиса и Уолпола, Йельский университет



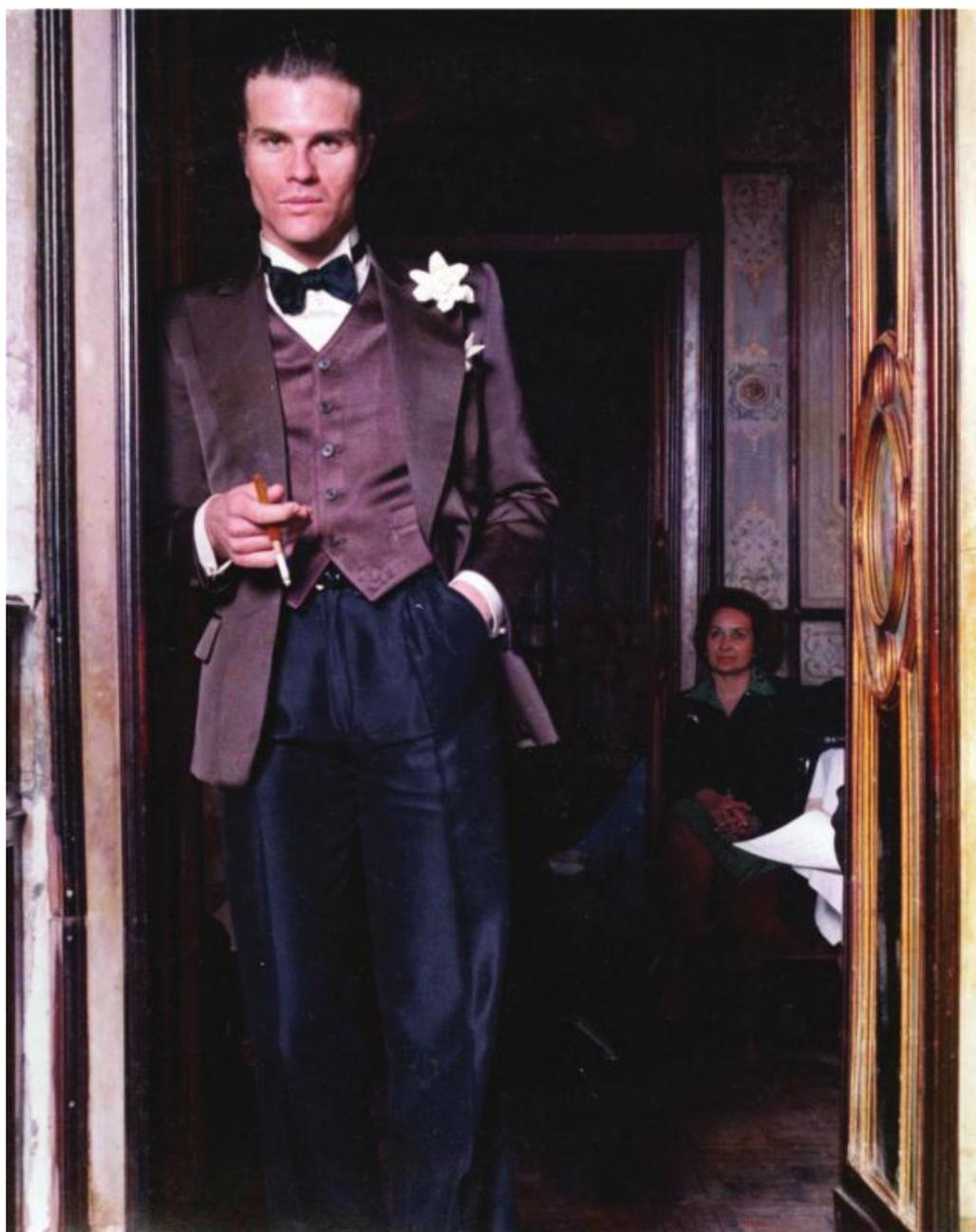
«Ковыляющий макарони», гравюра Мэтью Дарли, апрель 1772. Изображение любезно предоставлено Метрополитен-музеем, Нью-Йорк, www.metmuseum.org (куплено на средства фонда Друзей Института костюма)



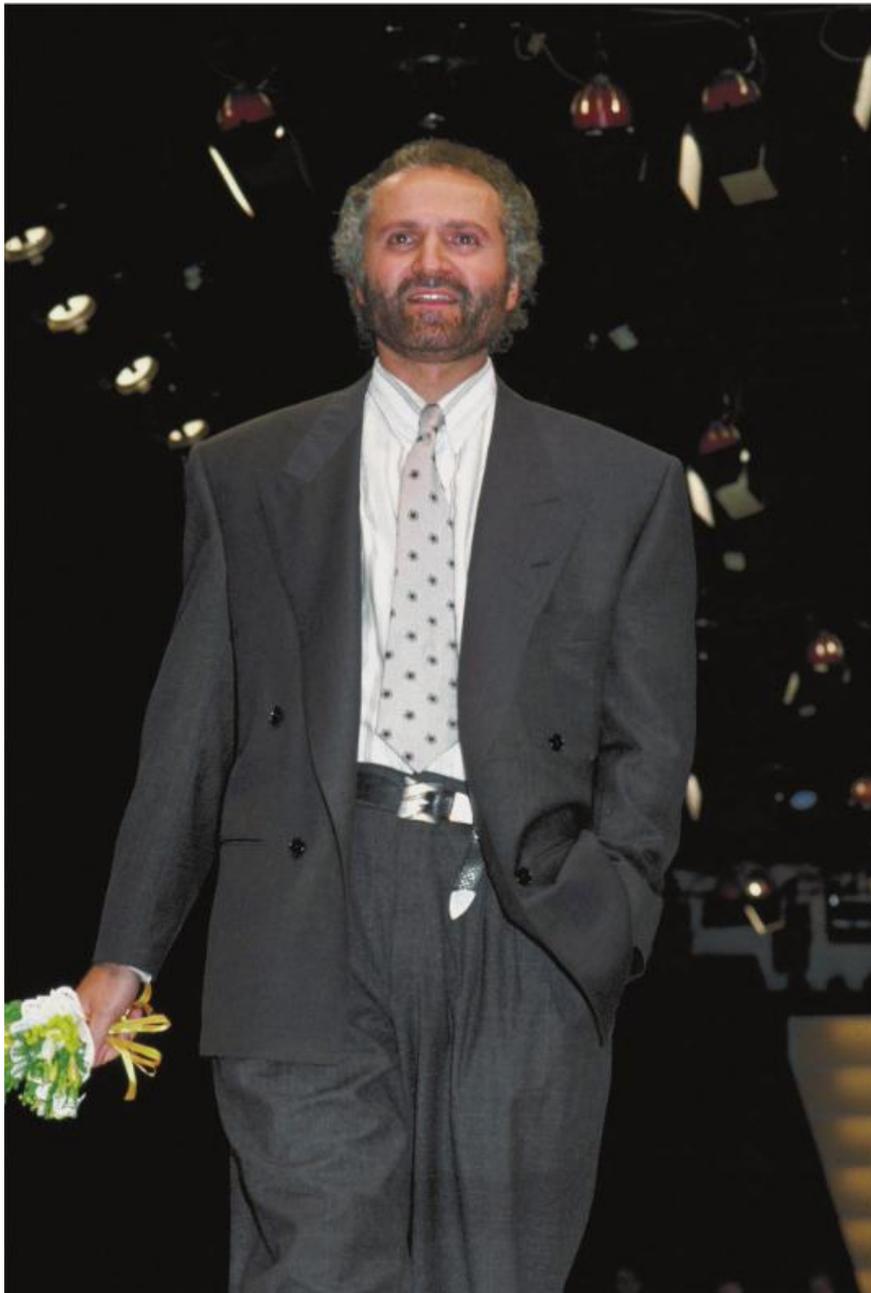
Бо Браммел, первый герой в пантеоне великих денди. Из книги «Щеголи и денди» (The Beaux and the Dandies, 1910). Изображение публикуется с любезного разрешения Правления Национальной библиотеки Великобритании © The British Library Board



Ричард Гир в костюме приглушенно голубого цвета от Armani в фильме Пола Шредера «Американский жиголо» (1980). Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Cinecom)



Гламурные модели Уолтера Албини оказались в центре внимания международного модного сообщества в середине 1970-х годов. Изображение любезно предоставлено Marisa Curti Archive/Walter Albini



Джанни Версаче — «поставщик чувственности» для культуры знаменитостей конца XX века. На этом снимке 1981 года на нем пиджак с подбитыми плечами и перехваченные ремнем брюки. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Olycom spa)



В этой модели, выполненной для Gucci, американский модельер Том Форд возродил представление о высочайшем мастерстве итальянских портных. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Ken Towner)



Том Форд на красной ковровой дорожке. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Nils Jorgensen)

ГЛАВА 4

Увидеть костюм

Много лет назад жил-был на свете король: он так любил наряжаться, что тратил на новые платья все свои деньги, а парады, театры, загородные прогулки занимали его только потому, что он мог там показаться в новом наряде. На каждый час дня у него было особое платье, и как про других королей говорят: «Король в совете», так про него говорили: «Король в гардеробной».

Ганс Христиан Андерсен. Новое платье короля[140]

В апреле 1837 года датский сказочник Ганс Христиан Андерсен опубликовал одну из самых любимых читателями сказок: «Новое платье короля». Сюжет ее заимствован из средневековой новеллы испанского автора, в которой мошенники-ткачи пообещали сшить для короля новый костюм, невидимый для самозванцев. Андерсен превратил простой

нарратив в изящную комедию о тщеславии, гордости, позерстве и стыде, разоблаченных благодаря наивной искренности ребенка[141]. Пока одураченный монарх шествует голышом по улицам города под алым балдахином, люди, толпящиеся, чтобы на него поглазеть, освобождаются от наваждения и понимают, что волшебный костюм — выдумка, самое обыкновенное мошенничество:

— Да ведь он совсем голый! Вот мальчик говорит, что он голый! — закричал наконец весь народ. И королю стало жутко: ему казалось, что они правы, но надо же было довести церемонию до конца! И он выступал под своим балдахином еще величавее, а камергеры шли за ним, поддерживая мантию, которой не было[142].

В этой главе, вслед за голым королем, прослеживается история непреходящего очарования костюма в качестве основного означающего для бесконечного числа мотивов, которыми пользуются не только писатели и фольклористы, но и архитекторы, художники, кинематографисты и модельеры. Мы рассмотрим неявное значение, которое получило сочетание шерсти, ниток, бортовки и плоти под ними в более широком контексте истории модерна и современных культур. Андерсен переложил старинную сказку для датских читателей XIX века и тем самым ввел историю о тщеславном короле в массовое сознание как универсальную притчу о глупости легковерных. Те, кто интересуется психологией одежды и социологией костюма, также найдут для себя особенный смысл в андерсеновской элегантно-экономии слов, которая вновь приводит нас к фундаментальным представлениям о прозрачности костюма как символа социальных структур, эволюционных теорий и систем политических взглядов.

Например, венский архитектор рубежа веков Адольф Лоос, так же как и Андерсен, был горячим поборником превосходных моральных и эстетических качеств подлинного портновского искусства, а также суровым критиком бессовестного излишества — как сарториального, так и любого другого. Более того, он выдвинул радикальную теорию архитектуры и декора, в рамках которой проводил прямые связи между практикой проектирования зданий и конструированием одежды в соответствии со строением человеческого тела:

Главная задача архитектора состоит в том, чтобы создать теплое пространство, пригодное для жизни. Ковры теплые и пригодны для жизни. Он решает расстелить один ковер на полу и повесить еще четыре так, чтобы они сформировали четыре стены. Но у вас не получится построить дом из ковров. Что ковер на полу, что шпалера на стене — оба они требуют каркасной конструкции, с помощью которой они закреплялись бы в нужном месте. Изобрести этот каркас — следующая задача архитектора. Такова правильная и логичная последовательность действий в архитектуре. Именно в этой последовательности человечество научилось строить. Вначале был процесс одевания[143].

Простая инженерия современного мужского костюма как нельзя лучше подходила для объяснения высоких принципов модернистской архитектуры. Благодаря своим метафорическим значениям и символизму вкупе с материальными характеристиками костюм стал подходящим инструментом для радикального творчества: лупой, с помощью которой удалось пристальнее взглянуть на авангард не только в искусстве строительства, но и, как мы увидим, в живописи, скульптуре, театре, литературе, фотографии, кино и практике моды как таковой.

Теоретик архитектуры Марк Уигли использует одержимость Лооса одеждой как основу для важного тезиса о непростых отношениях между модой и архитектурой. Он показывает, что идеям Лооса предшествовали работы немецкого энциклопедиста середины XIX века Готфрида Земпера, который первым указал на «текстильную природу архитектуры, скрывающую ткань, сооружение архитектуры через одевание тела». Согласно Уигли, Земпер исходил из

сходства между немецкими словами «стена» (Wand) и «платье» (Gewand), чтобы провозгласить «принцип одевания» как «истинную природу» архитектуры <...> Но [он

также установил, что] архитектура не сходна с одеждой и не следует за ней. Напротив, одежда следует за архитектурой[144].



Ле Корбюзье в модном двубортном костюме середины XX века позирует со свойственным ему щегольством. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Getty Images: Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images

В этом выстраивании иерархии есть нечто, раскрывающее эгоизм архитектора и его (поскольку почти всегда это мужчина) скомпрометированную привязанность к сарториальным проявлениям. Не случайно на портретных фотографиях и карикатурах мэтры архитектуры всегда выглядят так, будто их очень заботит презентация себя в подобающем их статусу виде. Если костюм и получил репутацию душевной напыщенности или утонченной претенциозности, то этому во многом способствовала склонность архитекторов переводить архитектурную теорию на язык содержимого своей гардеробной. В комплекте с очками в тяжелой оправе и галстуком-бабочкой, украшающим белоснежную накрахмаленную рубашку (иногда без воротничка), сшитые по последней моде из темно-серого мельтона в подражание технократам, или старомодно из плотного ворсистого твида а-ля профессор или деревенский сквайр, или демократично из пролетарского

мешковатого синего сержа, или футуристически из японской синтетики — костюмы Адольфа Лооса, Ле Корбюзье, Людвиг Миса ван дер Роэ, Фрэнка Ллойда Райта, Бэзила Спенса, Филипа Джонсона, Ричарда Роджерса, Норманна Фостера, Рема Колхаса и многих других были созданы, чтобы их оценивали наравне с постройками их обладателей. Как правило, их проектировали и шили с неменьшей тщательностью.

Сарториальная одержимость отчасти была обусловлена отторжением, которое архитекторы-модернисты первой волны испытывали к феминизирующему декоративному орнаменту, и тем, как они трансформировали это отторжение в набор профессиональных догм. С точки зрения модернистов, любовь женщин к модной одежде имела много общего с «примитивным» влечением к яркому, недолговечному и затейливому, тогда как мужские костюмы представляли собой рациональную и упорядоченную метафору стабильности и цивилизации. В 1923 году Ле Корбюзье открыто проговорил эту позицию в эссе «К новой архитектуре»:

Внешний декор — это явление чувственного, примитивного порядка, так же как и цвет, и он годится лишь низшим расам, крестьянам и дикарям <...> Крестьянин любит орнамент и украшает им стены. Цивилизованный человек носит костюм хорошего кроя и владеет станковыми картинами и книгами. Декор — это необходимое излишество, квант крестьянского, а пропорция — это необходимое излишество, квант образованного человека[145].



Сэр Бэзил Спенс, автор одних из самых значительных образцов модернистской архитектуры в Великобритании, сочетает эдвардианский твидовый костюм и усы с броским галстуком из набивной ткани с узором «пейсли» по моде 1960-х годов

Еще одна причина, по которой портновское искусство вызывало восторженное отношение архитекторов, состояла в способности костюма приспосабливаться и отражать обстоятельства и характеристики современной жизни. В 1925 году Ле Корбюзье в следующем трактате «Декоративное искусство сегодня» выдвинул пять новых принципов дизайна, необходимых для радикального преобразования городской среды и общества. Все они косвенно или напрямую отсылали к свойствам современной мужской одежды. Утилитаризм был первым из них:

Утилитарные нужды требуют инструментария, доведенного во всех отношениях до уровня совершенства, уже достигнутого в промышленном производстве. Теперь это основная цель декоративно-прикладного искусства. Изо дня в день индустрия производит чрезвычайно полезные, целиком отвечающие своему назначению изделия, услаждающие наш разум роскошью, проистекает из элегантности их замысла, точности исполнения и эффективности их работы. Рациональное совершенство и точность формы, характерные

для таких изделий, создают между ними единство, на основании которого их можно отнести к одному стилю[146].

Взгляд на одежду как на «инструментарий» (в сущностном и формальном отношениях) являлся одной из базовых концепций, способствовавших возвышению гардероба английского джентльмена в качестве образца цивилизованного вкуса в начале XIX века. Практичные износостойкие ткани, функциональный крой, вызывающие ассоциации с загородными владениями, Империей и плац-парадами, были встроены в стилистику и ассортимент, характерные для Сэвил-роу, и адаптированы для переговорных и банковских залов современного столичного города. Совершенствование застежек, легкость утюжения и водоотталкивающие свойства, продвигавшиеся средствами современной рекламной риторики, представляли костюм как прототипическую машину для обитания, появившуюся задолго до изобретения солнцезащитных очков и одностворчатых окон.

Прославляя элегантность облика как таковую, мужчина рисковал навлечь на себя насмешки и обвинения в женоподобии или, что хуже, гомосексуальности. Однако когда стало возможным обсуждать одежду на предмет ее износоустойчивости, сопротивления погодным условиям или совершенства конструкции, право ее обладателя пользоваться репутацией человека с безупречным вкусом не вызывало нареканий. Все же аристократический вкус придавал современному костюму двусмысленный флер старомодности и элитизма. Ле Корбюзье был вынужден ориентироваться на пролетарскую ролевую модель — Ленина, осознанно предпочитавшего бесклассовость. Он сочетал свой политический стиль с простонародной привлекательностью одежды массового производства столь же легко, сколь старомодный английский милорд облачался в твидовый костюм:

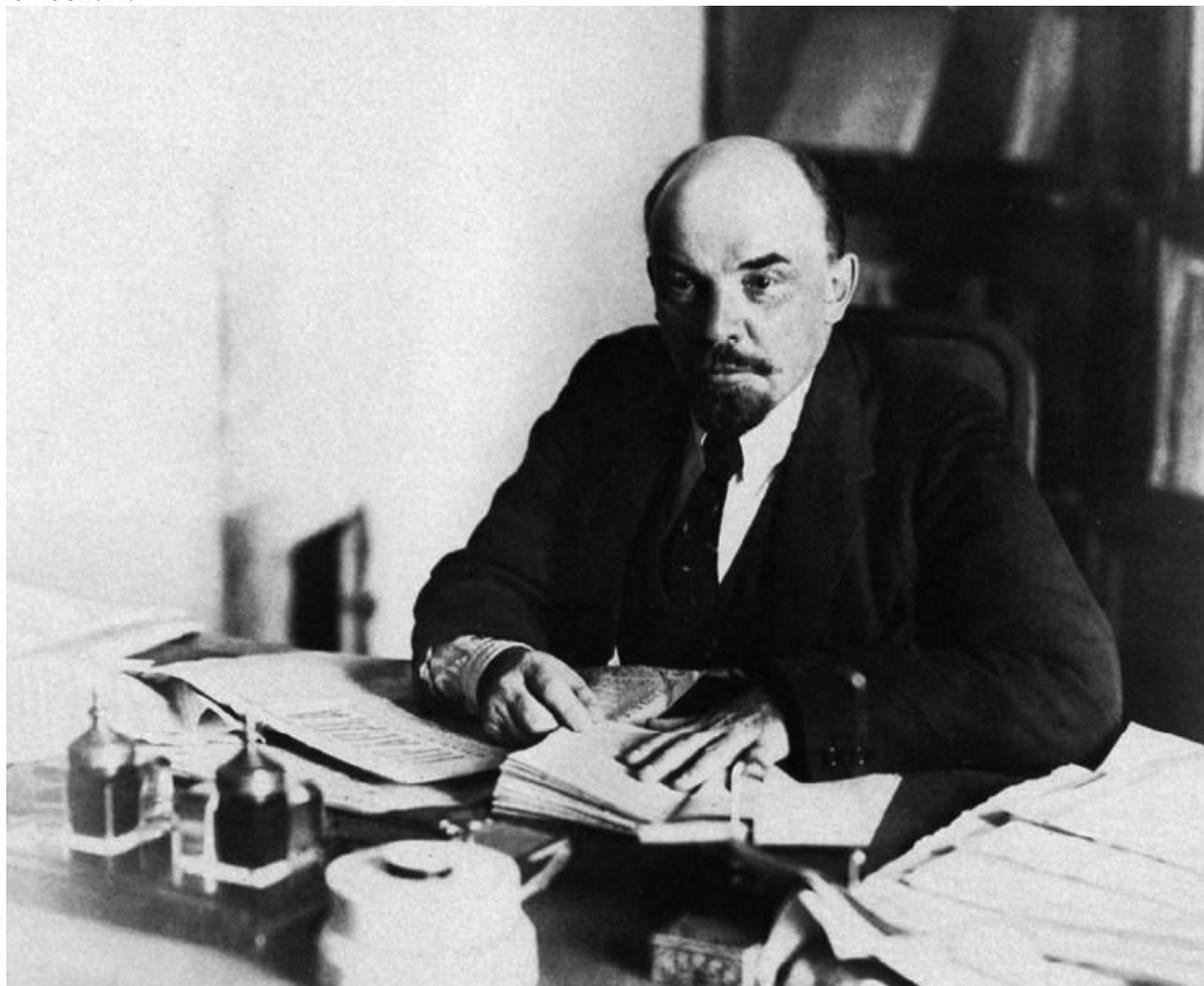
Ленин сидит в кафе «Ротонда» в плетеном кресле, он заплатил двадцать сантимов за свой кофе и оставил один су чаевых. Он пил из маленькой белой фарфоровой чашки. На нем шляпа-котелок и гладкий белый воротничок. В течение нескольких часов он писал на листах бумаги для пишущей машинки. Его чернильница гладкая и круглая, изготовленная из бутылочного стекла. Он готовится управлять стомиллионной нацией[147].

Если бы генеалогия джентльменского костюма велась от праздных стремлений аристократии, было бы затруднительным выдвигать утверждения о его демократическом потенциале. Поэтому, отталкиваясь от образа Ленина, воплощавшего собой банальный, но при этом революционный дух современности, Ле Корбюзье продолжил воспевать утилитаризм, рассматривая функциональный объект (и в том числе костюм) как средство освобождения потребителя от отживших представлений об обслуживании и социальной иерархии. В третьем из его тезисов адаптируемость промышленного изделия (простой, предназначенной для повседневной носки пиджачной пары) предстает в качестве метафоры утопии социального равенства:

Утилитарные предметы обихода освободили тех, кто в прошлом был рабом. Они сами стали нашими рабами, слугами, лакеями. Но захотите ли вы видеть в них родственные души? На них сидят, работают, их изнашивают; когда они приходят в негодность, их заменяют новыми. Мы требуем от слуг точности и усердия, порядочности и ненавязчивого присутствия[148].

В этом фрагменте между строк считывается сохранившаяся идеология классического дендизма: апология сарториального потребления, скрывающаяся за преклонением перед доведенной до совершенства и ничем не ограниченной производительностью. В конце XVIII века патриотически настроенные памфлетисты и карикатуристы часто противопоставляли хорошо одетого, пышущего здоровьем Джона Булля изможденному французскому крестьянину в лохмотьях. Воинственный свободнорожденный англичанин демонстрировал предметы одежды раннего массового производства, словно трофеи, свидетельствующие о его превосходстве. Точно так же французские художники и писатели, влюбленные в свободу, равенство и братство, часто предпочитали изображать деятелей революции в обманчиво простом облачении английского мелкопоместного дворянина. Говорящий простым языком, ведущий простой образ жизни и чрезвычайно работоспособный

заблуждавшийся модернист прошлого с легкостью превратился в нового модерниста. Джон Буль двадцатого столетия, которого описывал Ле Корбюзье, использовал демократизирующие посулы современного гардероба как оправдание своей тяги к потреблению. Металлические застежки-молнии и крепкие машинные швы пришли на смену ностальгическим представлениям об индивидуальном пошиве, однако появившиеся в результате удешевленные костюмы открывали возможность всем желающим приобрести функциональную и элегантную одежду. Принцип доступной роскоши действовал как в случае моды, так и в случае круизного лайнера, многоквартирного жилого дома и автомобиля.



Владимир Ленин за рабочим столом в Кремле. 1918

К 1930-м годам в результате политических реформ и распространения интернационализма классовая борьба и идеал национального государства в одно мгновение устарели и не могли служить философской основой для революционного оправдания или осуждения радостей модного потребления. В таких условиях прибежищем архитектора-денди по-прежнему оставалась более глубоко укорененная в человеческой природе мизогиния, с позиций которой он мог противопоставлять моду и функциональность и при этом выходить из конфликта с незапятнанной репутацией. Ле Корбюзье, конечно, сполна сыграл на контрасте между простыми полезными «маскулинными» и декоративными испорченными «феминными» предметами. В поиске современного идеала красоты он призывал к эстетическому канону, который сочетал бы лучшие свойства серийной продукции и индивидуального пошива:

Хлам всегда обильно украшен, а предмет роскоши добротнo сделан, аккуратен и ясен, чист и разумен, и его простота говорит о высоком качестве его изготовления <...> Внешний

декор, если его применять ко всему подряд, становится отталкивающим и возмутительным[149].

В эссе «Декоративное искусство сегодня» Ле Корбюзье использовал дискурс здорового тела и вредоносного влияния полового влечения, чтобы усилить чувство страха перед угрозой, которую представляют для рационального мира мужчин излишества феминной культуры.

Таким образом, подчеркнутое внимание к гигиене, наряду с утилитарностью, восхвалением современности, демократизацией и отказом от бесполезного декора, дополнили список задач, стоявших перед архитектором, стремившимся к реформированию вкуса народных масс и городской среды. Современный мужской костюм оказался самой подходящей униформой для выполнения этих задач. Коды, лежащие в основе построения нового мира, проистекают не только из перспектив, открываемых системой Форда, или же строгих технологий промышленного цеха. Они также обусловлены авторитетным набором платоновских правил и практик, определяющим социальное, экономическое и этическое поведение торжествующего «человека одетого».

В 1920 году Ле Корбюзье поместил в первом выпуске своего журнала *L'Esprit nouveau* авторитетное эссе Лооса «Орнамент и преступление». С тех пор центральной для понимания XX века самого себя стала фундаментальная концепция, согласно которой мужская одежда достигла эволюционной стадии стандартизации и удобства, поднявшей ее выше циклично сменяющейся, развращающей и сексуально обусловленной женской моды. Это была «черта, за которой индивид был защищен от все более угрожающих и, по-видимому, стихийных сил современной жизни (сил, которые сами по себе понимались как феминные)»[150]. Подобно архитектуре модернизма, мужской гардероб предназначался для того, чтобы служить физической и психологической защитой от сбивающего с толку чувственного опыта модерности. В таком пограничном статусе — между внутренним/телом и внешним/миром — костюм представлял собой чистый холст для проекции фантазий авангарда[151].

Нигде эти фантазии не были столь радикальными, как в проектах итальянских футуристов, которые в первые три десятилетия XX века предпочли не воссоздавать классическую форму костюма, подобно архитекторам-модернистам, а разорвать его на части в пассионарной вспышке художественного иконоборчества. Как убедительно показал историк искусства Раду Стерн, суть футуристической мысли в отношении одежды состояла в антимодном импульсе и стремлении внедрить новую эстетику, основанную на кинетическом понимании эфемерной модерности. Художник Джакомо Балла, оказавшийся первопроходцем, представил ряд манифестов о реформе современной одежды, а также спроектировал и изготовил собственный гардероб в поддержку своих идей. Мужской костюм стал материалом, с помощью которого художник начал разрушать привычные представления об одежде. Его манифест «Мужская футуристическая одежда», опубликованный в мае 1914 года, был направлен против тусклых тонов, симметрии и единообразия, характеризовавших конвенциональную одежду (особенно в тот исторический момент, когда Европа милитаризировалась и приближалась к войне). Балла предлагал более динамичный взгляд на одежду, используя спортивные метафоры, авангардный подход к выкройке и апеллирующие к чувственному восприятию цвета, текстуры и даже запахи[152]. В одиннадцати емких тезисах Балла пророчил человечеству гардероб, который «освободил бы его от вялой романтической ностальгии и тяжести жизни». Радужные тона одежды превратили бы город в вихрь «трехмерной цветовой акробатики, которая произведет бесчисленное количество новых абстрактных композиций из динамических ритмов в развивающейся футуристической чувствительности»[153].

В то время как Балла разрабатывал теорию антикостюма, художник-дизайнер Эрнесто Микаэллес, работавший под псевдонимом «Тайат», создавал реальные вещи. Революционный проект комбинезона в форме буквы «Т», автор назвал его «туда», или «ТуТа», представлял собой утилитарную переделку рабочего комбинезона, целью которой

было изжить репрессивную концепцию моды для женщин. Эта и другие многочисленные работы для французского кутюрье Мадлен Вионне принесли ему скандальную славу в среде флорентийской интеллигенции. Однако именно «Манифест о преобразовании мужской одежды», который Микаэллес написал вместе со своим братом Руджеро в 1932 году, придал реальный вес предшествующим фантазиям Джакомо Баллы. Тайат крайне эмоционально отвергал единообразие:

Мы должны положить конец черно-белому типографскому шаблону парадной одежды и всех пуританских, англосаксонских, северных, антисредиземноморских фасонов. Таким образом, мы должны устранить жесткие воротнички, манжеты, ремни, регулируемые петли, подтяжки, подвязки и все символы рабства, препятствующие кровообращению и свободе движений (что является часто игнорируемой причиной отсутствия аппетита, чувства слабости, дурного настроения, а также семейных ссор или разногласий). Мы должны устранить внутреннюю подкладку, бесполезные карманы и нерационально расположенные ряды пуговиц, манжеты на брюках, береты, юбки, хлястики, воротнички, набивку и другие им подобные древние, смехотворные и препятствующие активному образу жизни атавизмы, которые представляют собой не что иное, как накопители грязи и пота[154].

По мысли Тайата, одежда из синтетических тканей, предназначенная заменить перечисленные предметы гардероба, должна стать настолько практичной и эстетически совершенной, чтобы полностью изменить модную индустрию и качество жизни потребителей. Шестнадцать различных модульных предметов одежды, начиная многофункциональной нательной майкой и кончая шляпой со встроенными радиоприемниками, обеспечивали основы гардероба эпохи посткостюма, сочетавшего в себе фантазии из области научной фантастики и идеи в духе художественного движения «Искусства и ремесла». Тайат не был одинок в своем прозелитизме. В Англии, на родине сарториального единообразия, Партия реформы мужского костюма (Men's Dress Reform Party, основана в 1929 году) подхватила призыв футуристов. Организованные ее членами публичные лекции, конкурсы, письма в газеты и пропагандистские уловки привлекли внимание общественности к течению, целью которого были комфорт и свобода самовыражения в мужской одежде. Несмотря на кажущуюся эксцентричность, цели партии предвосхитили многие гигиенические новшества и социальные достижения, которые к 1950-м годам произвели настоящий переворот в плане качества и широты выбора одежды для рядового мужчины. Наряду с пешими прогулками, вегетарианством и культом солнечных ванн это простое антивикторианское «вероучение» привлекло значительное число последователей: к концу 1930-х годов оно располагало почти двумя сотнями отделений по всей Северной Америке и Европе, а также магазином на французской Ривьере, где продавались пропагандируемые им передовые изделия[155]. Художественное и интеллектуальное позиционирование явно обладало большим культурным влиянием.

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

MARINETTI.

(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!

MARINETTI.

(1° Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d'**indecisione**, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, scomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, **fantasia**, semioscure e umilianti.

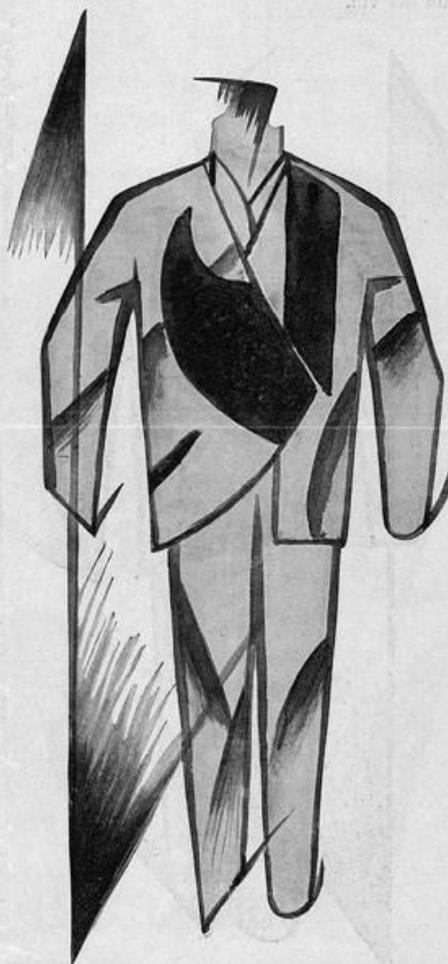
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.

3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

4. — L'**equilibrio medioerista**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, contrastano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiature. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia



Vestito bianco - rosso - verde
del parolibero futurista Marinetti, (Mattino)

Джакомо Балла. Антинейтральный костюм. Футуристический манифест. 1914, май. Изображение любезно предоставлено Библиотекой Хоутона, Гарвардский университет (ic9.m3387.b922f)

Сущностное, но вводящее в заблуждение единообразие костюма представляло интерес для широкого круга художников и за пределами самых прогрессивных областей архитектуры и дизайна. Присущие костюму «современные» качества, как положительные, так и отрицательные, привлекали внимание к метафорическим возможностям, которые предлагала его форма, и к желанию осуществить масштабную общую реформу материального и визуального мира вещей. Первые намеки на устойчивый интерес к форме костюма возникли одновременно с появлением импрессионизма в живописи. Их можно обнаружить во множестве французских литературных и публицистических произведений 1860-х и 1870-х годов, принадлежащих импрессионизму. Их авторы задавались вопросом о взаимосвязи моды и современности. В Париже, в частности, идею моды восприняли в качестве кода, с помощью которого можно было интерпретировать и критиковать изменения более широкого плана, происходившие в обществе под воздействием сил современности. Понимание тонкостей развития моды и интерес к их глубинным смыслам

в широком контексте свидетельствовали о том, что художник вовлечен в проблематику современной жизни, и указывали на его причастность авангардному движению [156].



Тайат. ТуТа. 1919

Бодлер, Готье, Бальзак, Малларме, Золя и позднее Пруст — все интересовались современной модой как одним из самых острых вопросов эпохи. Внимание писателей и художников главным образом было приковано к проблеме привлекательности модной женщины: они буквально создавали символистский язык из впечатлений, полученных от визуальных эффектов современного им женского гардероба. Однако фон, с которым контрастировала мерцающая красота, неизбежно составляли мужские вещи. Модные мужчины играли ключевые роли в культурной жизни: импресарио, писатели, художники, читатели и зрители из высшего света с их неброскими темными костюмами были важнейшим элементом мизансцены. Критик Эдмон Дюранти, апологет Дега и автор статьи в защиту импрессионизма «Новая живопись» (1876), отмечал, что изображение мужского костюма на холсте создавало острое ощущение настоящего, даже более достоверное, чем стремительный вихрь женского платья. Появилось целое поколение художников, таких как

Мане, Ренуар, Базиль, Кайботт, Уистлер, Тиссо, Сарджент и даже Сезанн, последовавших совету Дюранти:

Что нам нужно, так это особая нота современного человека — в его одежде, в центре его повседневных социальных действий, дома или на улице. Сведения становятся исключительно всепроникающими: это обстоятельство приближает карандаш к пылающему факелу. Исследование нравственных размышлений о физиогномике и одежде, наблюдение за человеком в уединении его квартиры, изучение особого отпечатка, наложенного на него профессией, жестов, которые она вынуждает совершать, препарирование аспектов его жизни, позволяющих наилучшим образом развиваться и заставляющих его встать во весь рост. Мы хотим, чтобы спина выдавала его темперамент, возраст, социальное положение; в паре ладоней мы должны выразить судью или торговца; в жесте, в целом наборе чувств <...> То, как он себя ведет, расскажет нам, что этот человек собирается на деловую встречу, а другой возвращается со свидания[157].

Костюм продолжал функционировать как напоминание о предсказуемых повседневных процессах современности и о ее более темных бессознательных проявлениях. Об этом свидетельствует периодическое появление костюма в качестве реквизита для авангардных художественных движений: от Дада и сюрреализма (наиболее целенаправленно — в кроссгендерных маскарадах Дюшана и иллюзорных мирах Магритта) вплоть до перформативного концептуализма Бойса и лондонских художников-перформансистов Гилберта и Джорджа (для которых войлок и твид символизировали материальную силу подсознания, выступали как фетиши памяти). Гилберт и Джордж, в частности, сделали кажущуюся нормальность костюма индивидуального пошива (изготовленного для них местным портным из окрестностей Шордитча — в то время не самого гламурного района Лондона) центральным элементом своей вычурной самопрезентации. В интервью, которое они дали куратору современного искусства Хансу Ульриху Обристу в 1995 году, Гилберт и Джордж сухо описывают ностальгическое повседневное очарование костюма:

— Как возникли костюмы?

ГИЛБЕРТ: Джордж всегда носил костюмы, как и я, — может, не во время работы — но во всех других случаях это были костюмы.

ДЖОРДЖ: Все потому, что мы оба родом из сельской местности. В 1950-е по любому важному случаю — если ты шел в церковь или к кому-то на свадьбу, если отправлялся в отпуск — нужно было надевать костюм.

ГИЛБЕРТ: У Джорджа всегда был черный костюм, который он носил в колледже искусств. Он был немного денди уже в 65-м. В самом начале, когда у нас не было денег, это были подержанные костюмы.

ДЖОРДЖ: Первые костюмы от Burton появились у нас в 72-м, кажется.

— Почему три пуговицы?

ГИЛБЕРТ: Нам так нравится.

ДЖОРДЖ: Это нормально. Нам всегда казалось, что если взять по костюму каждого десятилетия этого века и найти «среднее арифметическое», то получится, скорее всего, что-то такое. Наши костюмы и не из 1990-х, и не из 1950-х.

— Зачем застегивать все три пуговицы?

ДЖОРДЖ: Чтобы аккуратно выглядеть. Портные всегда рекомендуют оставлять нижнюю пуговицу не застегнутой, они даже шьют сейчас так. Нам приходится менять крой, чтобы можно было застегнуть все три. Когда я был подростком, родственники всегда велели оставлять одну пуговицу не застегнутой...

ГИЛБЕРТ: А теперь вышло так, что все копируют наши костюмы. Интересно, что у нас есть фотографии художников 1971-го, 72-го, 3-го, 4-го — на вечеринках, когда все пьяные. И мы всегда выглядели одинаково. А другие выглядели как хиппи, бородатые, в расклеванных пиджаках. Теперь все носят костюмы: молодые художники, поп-звезды[158].

Гилберт и Джордж используют костюм как тонкое средство развития «аномальных» тенденций, которые скрываются под, казалось бы, гладкой поверхностью некоторых аспектов английской культуры (например, в шоу уродов и восковой комнате страха). Их чопорно застегнутые на все пуговицы пиджачные пары говорят о невыразимом расизме платяного шкафа, гомосексуальной инаковости и провинциальном патриотизме, проявляющихся в фотографиях и перформансах. Такая благочинная, но пугающая респектабельность неизбежно скрывает непристойные намерения.

Другие художники использовали более открытые визуальные стратегии для описания и утверждения альтернативной истории. Практики черного дендизма открыли широкий простор для пересмотра «репрессивных идеологий и унижительных образов черной расы»[159]. В области кинематографа, фотографии и перформативных искусств поколение, достигшее зрелости в 1980-х и 1990-х годах, опиралось на более давнюю традицию рассмотренного нами ранее ношения костюма, чтобы довести до совершенства то, что некоторые исследователи называют постчерной эстетикой. Расположившись от Лондона до Нью-Йорка, обозначив на карте новую постколониальную Черную Атлантику, яркие таланты художников, в том числе Исаака Жюльена, Ике Уде и Йинки Шонибаре, перекроили сарториальный ландшафт серией разгромных критических высказываний о месте костюма в политической и экономической истории сексуального и расового подавления. Жюльен — поэтическим переосмыслением запретных желаний поэта «Гарлемского ренессанса» Лэнгстона Хьюза; Уде — переосмыслением дендистского метода в контексте перенасыщенного брендами консюмеризма; а Шонибаре — переложением викторианского империализма в западноафриканской ткани[160]. Все три фигуры вызывают в памяти слова критика и социолога культуры Стюарта Холла, указавшего на воплощенную природу черного стиля — саму уместность[161] того, что поворот в культурном производстве черной расы был глубоко сарториальным:

Прошу вас отметить, как в арсенале черных культур стиль, который большинство критиков зачастую считают лишь шелухой, оберткой, сахарной глазурью, покрывающей пиллюлю, сам по себе стал основным сюжетом текущей ситуации <...> Подумайте о том, как эти культуры используют тело — как будто оно являлось, и часто так и было, единственным культурным капиталом в нашем распоряжении. Мы работали на самих себя в качестве холстов репрезентации[162].

Стратегия Холла не ограничивалась черной культурой. Костюм как лейтмотив работ на темы власти, идентичности и воплощения был ключевой особенностью магистральной линии постмодернистского культурного производства. В пространстве на пересечении искусства, музыки и видео регулярно появлялся характерный широкоплечий силуэт деловой одежды 1980-х годов. В 1984 году американская арт-поп-группа Talking Heads выпустила концертный фильм «Не ищи смысла» (Stop Making Sense), режиссером которого выступил Джонатан Демме. В фильме солист группы, Дэвид Бирн, для исполнения песни «Девушка лучше» (Girlfriend Is Better) надел не по размеру широкий серый строгий костюм. Это одеяние скорее напоминало стилизованные жесты театра Но или инсталляции Бойса, чем стандартное облачение рок-певца. Костюм Бирна превратился в остроумную сатиру на современную позу (тот период был эпохой напористых яппи) и монструозное эго художника. Два годами позднее, в 1976-м, британская группа New Order также обратилась к искусству и костюму как источникам вдохновения в создании видеоклипа для песни «Странный любовный треугольник» (Bizarre Love Triangle). Нью-Йоркский художник и кинематографист Роберт Лонго выступил режиссером видео и включил в него образы, основанные на его рисунках одетых в костюмы падающих людей, выполненных в натуральную величину. Мучительно повторяющиеся последовательности падающих фигур жутким образом предвосхитили кадры хроники, на которых жертвы бросались вниз из окон башен-близнецов Всемирного торгового центра 11 сентября 2001 года[163].

Мужской классический костюм оказался средством выражения для постмодернистского искусства и музыки. Однако теоретики кино, критики, режиссеры и художники по костюмам

для массового кино осознавали также богатство возможностей использования костюма в качестве «холста для репрезентации». Некоторые из самых культовых фильмов XX века построены вокруг главного героя, чей гардероб функционирует как основа роли или движущая сила повествования. В классическом шпионском триллере Альфреда Хичкока «К северу через северо-запад», вышедшем на экраны в 1959 году, рекламный агент с Мэдисон-авеню Роджер Торнхилл (в исполнении Кэри Гранта) ошибочно принимается за правительственного шпиона и подвергается преследованиям неуловимых двойных агентов. Герой проходит целый ряд испытаний в духе холодной войны, сохраняя при этом сарториальный престиж в характерном элегантно-костюме. Костюм Гранта в его знаковой неистребимости функционирует и как религиозный шифр, и как искусство. Напоминая о концепции Святой Троицы, он одновременно представляет три сущности: наше понимание духа классического костюма в его неизменном обыденном смысле; костюм как источник невероятных событийных поворотов в сценарии; и, наконец, костюм, который отражает и создает ободряюще щеголеватый образ кинозвезды[164].



Кэри Грант (в центре) в фильме Альфреда Хичкока «К северу через северо-запад». 1959. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© MGM)

Джонатан Файерс, анализируя тревожную роль, которую в кино играет мода, значительное внимание уделяет гардеробу Кэри Гранта в таких картинах, как «К северу через северо-запад», «Шарада» и «Воспитание крошки». Грант пользовался славой одного из самых галантных актеров Голливуда, отличаясь безупречной элегантностью на экране и за его пределами. Этому немало способствовали регулярные заказы в ателье Kilgour, French & Stanbury на Сэвил-роу, а также его прекрасное телосложение и манеры. Файерс признает

репутацию Гранта и связывает ее с особой магией костюмов актера, которые даже полвека спустя по-прежнему хранят силу амулетов:



Шон Коннери в роли Джеймса Бонда в фильме «Доктор Ноу». 1962. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© MGM/Columbia Pictures/Francois Duhamel)

Большинство костюмов на экране функционируют довольно просто: они несут с собой ореол респектабельности, авторитета и консерватизма, но есть определенные комплекты одежды, которые выходят за пределы этой ожидаемой функции и начинают сверхфункциональное существование в качестве «бронированных» костюмов, которые придают мифический статус их обладателям[165].

Однако костюмы Гранта были не единственными волшебными костюмами в мире звезд. Белый костюм, который разработал и носил герой Алека Гиннеса изобретатель Сидни Стрэттон в фантастической комедии киностудии Ealing Studios «Человек в белом костюме» (1951), был эхом параноидальных идей 1950-х годов. Революционные свойства костюма (его поверхность не пачкается и не изнашивается) грозят увольнением рабочим, занятым в британской текстильной промышленности. Фильм действует как метафора угрозы, с одной стороны, коммунизма, а с другой — безусловного капитализма (в финале все сводится к истинно британскому юмору: путанице и компромиссу). Как и костюм короля у Андерсена, новая одежда Стрэттона становится причиной его изоляции и превращает его в посмешище:

«Его белый костюм превращается из символа интеллектуального и научного совершенства в одежды стыда, маркируя его как врага народа <...> его ослепительный внешний вид не оставляет ему никаких шансов на спасение»[166]. Что еще важнее, в своей поразительной яркости и модном просторном крое костюм Страттона созвучен дебатам о нравственности моды и о теле, которые совсем недавно вели критики гламурного стиля «ню-лук», созданного Диором для женщин[167]. В руках крупных режиссеров, как, например, Альфред Хичкок или Александр Макендрик, портновское искусство послевоенного периода могло быть преобразовано в мощный материал для развития повествования.

Еще большим влиянием в качестве символических предметов, вызывающих социальные аффекты, обладали костюмы вымышленного персонажа Джеймса Бонда в серии экранизаций шпионских романов Яна Флеминга. В 1962 году серию открыла кинокартина Теренса Янга «Доктор Ноу», главную роль в которой сыграл Шон Коннери. Коннери, сын уборщицы и рабочего из Эдинбурга, не отличался столь изысканными манерами, как литературный герой Флеминга, однако он привнес в роль обаяние «обыкновенного человека». Это обстоятельство отражало послабление правил и предписаний по поводу сексуальности и классовой принадлежности, в результате которого преобразились тела и костюмы молодых британских мужчин. Историк кино Эндрю Спайсер очень точно резюмировал причину успеха Коннери:

Он воплощал одновременно незыблемый патриотизм традиционного британского героя-джентльмена и бесстыдное донжуанство международного плейбоя, символа «свингующих шестидесятых». По обе стороны Атлантики Бонд стал героем консюмеризма — утонченным, раскрепощенным гедонистом <...> Он был одновременно таким же парнем, как и они, и в то же время — проекцией амбициозной мечты зрителей о стильной и успешной жизни, бесклассовым героем современной экспансивной международной меритократии. Один из авторов рецензий на фильм «Доктор Ноу» превозносил Коннери как «безупречный выбор на роль героя-сноба, Бонда: мужественный, волевой, в безупречных костюмах и с безошибочными знаниями»[168].

В каком-то смысле, несмотря на очевидные темные пятна в его автобиографии, сдержанная брутальность Коннери оказалась идеальным манекеном, на который можно было «надеть» ненавязчивые указания Флеминга, касающиеся безупречности стиля его героя. Не подверженные капризам моды элегантные костюмы Коннери шил по индивидуальному заказу портной Энтони Синклер с Кондуит-стрит. Модели этих костюмов соответствовали простым и лаконичным канонам гвардейской униформы и почти не претерпевали изменений на протяжении шести фильмов о Бонде с Шоном Коннери в главной роли, вышедших на экран до 1971 года[169].

Более поздние киновоплощения Бонда появлялись в костюмах, воплощающих модные поветрия. Костюмы «сафари» Роджера Мура, расклешенные брюки и расширяющиеся лацканы были, тем не менее, основными признаками скандальных 1970-х и начала 1980-х годов — светский портной и поборник свингующего Лондона Дуг Хэйворд виртуозно балансировал на грани пародии. В целом ряде фильмов, начиная с «Золотого глаза» (1995) и заканчивая «Казино Рояль» (2006), Пирс Броснан и Дэниэл Крэйг носят костюмы более мягких очертаний от римского модного дома Vgioni, что свидетельствует о господстве итальянского вкуса в индустрии мужской одежды в тот период и успешности этой фирмы (ее выбрала художник по костюмам Линди Хемминг). В последующих ролях Крэйга более острые мотивы международной моды поддерживал американский дизайнер Том Форд, многим обязанный итальянской портновской традиции[170]. По мере того как мы удаляемся от оригинальных времени и места действия романов Флеминга, указания на продуманную и строго контролируруемую версию британской маскулинности, «зашитые» в костюмах Коннери, неизбежно должны были быть немного «распущены». Однако кажется очевидным, что, уже с точки зрения поистине глобальной аудитории, роль костюма как вместилища амбициозных надежд, остается неоспоримой изюминкой бондианы.

Как можно оценить статус самого костюма в мире, где ценится новизна, а исчезновение неизменных ценностей в духе Джеймса Бонда мало кого расстраивает (за исключением ностальгирующих по традициям, одержимым винтажем)? Как материальный, осязаемый костюм стал кодом самого себя за пределами простых эстетических, литературных или кинематографических форм репрезентации и в условиях индустрии в контексте дизайна, в котором смысл повествования стал неотъемлемой частью маркетинга и понимания моды? В XXI веке язык портновского мастерства остается частью измененного лексикона авангардной моды, смешиваясь с интересами практики современного искусства. Поэтому мы можем быть уверены, что, независимо от того, какую физическую форму примет костюм, его новый язык останется сложным и требующим осмысления. Однако по-прежнему актуален вопрос: если бы мы могли увидеть новое платье короля, каким бы оно было?

«Новый костюм» является следствием радикализации взгляда на положение моды в современном мире. Раньше культурная и экономическая функции высокой моды состояли в том, чтобы либо провоцировать социальные и эстетические изменения с позиции влияния, либо (в случае рынка товаров средней категории) отвечать на такие изменения в более широком промышленном масштабе. Теперь же роль радикальной моды, которую она сама для себя определяет, заключается в том, чтобы давать весьма узкоспециализированный комментарий о превратностях современного существования. Часто такой комментарий является замкнутой на себе критикой. Она почти не имеет отношения к насущным потребностям основных производителей одежды и ее потребителей, но напрямую связана с культурной полемикой представителей модной индустрии о жанре, иерархии, презентации и стиле. Эта критика служит более прагматичной цели: привлечь определенного рода внимание. Сегодня наиболее подходящими площадками для директивного модного высказывания как в мужской, так и в женской одежде являются музей искусства и дизайна, специализированный веб-сайт, научный журнал, глянцевая монография и специализированный журнал, а не улица, магазин или частный гардероб. Зачастую кажется, что предметы экстремальной моды, продуманные до малейших деталей, обречены стать музейным экспонатом, вместо того чтобы быть проданными для носки. Ее поразительно далекие от реальной жизни, но часто мучительно прекрасные манифестации являются артефактами в самом прямом смысле слова, воплощая в себе уровень мастерства и дискурсивную силу, выходящую за рамки рыночных интересов или функционального удобства.

В самом деле, основные фигуры на этом поле (в том числе Рей Кавакубо, Вивьен Вествуд, Александр Маккуин, Дрис ван Нотен, Мартин Маржела, Эди Слиман и другие модельеры, более тесно связанные с традиционными портновскими компаниями, например Ричард Джеймс и Том Браун) неоднократно подчеркивали, сколь близки их деятельности рабочие практики архитекторов, художников, музыкантов и философов. Они намеренно избегали каких-либо упоминаний коммерческой составляющей в дискуссиях, посвященных их работам. Среди модельеров этого поколения Александр Маккуин был, пожалуй, самым талантливым интерпретатором внутренней красоты костюма. Скроенные с уверенностью и страстью, трансформировавшими тело и вызывавшими бесконечные ассоциации с историей и миром идей, его мужские и женские костюмы приближались к границам возможного и вызывали чувство тоски, которую невозможно утолить. В интервью Сюзанне Фрэнкель для журнала *AnOther Man* в 2006 году Маккуин, как кажется, почти признал нематериальность костюма и его бесконечную игру со смыслами:

Пошив одежды — это всего лишь форма строительства, за внешним дизайном стоит строгая точность, и, в конце концов, вы по-прежнему имеете дело с однобортным или двубортным пиджаком. Интерес ему придает нарратив, а также стоящая за ним романтика и детали <...> Вот, что отличает Маккуина, — детали. Я хочу, чтобы одежда становилась реликвией, как это и было прежде <...> В конце концов, когда вы возвращаетесь к чему-то, важно то, насколько вы продвинулись вперед. Я способен делать что угодно, пока это исходит от сердца[171].

Неудивительно, что некоторые критики считали подобные взгляды и даже само понятие радикальной моды декадентским вздором, симптомом деструктивного интеллектуального и морального упадка. Тем не менее эти западающие в память образы, особенно выведенные из платоновских идей костюма индивидуального пошива, становятся подходящим окончанием истории развития предмета, форма которого предоставила уникальный стимул для дискуссий, инакомыслия и вырождения на протяжении четырехсотлетней эволюции. Призраки костюма в XXI веке свидетельствуют о постепенном атрофировании его былой власти как средства осуществления социальных изменений и контроля[172].

Иллюстрации к главе 4. Увидеть костюм

Гарри Кларк. Иллюстрация к сказке Ганса Христиана Андерсена «Новое платье короля». 1916. Изображение публикуется с любезного разрешения Правления Национальной библиотеки Великобритании © The British Library Board

Искренность и простая одежда Джона Булля составляют разительный контраст изнеженной аффектации француза на сатирическом эстампе конца 1770-х годов. Изображение любезно предоставлено Библиотекой имени Льюиса и Уолпола, Йельский университет

Модная иллюстрация в журнале Gazette du Bon Ton. 1922. Изображение любезно предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой, фонды Астора, Ленокса и Тилдена (Коллекция изображений)



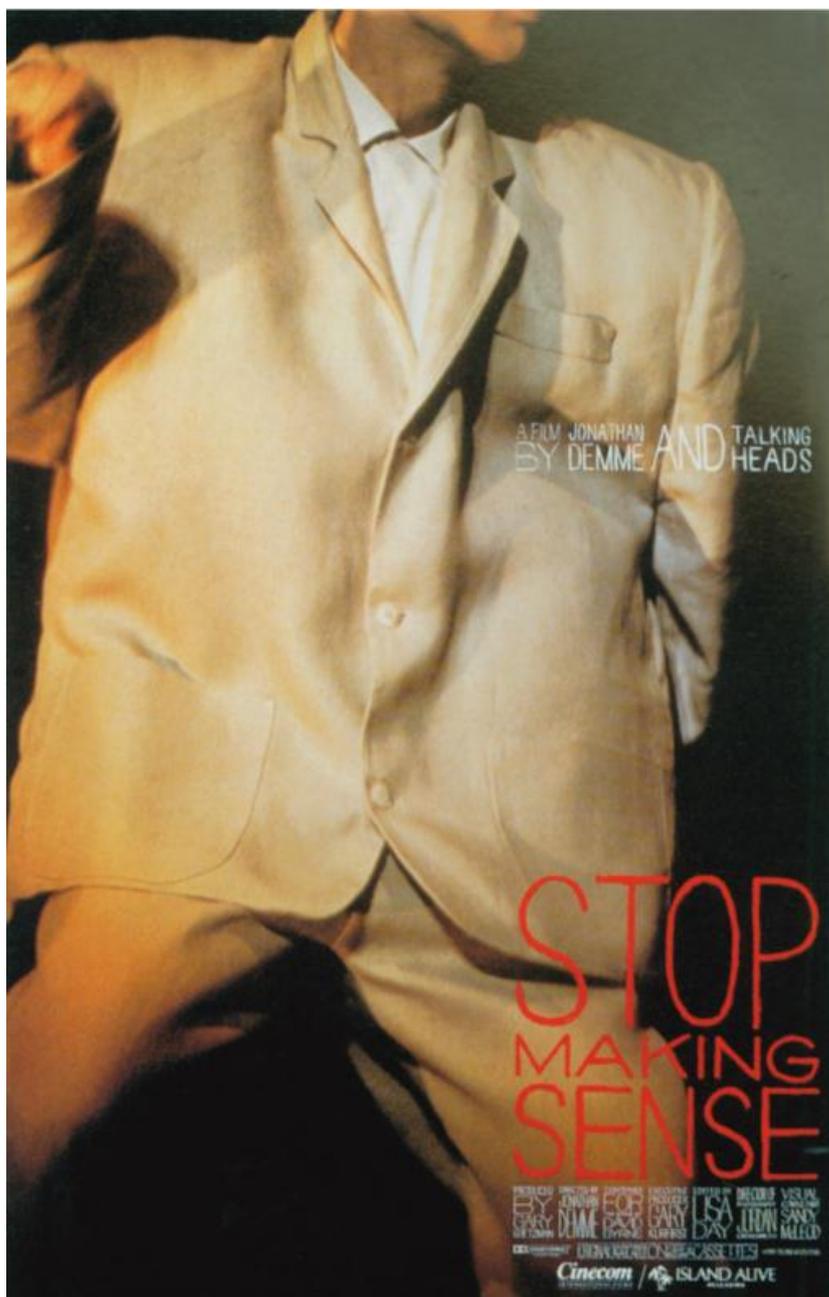
Пьер Огюст Ренуар. Портрет Эжена Мурера. 1877. Холст, масло. Сам художник, шеф-повар, поэт и коллекционер, Мурер, как и Ренуар и другие импрессионисты, был знатоком и ценителем чувственного опыта современной жизни. Изображение любезно предоставлено Метрополитен-музеем, Нью-Йорк, www.metmuseum.org (Коллекция Уолтера Х. и Леоноры Анненберг, посмертный дар Уолтера Х. Анненберга, 2002)



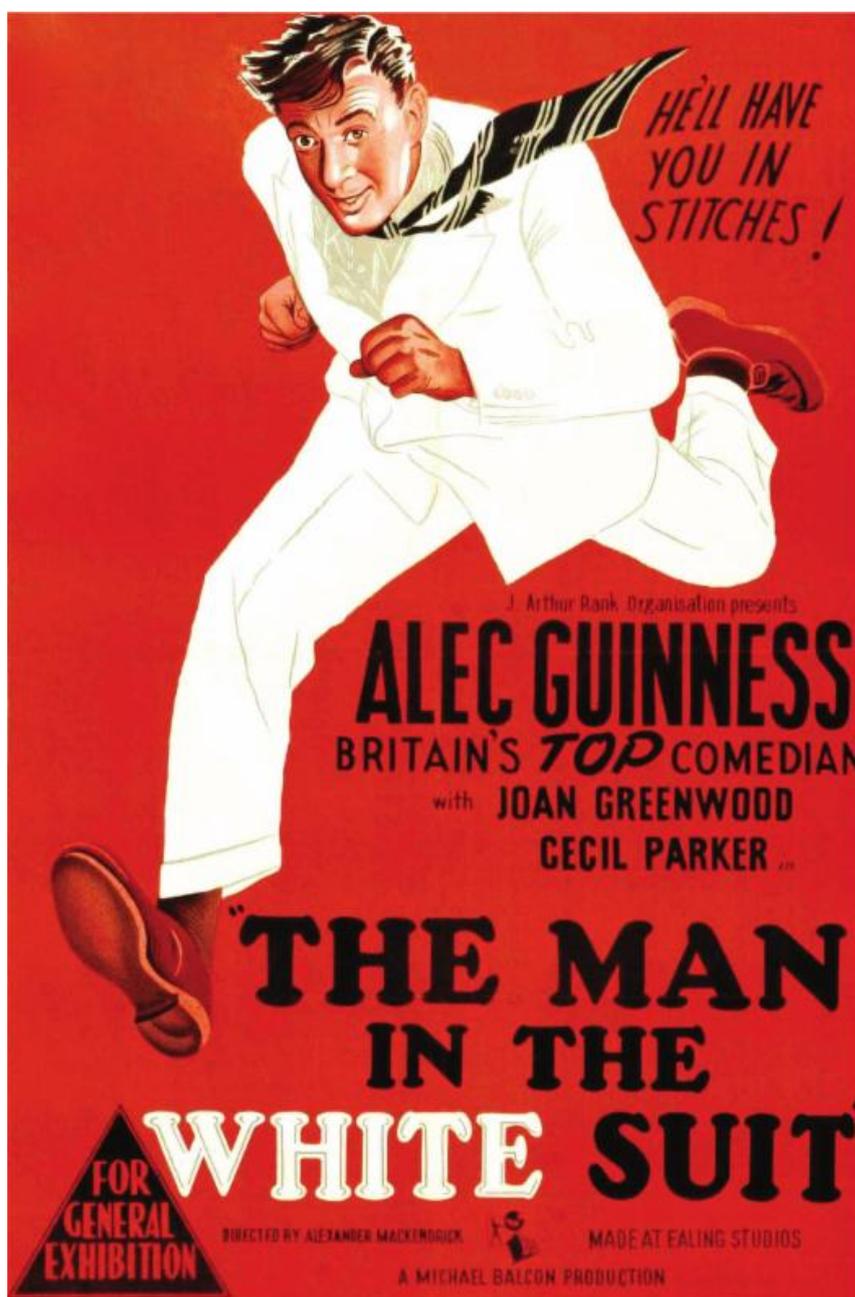
Гилберт и Джордж позируют в своей мастерской в Спиталфилдсе. Лондон. 2005. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Olycom spa)



Ике Уде. Сарториальная анархия 30. 2013. Сатинированная бумага, пигмент.
Изображение публикуется с любезного разрешения художника (Ике Уде) и галереи Лейлы Хеллер, Нью-Йорк



Дэвид Бирн. Рекламный плакат фильма «Не ищи смысла». 1984. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Cinecom)



Рекламный плакат фильма «Человек в белом костюме». 1951. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Ealing Studios/J. Arthur Rank.Org)



Дэниэл Крэйг в роли Джеймса Бонда в фильме «007: Координаты „Скайфолл“». 2012.
Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© MGM/Columbia Pictures/Francois Duhamel)



На показе коллекции сезона осень — зима 2009 года «Правила Маккуинсберри» в Милане Александр Маккуин продемонстрировал свою склонность к элегантной диверсии, создав зловещую интерпретацию декадентского дендизма рубежа XIX–XX веков. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Olycom spa)

ЭПИЛОГ

Костюм умер, да здравствует костюм!

В статье, опубликованной в журнале London Review of Books в 2014 году, шотландский писатель-романист Эндрю О'Хаган размышляет о состоянии индустрии мужской одежды после посещения показов в рамках лондонской Недели моды. Как и многие обозреватели до него, О'Хаган с ехидством и сарказмом пишет о непреходящей абсурдности, составляющей суть высокой моды. Возводя «павлинью» линию моды к незрелым интересам короля Эдуарда VII и отмечая неослабевающий интерес к мишурным украшениям со стороны всех этих «педантов в кальсонах» (модных обозревателей, фотографов, стилистов, блогеров, дизайнеров и их фанатов), стекавшихся на лондонские показы, О'Хаган словно дивится

обычаям незнакомого племени. Подобно исследователю-путешественнику XIX века или антропологу, он одновременно превозносит их загадочную экзотичность и обнаруживает обновленную энергию в сплоченной культуре, которая вовсе не вымерла:

В течение трех дней состоялось около семидесяти показов, некоторые из них были безвкусно помпезными до слепоты, другие — так сказать, высосанными из пальца. Быть высосанным из пальца — это естественное состояние человека, проявляющего исключительный интерес к шику <...> Модный показ Ричарда Джеймса, проходивший в длинном стеклянном коридоре на Парк-лейн <...> обыгрывал военную тему: он представлял житейскую мудрость Пустынных крыс[173], их смиренное хаки, сдержанность светлых и палевых тонов, составляющих контраст их страху, переживаемому в реальной жизни, и изнуряющей жажде на обжигающе горячем песке. В новом исполнении принты с изображением колониальных карт появляются на рубашках, а белоснежные костюмы украшают цветы из воображаемого оазиса[174].

О'Хаган объяснял современный феномен утонченной читательской аудитории журнала *London Review of Books*, но и в средствах массовой информации его влияние ощущалось в течение нескольких лет. В конце 1980-х и в 1990-х годах британские социологи посвятили много времени анализу ренессанса мужской моды, сосредоточив внимание на явном кризисе традиционных концепций маскулинности, который породил новую категорию в истории потребления: нового человека и его модный эквивалент — метросексуала[175]. В ответ на сдвиги в идентичности потребителя дизайнеры мужской одежды также значительно расширили свой арсенал в последние два десятилетия, а язык, на котором теперь формулируются концепции и продвигаются новые линии одежды, приблизился к гиперболическому дискурсу, прежде характерному лишь для элитной женской одежды. Ренессанс в мужской одежде явным образом отражает меняющийся экономический и социальный контекст, в котором мужская одежда конструируется, продается и потребляется. По утверждению теоретика моды Хосе Теуниссена, финансовый кризис, экологические проблемы и поколение потребителей, приученных к высокому качеству, создали условия, в которых процветает более нюансированная версия мужского сарториализма: мировые люксовые бренды смогли создать нишевую высококачественную продукцию для потребительской аудитории разборчивых мужчин, в то время как продажи женской одежды стагнируют. Рекламные кампании, ориентированные на новый амбициозный средний класс в Индии и Китае, нисколько не навредили и еще больше укрепили положение производителей товаров роскоши и костюмов по индивидуальному заказу. Между тем объективация идеального мужского тела, доведенного до совершенства с помощью спорта и эффектно подчеркнутого косметикой, перенаправила взгляд нарциссического нового мужчины на самого себя. Во всех этих событиях непреходящие ценности идеальной формы и функции, применяемые к мужской одежде, выстояли и даже процветали[176].

За маркетинговой шумихой костюм оставался вместилищем для творчества и произведением искусства. Сегодня его классические линии более чем когда-либо открыты проявлениям авангардизма: перед ними не устояли современные поколения дизайнеров мужской одежды, стремящихся отстоять свои бунтарские замыслы. В 2008 году модный обозреватель Хайуэл Дэйвис проследил эту тенденцию и подготовил справочник состоявшихся и начинающих карьеру талантливых модельеров Европы и США. Их работы служили наглядным доказательством утверждения дизайнера мужской одежды и преподавателя Королевского колледжа искусств Айка Раства: «женская одежда стала настолько унылой, что в творческом плане ее затмевает мужская одежда»[177]. В сфере моды сентенция «ничто не ново под луной» является трюизмом, но все же интересно провести параллели с более ранней «павлиньей» революцией на лондонских Карнаби-стрит и Кингс-роуд, в ходе которой другой преподаватель Королевского колледжа искусств выпустил книгу и предсказал великие свершения в области мужской моды будущего[178]. Однако если революция 1960-х годов оставалась локальной и быстро себя исчерпала, то

в 2016 году жажда новых и вдохновляющих вариаций сарториализма представляется более устойчивой и, как кажется, имеет гораздо более широкий охват.

В духе тех списков, которые в настоящее время, по всей видимости, составляют то, что осталось от традиционной художественной критики, возникает соблазн перечислить пятнадцать имен самых значительных дизайнеров мужской одежды XXI века, чья творческая деятельность гарантирует существование костюма в будущем как значимого современного объекта. Из поколения состоявшихся британских модельеров можно назвать Пола Смита и Вивьен Вествуд. Обладая совершенно разноплановыми идиолектами, они обеспечили условия, в которых грамматика стилей мод и особенно панка по сей день оказывает влияние на язык костюма. Их кипучий эклектизм находит особый отклик на международных, в особенности азиатских, рынках. Освальд Боатенг и Ричард Джеймс совершили аналогичный подвиг, модернизировав душную риторику Сэвил-роу с помощью ярких цветов и более резко очерченного кроя. В Антверпене Дрис ван Нотен и Мартин Маржела переключили внимание на ручную работу, высококачественный материал и строгий концептуализм. Можно утверждать, что они подхватили существующие практики японских дизайнеров Йодзи Ямамото и Рей Кавакубо. В сегменте предметов роскоши высокой оценки заслуживают Том Форд и Кристофер Бейли за то, что они вновь вернули приоритет направлению мужской одежды в ассортименте Gucci и Burberry. За преднамеренную провокативность и искрометное мастерство нельзя не отдать должное Александру Маккуину, Эди Слиману, Бернхарду Вильгельму, Тому Брауну и Рафу Симонсу, которые привнесли в репертуар костюма беспрецедентный уровень величественности или притягивающего взгляд абсурдизма.

Достижения в области стиля и эстетики были подкреплены технологическими инновациями. Костюм сам по себе является постоянно развивающейся формой технологии и потому — полем для экспериментов и открытий для тех представителей модной и текстильной индустрии, которые стали неофилами и активно претворяли в жизнь возможности будущего. В настоящее время на рынке можно найти костюмы, подогнанные точно по мерке с помощью прецизионного сканирования тела и произведенные средствами цифровой печати. Разрабатываются специальные ткани, благодаря которым костюмы не пачкаются и не мнутся, что исключает необходимость дорогостоящей химчистки. Такие изделия либо уже можно найти в продаже, либо они находятся на стадии прототипа, готового к массовому распространению. В области научной фантастики и авангардных экспериментов язык костюма стал полем для передовых исследований одежды в самых разных аспектах: это и средство защиты от вооруженного нападения или слежки, и коммуникационное устройство для передачи больших массивов данных, и экологическая среда для выращивания новых биотканей, и даже мембрана для медицинского и психологического вмешательства, которая вводит лекарства или улучшает настроение [179]. Вневременная адаптивность костюма обеспечила его сохранение в качестве символа и медиума современности.

Что же касается обстоятельств повседневной жизни, мои более молодые друзья, работающие в сфере юриспруденции и финансов, уверяют меня, что, несмотря на усилия поборников «пятницы без галстуков» и отсутствие церемонности в цифровую эпоху, костюм останется символом статуса и власти в их профессии. В США жизнеутверждающая строгость костюмов от Brooks Brothers по-прежнему остается частью делового этикета. Поскольку сам я принадлежу к академическим и художественным кругам, то в большинстве случаев прибегаю к твидовому пиджаку, джинсам и брогам — комплект, характерный для печального хипстерства среднего возраста. Однако по торжественным поводам и для исполнения официальных обязанностей я регулярно обращаюсь к угольно-черной пиджачной паре, белоснежной рубашке и галстуку-бабочке. Вообще говоря, в том, что касается гардероба, я не слишком далеко ушел от вестиментарных привычек, определявших внешний вид мужчин из поколений моего отца или деда. Все это дает основания надеяться, что костюм проживет еще четыре сотни лет. Это возможно при условии, что ценности

разума, равенства, красоты и прогресса, присущие человеческой цивилизации, будут так же долговечны.

Иллюстрации к эпилогу: костюм умер, да здравствует костюм!



«Голый костюм» от Ричарда Джеймса в сотрудничестве с художником Спенсером Туником для журнала Esquire. 2009. Фото сделано с любезного разрешения Ричарда Джеймса (фотограф Вивиан Константинопулос)



Клаудио дель Веккио, генеральный директор Brooks Brothers, в магазине компании на Риджент-стрит. 2008. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© Chris Ratcliffe)



Освальд Боатенг. 2007. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest
(© Chris Ratcliffe)



Пол Смит в дискуссионном обществе Оксфордского университета. 1997. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© David Hartley)



Пол Смит. Коллекция мужской одежды, сезон осень — зима 2008/09 года. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© SPG)



Модель Эллиот Сейлорс, демонстрирующая мужскую одежду, идет по подиуму на показе мужской коллекции Вивьен Вествуд, сезон осень — зима 2015 года. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Photofest (© SPG)

Благодарности

Эта книга состоялась благодаря терпению и профессиональным рекомендациям шеф-редактора Вивиан Константинопулос, административному содействию Анны Макенна, мастерству бильд-редактора Элизабет Гернерд, финансовой поддержке Комитета по научным исследованиям Эдинбургского колледжа искусств Эдинбургского университета и Фонда Карнеги в поддержку университетов Шотландии, ценному интеллектуальному и практическому вкладу моих бывших и нынешних коллег из музея Виктории и Альберта и Эдинбургского университета, а также всех тех, кто предлагал мне направления для исследования на конференциях и семинарах; щедрости владельцев картин и архивов, давших согласие на их воспроизведение, и снисходительности в семейной жизни со стороны моего партнера Джеймса Брука.

Избранная библиография

- Abler T. S. *Hinterland Warriors and Military Dress: European Empires and Exotic Uniforms*. Oxford, 1999.
- Adamson G., Pavitt J. *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*. London, 2011.
- Aldrich R. *Gay Life and Culture: A World History*. London, 2006.
- Alford H. *The Zoot Suit: Its History and Influence // The Men's Fashion Reader / Ed. by P. McNeil and V. Karaminas*. Oxford, 2009.
- Amies H. *Just So Far*. London, 1954.
- Amies H. *The Englishman's Suit*. London, 1994.
- Andersen H. C. *The Emperor's New Clothes*. London, 1995. [Андерсен Г. К. Сказки. Истории / Пер. с дат. М.: Худож. лит., 1973.]
- Armfeldt E. *Oriental London // Living London / Ed. G. Sims. Vol. I*. London, 1906.
- Balzac H., de. *Treatise on Elegant Living*. Cambridge, MA, 2010. [Бальзак О. де. Физиология брака; Патология общественной жизни; Трактат об элегантнои жизни; Теория походки; Трактат о современных возбуждающих средствах / Пер. с фр. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной; сост. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 1995.]
- Barbey d'Aurevilly J. *On Dandyism and George Brummell / Transl. G. Walden // Who's a Dandy? London, 2002*. [Барбэ д'Оревилли Ж. А. Дендизм и Джордж Брэммель / Вступ. ст. М. Кузмина; пер. М. Петровского. М.: Альциона, 1912.]
- Bartlett D. *Socialist Dandies International: East Europe, 1946–59 // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2013. Vol. XVII.3 (June). P. 249–289.
- Baudelaire C. *The Dandy // The Painter of Modern Life // The Rise of Fashion: A Reader / Ed. D. Purdy*. Minneapolis, MN, 2004. [Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.]
- Boscagli M. *Eye on the Flesh: Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century*. Oxford, 1996.
- Boyer G. B. *Elegance: A Guide to Quality in Menswear*. New York, 1985.
- Bradley D. H. *Vogue: A Clothing Catalogue for Pope and Bradley*. London, 1912.
- Brevik-Zender H. *Writing Fashion from Balzac to Mallarme // Impressionism, Fashion and Modernity / Ed. by G. Groom*. New Haven, CT, 2012.
- Breward C. *Camp and the International Language of 1970s Fashion // Walter Albin and his Times: All Power at the Imagination / Ed. by M. L. Frisa and S. Tonchi*. Venice, 2010.
- Breward C. *Fashion*. Oxford, 2003.
- Breward C. *Fashioning London: Clothing and the Modern Metropolis*. Oxford, 2004. [Бруард К. Модный Лондон: одежда и современный мегаполис / Пер. с англ. Е. Демидовой и др. М.: Новое литературное обозрение, 2016.]
- Breward C. *Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing // Body Dressing / Ed. by J. Entwistle and E. Wilson*. Oxford, 2001.
- Breward C. *On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities // Parallax*. 1997. Vol. 5. P. 109–123.
- Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life, 1860–1914*. Manchester, 1999.
- Buckley R., Gundle S. *Flash Trash: Gianni Versace and the Theory and Practice of Glamour // Fashion Cultures / Ed. S. Bruzzi and P. Church Gibson*. London, 2000. P. 331–348.
- Bulloch V., Bulloch B. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia, PA, 1993.
- Burman B. *Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940 // Journal of Design History*. 1995. Vol. 8. № 4. P. 275–290.
- Callaway H. *Dressing for Dinner in the Bush: Rituals of Self-definition and British Imperial Authority // Dress and Gender: Making and Meaning / Ed. R. Barnes and J. B. Eicher*. Oxford, 1992.

- Carter M. *Fashion Classics: From Carlyle to Barthes*. Oxford, 2003.
- Carver T. *The Postmodern Marx*. Manchester, 1998.
- Celant G. *Towards the Mass Dandy // Giorgio Armani*. New York, 2003.
- Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris, 1993.
- Cohen E. *Talk on the Wilde Side*. London, 1993; Sinfield A. *The Wilde Century*. London, 1994.
- Colaiacomo P. *Factionous Elegance: Pasolini and Male Fashion*. Venice, 2007.
- Cole H. *Beau Brummell*. Newton Abbot, 1978.
- Collier Frick C. *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing*. Baltimore, MD, 2002.
- Colomina B. (Ed.) *Sexuality and Space*. New York, 1992.
- Compaing C., Devere L. *The Tailor's Guide*. London, 1855.
- Cosgrove S. *The Zoot Suit and Style Warfare // History Workshop Journal*. 1984. Vol. XVIII. P. 77–91.
- Cunningham P. A. *Dressing for Success: The Re-suiting of Corporate America in the 1970s' // Twentieth-century American Fashion / Ed. by L. Welters and P. A. Cunningham*. Oxford, 2005.
- Cunningham P. A. *Reforming Women's Fashion, 1850–1920*. Kent, OH, 2003.
- Currie E. *Diversity and Design in the Florentine Tailoring Trade, 1550–1620 // The Material Renaissance / Ed. by M. O'Malley and E. Welch*. Manchester, 2007.
- Dalby L. *Kimono: Fashioning Culture*. London, 2001.
- Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture / Ed. by S. Fillin-Yeh*. New York, 2001.
- Davenport-Hines R. *Sex, Death and Punishment: Attitudes to Sex and Sexuality in Britain Since the Renaissance*. London, 1990.
- Dressed to Kill: James Bond, The Suited Hero / Ed. by C. Woodhead*. Paris; New York, 1996.
- Ellmann R. *Oscar Wilde*. London, 1987.
- Evans C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven, CT; London, 2003.
- Evans C. *Fashion Stranger than Fiction: Shelley Fox // The Englishness of English Dress / Ed. by C. Breward, B. Conekin and C. Cox*. Oxford, 2002.
- Faiers J. *Dressing Dangerously: Dysfunctional Fashion in Film*. New Haven, CT; London, 2013.
- Flügel J. C. *The Psychology of Clothes*. London, 1930.
- Frece V., de. *Recollections of Vesta Tilley*. London, 1934.
- Garber M. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London, 1992.
- Garelick R. *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siecle*. Princeton, NJ, 1998.
- Giles E. *History of the Art of Cutting in England*. London, 1887.
- Greenwood J. *Odd People in Odd Places; or, The Great Residuum*. London, 1883.
- Gronow R. *Reminiscences of Captain Gronow*. London, 1862.
- Gundle S. *Glamour: A History*. Oxford, 2008. [Гандл С. Гламур / Пер. с англ. М. Гардер и др. М.: Новое литературное обозрение, 2011.]
- Hall S. *Culture, Community, Nation // Representing the Nation: A Reader / Ed. D. Boswell and J. Evans*. London, 1999.
- Hart A., North S. *Seventeenth- and Eighteenth-century Fashion in Detail*. London, 2009.
- Harvey J. *Men in Black*. London, 1995. [Харви Д. Люди в черном [пер. с англ. Е. Ляминой и др.]. М.: Новое литературное обозрение, 2010.]
- Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past / Ed. by M. Duberman, M. Vicinus and G. Chauncey*. London, 1989.
- Hollander A. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York, 1995.
- Imperialism and Popular Culture / Ed. by J. MacKenzie*. Manchester, 1986.
- Jesse W. *The Life of George Beau Brummell Esq*. London, 1886.
- Kelly I. *Beau Brummell: The Ultimate Dandy*. London, 2005.

- Kuchta D. *The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*. Berkeley, CA, 2002.
- Kynaston D. *The City of London*. Vol. IV: *A Club No More, 1945–2000*. London, 2001.
- Laugier M. A. *Essai sur l'architecture*. Paris, 1753.
- Le Corbusier. *The Decorative Art of Today* / Transl. James Dunnett. London, 1987.
- Lehmann U. *Language of the Pursuit: Cary Grant's Clothes in Alfred Hitchcock's North by Northwest* // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2000. Vol. 4 (December). P. 467–485.
- Loos A. *Praise for the Present* // Adolf Loos. *Why a Man Should be Well Dressed* / Transl. M. E. Troy. Vienna, 2011.
- Maglio D. *Luxuriant Crowns: Victorian Men's Smoking Caps, 1850–1890* // *Dress: The Journal of the Costume Society of America*. 2000. Vol. XXVII. P. 9–17.
- McDowell C. *Forties Fashion and the New Look*. London, 1997.
- McNeil P. *Macaroni Masculinities* // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2000. Vol. IV.4 (November). P. 373–403. [Макнил П. «Этот сомнительный пол»: костюм макарони и мужская сексуальность // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2012. № 23. С. 61–102.]
- Miller M. L. *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham, NC; London, 2009.
- Moers E. *The Dandy*. New York, 1960.
- Mort F. *Cultures of Consumption: Masculinities and Social Space in Late Twentieth Century Britain*. London, 1996.
- Nelson K. *Playboy* // *Gucci: The Making Of*. New York, 2011.
- Norton R. *Mother Clapp's Molly House: The Gay Subculture in England, 1700–1830*. London, 1992.
- Ogborn M. *Spaces of Modernity: London's Geographies, 1680–1780*. New York, 1998.
- Ostick E. *Textiles for Tailors*. London, c. 1950.
- Owen N., Jones A. C. *A Comparative Study of the British and Italian Textile and Clothing Industries* // *DTI Economics Paper*. 2003. Vol. 2.
- Paoletti J. B. *Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change 1880–1910* // *Costume*. 1985. Vol. 39. P. 121–134.
- Pearson S. *Week Day Living: A Book for Young Men and Women*. London, 1882.
- Peiss K. *Zoot Suit: The Enigmatic Career of an Extreme Style*. Philadelphia, PA, 2011.
- Roche D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime*. Cambridge, 1994.
- Rolley K. *Love, Desire and the Pursuit of the Whole: Dress and the Lesbian Couple* // *Chic Thrills: A Fashion Reader* / Ed. by J. Ash and E. Wilson. London, 1992.
- Ross R. *Clothing: A Global History*. Cambridge, 2008.
- Rublack U. *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. Oxford, 2010.
- Segre Reinach S. *Milan: The City of Prêt à Porter in a World of Fast Fashion* // *Fashion's World Cities* / Ed. by C. Breward and D. Gilbert. Oxford, 2006.
- Settle A. *English Fashion*. London, 1948.
- Showalter E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*. London, 1992.
- Sinfield A. *The Wilde Century*. London, 1994.
- Slade T. *Japanese Fashion: A Cultural History*. Oxford, 2009.
- Sloan J. *Oscar Wilde*. Oxford, 2003.
- Smollett T. *The Adventures of Roderick Random*. London, 1895. [Смоллет Т. Приключения Родрика Рэндома / Пер. с англ. А. В. Кривцовой. М.: ГИХЛ, 1949.]
- Spicer A. *Sean Connery: Loosening his Bonds* // *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery* / Ed. by B. Babington. Manchester, 2001.
- Stallybrass P. *Marx's Coat* // *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces* / Ed. by P. Spyer. New York, 1998.

- Steele V. *Japan Fashion Now*. New Haven, 2010.
- Steele V. *The Italian Look // Volare: The Icon of Italy in Global Pop Culture* / Ed. by Giannino Malossi. New York, 1999.
- Stern R. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*. Cambridge, MA, 2004.
- Styles J. *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-century England*. New Haven, CT, 2012.
- Tamagni D. *Gentlemen of Bacongo*. London, 2007.
- Taylor L. *Wool Cloth and Gender: The Use of Woollen Cloth in Women's Dress in Britain, 1865–1885 // Defining Dress: Dress as Object, Meaning and Identity* / Ed. by A. de la Haye and E. Wilson. Manchester, 1999.
- The Men's Fashion Reader* / Ed. by P. McNeil and V. Karaminas. Oxford, 2009.
- The Words of Gilbert and George* / Ed. by R. Violette and H. U. Obrist. London, 1997.
- Thiébaud P. *An Ideal of Virile Urbanity // Impressionism, Fashion and Modernity* / Ed. by Groom. New Haven, CT, 2012.
- Trumbach R. *The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660–1750 // Hidden from History* / Ed. by Duberman, Vicinus and Chauncey. London, 1989.
- Tulloch C. *My Man, Let Me Pull your Coat to Something: Malcolm X // Fashion Cultures: Theories, Explanations and Analysis* / Ed. by S. Bruzzi and P. Church Gibson. London, 2000.
- Turner R. H., Surace S. J. *Zoot-suiters and Mexicans: Symbols in Crowd Behavior // The Subcultures Reader* / Ed. by K. Gelder and S. Thornton. London, 1997.
- Tynan J. *Military Dress and Men's Outdoor Leisurewear: Burberry's Trench Coat in First World War Britain // Journal of Design History*. 2011. Vol. 24. No. 2. P. 139–156.
- Ugolini L. *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*. Aldershot, 2007.
- Van Dyck and Britain* / Ed. by K. Hearn. London, 2009.
- Vincent S. *Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England*. Oxford, 2003.
- Wigley M. *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*. Cambridge, MA, 2001.
- Willcock H. D. *Mass Observation Report on Juvenile Delinquency*. London, 1949.
- Wilson V. *Dressing for Leadership in China // Material Strategies: Dress and Gender in Historical Perspective* / Ed. by B. Burman and C. Turbin. Oxford, 2003.
- Wu J. J. *Chinese Fashion: From Mao to Now*. Oxford, 2009.
- Wullschlager J. *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*. London, 2001.
- York P. *Style Wars*. London, 1980.
- Zakim M. *Ready-made Democracy: A History of Men's Dress in the American Republic, 1760–1860*. Chicago, IL, 2003.

Указатель

0–10

«007: Координаты „Скайфолл“» (фильм)

А

авангард

итальянские футуристы

мода и современность, отношения между ними

модернизм в архитектуре и моде, связи

Партия реформы мужского костюма

Япония

Албини, Уолтер

итальянский стиль Гэтсби

«Американский жиголо» (фильм)

английский придворный костюм, камзол
в османском стиле
Англси, маркиз
Андерсен, Ганс Христиан, «Новое платье короля»
аристократические вкусы
Армани, Джорджо (модельер)
Аткинсон, Джордж (портной)

Б

Балла, Джакомо
«Антинейтральный костюм»
«Мужская футуристическая одежда»
Бальзак, Оноре, де
баньян (халат)
Барбе д'Оревилли, Жюль, о Бо Браммеле
Бейли, Кристофер (модельер)
Бирбом, Макс
Бирн, Дэвид
Боатенг, Освальд
Бодлер, Шарль, «Художник современной жизни»
Бойер, Дж. Брюс, «Элегантность»
Бойс, Джозеф
Браун, Том (модельер)
Брэдли, Х. Деннис (портной)
Броснан, Пирс

В

«В мастерской портного» (Квирин Герритс ван Брекеленкам)
ван Дейк, Антонис
ван Нотен, Дрис (модельер)
Великобритания
британская военная форма, ее сохранение
возрождение делового костюма (1970-е)
Гэтсби (стиль)
зут-сьют
«классический» английский вкус
макарони
неоэдвардианский стиль
одежда в стиле университетов Лиги плюща
Венгрия, ямпец
Версаче, Джанни
Вествуд, Вивьен
визитка
Вильгельм, Бернхард (модельер)
Вионне, Мадлен
«властный стиль» одежды
военная униформа, влияние
«Волк с Уолл-стрит» (фильм)
Ву, Юан Юан

Г

«Ганга Дин» (фильм)
Гилберт и Джордж
Гилберт и Салливан, «Пейшенс»
Гиннесс, Алек

Гир, Ричард
Говард, Генри, герцог Норфолк
готовая одежда
универмаги
Грант, Кэри
Гринвуд, Джеймс
Гуччи/Gucci
Гюисманс, Ж. К., «Наоборот»

Д

дадаизм
Дель Веккио, Клаудио
демобилизационные костюмы
дендизм
Браммел
послевоенный, Италия
сарториальный символизм
Уайльд, Оскар
черный
щеголь
также см. авангард
Джайлз, Эдвард, The West End Gazette
Джеймс, Ричард
Диккенс, Чарльз, черный цвет
Довиль (о стиле), Франция
«Доктор Ноу» (фильм)
Драммонд, капитан Томас
Дэйвис, Хайуэл
Дэлби, Лайза
Дюранти, Эдмон
Дюшан, Марсель

Ж

жилеты с вышивкой
Жюльен, Исаак

З

Заким, Майкл
Земпер, Готфрид

И

индивидуалистский стиль
Индия
пиджак а-ля Неру
простота национального костюма, возвращение к ней
ткани и вышивка
шелковые халаты
raiĵama
Италия
индивидуальный пошив
образ плейбоя
послевоенный дендизм
стиль «ловеласа латинской ривьеры» (Албини)

футуристы

Й

Йорк, Питер

«Слоун Ренджер»

К

Кавакубо, Рей

камзол в османском стиле

Карден, Пьер (модельер)

Карлайл, Томас

Карпенгер, Эдвард

квакеры, влияние

квир (гомосексуальность), влияние

Китай

костюмы западного образца

пиджак Мао (Zhongshan zhuang)

студенческая униформа

Кларк, Осси

«классический» вкус

также см. консервативный стиль

Колаякомо, Паола

колониализм, влияние

Коннери, Шон

консервативный стиль

«классический» английский вкус

рекламное продвижение

костюм для курения из шелка

костюмы будущего

«крутой» стиль и преступность среди молодежи

Крэйг, Дэниэл

«К северу через северо-запад» (фильм)

Кучта, Дэвид

Кэллоуэй, Кэб, зут-сьют

Л

Ле Корбюзье

Ленин, Владимир

Лонго, Роберт

Лоос, Адольф

«Орнамент и преступление»

Лорен, Ральф (модельер)

М

Магритт, Рене

Маккуин, Александр

Мао Цзэдун, его пиджак

Маржела, Мартин (модельер)

Маркс, Карл

Мастроянни, Марчелло

методисты, влияние

метросексуалы и новый человек

Миллингс, Дуги (модельер)

модернизм в архитектуре и моде, связи

модернистские рекламные техники

модные показы

Моллой, Джон Т., «Одежда успешного мужчины»

«молодые старомодники»

Морт, Фрэнк

Музей моды в Бате

Мур, Роджер

Мурер, Эжен

мюзик-холл

Н

Нельсон, Карин

неолиберализм, последствия

Неру, Пандит Джавахарлал

неряшливость и рабочий класс

Норт, Дадли, 3-й барон Норт

Ньютон, Хельмут, Le Smoking

О

одежда как инструментарий

одежда клерков

оксфордские брюки

ориентализм

О'Хаган, Эндрю, о модных показах

П

Пазолини, Пьер Паоло

«Акаттоне» (фильм)

Первая мировая война

пиджачная пара

Пипс, Сэмюэль

плейбой, Италия

По, Эдгар Аллан, «Человек толпы»

«Полное практическое руководство по кройке»

Польша, бикиняш

«Помощник портного от мистера Голдинга»

портновское искусство

Бонд-стрит

введение мерной ленты

гравюра с изображением инструментов

европейская система гильдий

измерение по внутренней стороне бедра и протокол

индивидуальный пошив

каталоги выкроек, ранние

методы кроя

набивка и подкладка, эффект

проблема близости к телу

процесс создания лацканов

сложность конструирования

стандартизированные лекала

схема, применение

Сэвил-роу

типы телосложения

ткани

уровни мастерства

школы и повышение профессиональных стандартов

преступность среди молодежи

«Прогулки по Танбриджу» (Бейкер)

«пятница без галстуков»

Р

рабочий класс
Рейнольдс, Джошуа
Ренуар, Пьер-Огюст
Республика Конго, sareus
Россия, стилига
Рош, Даниэль

С

Сарджент, Джон Сингер
Сассун, Зигфрид
сексуальность
Сен-Лоран, Ив
Сеттл, Элисон
Симонс, Раф (модельер)
Синклер, Энтони (портной)
«Сладкая жизнь» (фильм)
Слейд, Тоби
Слиман, Эди
«смарт кэжуал» (стиль)
Смит, Пол (модельер)

смокинг

Смоллет, Тобайас
Спенс, Бэзил
Сталлибрасс, Питер
Стерн, Раду
Стил, Валери
Сунь Ятсен
сюрреализм
сюртук

Т

Тайат (модельер)
Такада, Кендзо (модельер)
тедди-бой
Тейлор, Лу
Тиан Атун (портной)
Тилли, Веста

ткани

индийские ткани
образцы твидовой ткани
ранние ткани и качество
«ТуТа» (Тайат)

У

Уде, Ике, «Сарториальная анархия»
Уигли, Марк
Уилсон, Верити
Уомпен, Генри, «Математическое искусство кройки одежды...»
утилитаризм
утилитарный костюм
Уэсли, Джон, «Совет... в отношении одежды»

Ф

Файерс, Джонатан
Филдинг, Уильям
Финч, Джон, 1-й барон Финч

Фиш, Майкл (модельер)
Флюгель, Джон Карл
Форд, Том (модельер)
Франция
военная униформа
«Галери Лафайет», Париж
Довиль (о стиле)
парижский щеголь-минэ
Фукудзава Юкити, «Одежда, пища и жилище на Западе»

Х

Хайашида, Теруеши, «Take Ivy»
хаки в Первую мировую войну и классовые различия
халат (баньян)
Холл, Рэдклиф
Холландер, Энн
Холл, Стюарт
Хэйворд, Дуг (портной)

Ч

Чан Кайши
Челант, Джермано
Черрути
черный цвет, символика
«Честный квакер» (Гарни)
Чехословакия, «пашек»

Ш

Шонибаре, Йинки
Radford & Jones, костюм-тройка из шерстяной ткани
Rubinacci
Samuelson, Linney and Son
Tailor and Cutter, The

Э

Эванс, Кэролайн
Эмис, Харди
женский костюм
«Костюм англичанина»
костюм из камвольной шерсти марки Harry Rosen
эстетисты *см.* дендизм

Я

Япония
клан Миюки
модернизация, последствия
наследие эпохи Реставрации Мэйдзи
одежда в стиле университетов Лиги плюща
iki (элегантность)
uōfuku — западные стили одежды
Ямамото, Йодзи (модельер)
яппи и костюмы с широкими плечами

A–Z

Anderson & Sheppard
Austin Reed
Brioni
Brooks Brothers

Burberry
Burton
Cesare Attolini
Cluett, Peabody & Co. (магазин мужских сорочек),
Emporio Armani
Gazette du Bon Ton
Hackett's
Harry Rosen
Hepworth's
Hugo Boss
Kilgour, French & Stanbury
Kiton
La Sape
Le Smoking (Ив Сен-Лоран)
laissez-faire
London Tailor, The
Malcolm X
New Order (группа), «Странный любовный треугольник»
Radford & Jones, костюм-тройка из шерстяной ткани
Rubinacci
Samuelson, Linney and Son
Tailor and Cutter, The

1

Laugier M. A. Essai sur l'architecture. Paris, 1753.

2

Loos A. Praise for the Present // Adolf Loos. Why a Man Should be Well Dressed / Transl. M. E. Troy. Vienna, 2011. P. 14–15.

3

Ostick E. Textiles for Tailors. London, c. 1950.

4

Owen N., Jones A. C. A Comparative Study of the British and Italian Textile and Clothing Industries // DTI Economics Paper. 2003. Vol. 2. P. 38–39.

5

Ibid. P. 39.

6

Vincent S. Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England. Oxford, 2003. P. 104–107. Collier Frick C. Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing. Baltimore, MD, 2002. P. 228–230. См. также: Rublack U. Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe. Oxford, 2010.

7

Currie E. Diversity and Design in the Florentine Tailoring Trade, 1550–1620 // The Material Renaissance / Ed. by M. O'Malley and E. Welch. Manchester, 2007. P. 154.

8

Ibid. P. 163–168.

9

Kuchta D. *The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*. Berkeley, CA, 2002. P. 162–178.

10

Flügel J. C. *The Psychology of Clothes*. London, 1930. P. 113.

11

Kuchta D. *Op. cit.* P. 17–50.

12

Hollander A. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York, 1995. P. 63–110. (Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды [пер. с англ. Е. Канищевой, Л. Сумм]. М.: Новое литературное обозрение, 2018.)

13

Beward C. *Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing // Body Dressing / Ed. by J. Entwistle and E. Wilson*. Oxford, 2001. P. 166.

14

Giles E. *History of the Art of Cutting in England*. London, 1887. P. 118.

15

Ibid. P. 124.

16

Cit. ex ibid. P. 133.

17

Compaing C., Devere L. *The Tailor's Guide*. London, 1855. P. 18–19.

18

Giles E. *Op. cit.* P. 144.

19

Cit. ex ibid. P. 150.

20

Cit. ex ibid.

21

Эта фирменная фраза использовалась в неоднократно повторявшемся скетче на тему мужской одежды в популярном комедийном шоу Чарли Хигсона и Пола Уайтхауза «The Fast Show», выходившем в эфир с 1994 по 1997 год на канале BBC.

22

Holding T. H. *The Tailor and Cutter*. 1880. July 15. P. 245.

23

Paoletti J. B. *Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change 1880–1910 // Costume*. 1985. Vol. 39. P. 121–134.

24

Anon. *The New Style of Tailoring // The London Tailor*. 1898. August 13. P. 1.

25

Owen N., Jones A. C. *Op. cit.* P. 52.

26

Hollander A. *Op. cit.* P. 3. (Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды [пер. с англ. Е. Канищевой, Л. Сумм]. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 7.)

27

Carpenter E. *Simplification of Life*. London, 1886. Cit. ex Burman B. *Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940* // *Journal of Design History*. 1995. Vol. 8. No. 4. P. 275.

28

Kuchta D. *The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*. Berkeley, CA, 2002. P. 80.

29

Cit. ex *ibid.* P. 82.

30

Abler T. S. *Hinterland Warriors and Military Dress: European Empires and Exotic Uniforms*. Oxford, 1999. P. 11–13.

31

Roche D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime*. Cambridge, 1994. P. 237.

32

Ibid. P. 229.

33

Ibid. P. 231.

34

Styles J. *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-century England*. New Haven, CT, 2012. P. 49–51.

35

Ibid. P. 202–205.

36

Cit. ex *Ibid.* P. 206.

37

Harvey J. *Men in Black*. London, 1995. P. 158. (Харви Д. *Люди в черном* [пер. с англ. Е. Ляминой и др.]. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 166.)

38

Ibid. P. 193. (Там же. С. 204–205.)

39

Cit. ex Breward C. *On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities* // *Parallax*. 1997. Vol. 5. P. 112. (По Э. *Человек толпы* [пер. М. Беккер] / Эдгар По. *Стихотворения. Проза*. М.: Художественная литература, 1976. С. 282.)

40

Ibid. P. 111.

41

Bradley D. H. *Vogue: A Clothing Catalogue for Pope and Bradley*. London, 1912. P. 12–13.

42

Zakim M. *Ready-made Democracy: A History of Men's Dress in the American Republic, 1760–1860*. Chicago, IL, 2003. P. 126.

43

Pearson S. *Week Day Living: A Book for Young Men and Women*. London, 1882. P. 139.

44

Greenwood J. *Odd People in Odd Places; or, The Great Residuum*. London, 1883. P. 82–83.

45

Tynan J. *Military Dress and Men's Outdoor Leisurewear: Burberry's Trench Coat in First World War Britain* // *Journal of Design History*. 2011. Vol. 24. No. 2. P. 140.

46

Cit. ex *ibid.* P. 141.

47

Ibid. P. 154.

48

Mort F. *Cultures of Consumption: Masculinities and Social Space in Late Twentieth Century Britain*. London, 1996. P. 135.

49

Ibid. P. 138–139.

50

Amies H. *Just So Far*. London, 1954. P. 245.

51

Cunningham P. A. *Dressing for Success: The Re-suiting of Corporate America in the 1970s' // Twentieth-century American Fashion* / Ed. by L. Welters and P. A. Cunningham. Oxford, 2005. P. 191–208.

52

Boyer G. B. *Elegance: A Guide to Quality in Menswear*. New York, 1985. P. 55–56.

53

Sloane Ranger Man: игра слов, включающая название площади в престижном районе Лондона — Sloane Square и серию книг и фильмов об «одиноком ковбое» — Lone Ranger. — *Прим. пер.*

54

York P. *Style Wars*. London, 1980. P. 61.

55

Ibid. P. 65.

56

Cit. ex Kynaston D. *The City of London*. Vol. IV: *A Club No More, 1945–2000*. London, 2001. P. 716.

57

Cit. ex *Financial Times Weekend*. 1993. March 13. P. XIX.

58

The Times. 2000. September 11. P. 17.

59

Evans C. *Fashion Stranger than Fiction: Shelley Fox // The Englishness of English Dress* / Ed. by C. Breward, B. Conekin and C. Cox. Oxford, 2002. P. 206–207. Также см.: Carver T. *The Postmodern Marx*. Manchester, 1998; Stallybrass P. *Marx's Coat // Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces* / Ed. by P. Spyer. New York, 1998.

60

Stallybrass P. *Op. cit.* P. 196. *Cit. ex Evans C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness.* New Haven, CT; London, 2003. P. 257.

61

Amies H. *The Englishman's Suit.* London, 1994. P. 104–110.

62

Samuel Pepys, diary entry 1 July 1661, available at www.pepysdiary.com (accessed 27 August 2013).

63

Samuel Pepys, diary entry 30 March 1666, available at www.pepysdiary.com (accessed 27 August 2013).

64

Settle A. *English Fashion.* London, 1948. P. 48.

65

York P. *Icons of Identity // Country Life.* 1996. No. 1 (February). P. 28–31.

66

Гидденс Э. *Последствия современности / Пер. с англ. Г. К. Ольховикова, Д. А. Кибальчича; вступ. ст. Т. А. Дмитриева.* М.: Праксис, 2011. (Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity.*)

67

Hall S. *Culture, Community, Nation // Representing the Nation: A Reader / Ed. D. Boswell and J. Evans.* London, 1999. P. 42.

68

Van Dyck and Britain / Ed. by K. Hearn. London, 2009. P. 98.

69

Hart A., North S. *Seventeenth- and Eighteenth-century Fashion in Detail.* London, 2009. P. 130.

70

Maglio D. *Luxuriant Crowns: Victorian Men's Smoking Caps, 1850–1890 // Dress: The Journal of the Costume Society of America.* 2000. Vol. XXVII. P. 9–17.

71

Armfeldt E. *Oriental London // Living London / Ed. G. Sims. Vol. I.* London, 1906. P. 81–82.

72

Американская кинокомпания Merchant Film Productions была основана в 1961 году продюсером Исмаилом Мерчантом и режиссером Джеймсом Айвори. Кинокритик Михаил Трофименков так охарактеризовал творческий метод Д. Айвори: «Его оригинальность не эстетическая: тут как раз он предельно консервативен. Айвори — оригинал по жизни, много работавший в Индии, всегда не просто притворяющийся истинным британцем, но старающийся быть более British, чем сами англичане» (*Коммерсантъ.* 2006. № 15 (28 января). С. 9). Выражение «Merchant Ivory film» приобрело нарицательное значение в 1980–1990-х годах, когда кинокомпания прославилась рядом экранизаций британских классиков начала XX века: этот киножанр представляет собой костюмную драму, события которой разворачиваются в Англии эдвардианской эпохи. — *Прим. пер.*

73

Imperialism and Popular Culture / Ed. by J. MacKenzie. Manchester, 1986.

74

Callaway H. Dressing for Dinner in the Bush: Rituals of Self-definition and British Imperial Authority // Dress and Gender: Making and Meaning / Ed. R. Barnes and J. B. Eicher. Oxford, 1992. P. 241.

75

Wilson V. Dressing for Leadership in China // Material Strategies: Dress and Gender in Historical Perspective / Ed. by B. Burman and C. Turbin. Oxford, 2003. P. 239–242.

76

Ibid. P. 244.

77

Ibid. P. 249.

78

Ibid. P. 251.

79

Ross R. Clothing: A Global History. Cambridge, 2008. P. 159.

80

Wu J. J. Chinese Fashion: From Mao to Now. Oxford, 2009. P. 3.

81

Wilson V. Op. cit. P. 250.

82

Slade T. Japanese Fashion: A Cultural History. Oxford, 2009. P. 81.

83

Ibid. P. 92–94.

84

Dalby L. Kimono: Fashioning Culture. London, 2001. P. 58.

85

Steele V. Japan Fashion Now. New Haven, 2010. P. 10.

86

Название книги обыгрывает устойчивое выражение «take five»: «сделать небольшой перерыв», «устроить передышку». Также фразеологизм является названием популярной джазовой композиции в музыкальном размере 5/4, впервые записанной квартетом Дейва Брубэка в 1959 году. — *Прим. пер.*

87

Steele V. Op. cit. P. 13–14.

88

Ross R. Op. cit. P. 111.

89

Игра слов с французской арготической (жаргонной) лексической единицей *sape* (одежда) и ее производными (*se sape* — одеваться, *les sapes* — «шмотки»). — *Прим. пер.*

90

Tamagni D. Gentlemen of Bacongo. London, 2007.

91

Барбэ д'Оревилли Ж. А. Дендизм и Джордж Брэммель / Вступ. ст. М. Кузмина; пер. М. Петровского. М.: Альциона, 1912.

92

Carter M. *Fashion Classics: From Carlyle to Barthes*. Oxford, 2003. P. 11.

93

Цит. по изданию: Бальзак О., де. Физиология брака; Патология общественной жизни; Трактат об элегантно́й жизни; Теория походки; Трактат о современных возбуждающих средствах / Пер. с фр. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной; сост. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

94

Цит. по изданию: Шарль Бодлер. Поэт современной жизни / Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.

95

См.: Moers E. *The Dandy*. New York, 1960; Garelick R. *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siecle*. Princeton, NJ, 1998; *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture* / Ed. by S. Fillin-Yeh. New York, 2001.

96

См.: *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* / Ed. by M. Duberman, M. Vicinus and G. Chauncey. London, 1989; Norton R. *Mother Clapp's Molly House: The Gay Subculture in England, 1700–1830*. London, 1992; Aldrich R. *Gay Life and Culture: A World History*. London, 2006.

97

Davenport-Hines R. *Sex, Death and Punishment: Attitudes to Sex and Sexuality in Britain Since the Renaissance*. London, 1990. P. 86; Trumbach R. *The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660–1750* // *Hidden from History* / Ed. by Duberman, Vicinus and Chauncey. P. 135.

98

Cit. ex Trumbach R. *Op. cit.* P. 133.

99

Цит. по изданию: Смоллет Т. Приключения Родрика Рэндома / Пер. с англ. А. В. Кривцовой. М.: ГИХЛ, 1949.

100

Ogborn M. *Spaces of Modernity: London's Geographies, 1680–1780*. New York, 1998. P. 134. Также см.: McNeil P. *Macaroni Masculinities* // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2000. Vol. IV.4 (November). P. 373–403. (Макнил П. «Этот сомнительный пол»: костюм макарони и мужская сексуальность // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2012. № 23. С. 61–102.) «Уифл» (whiffle) — жаргонное название пениса, а именование «Билли Уифл» встречается в качестве эпитета женоподобного мужчины. Билли — уменьшительная форма имени Уильям, и именно так зовут изнеженного и склонного к содомии персонажа Смоллета.

101

Cit. ex Ogborn. *Op. cit.* P. 137–138.

102

Cole H. *Beau Brummell*. Newton Abbot, 1978; Kelly I. *Beau Brummell: The Ultimate Dandy*. London, 2005.

103

Jesse W. *The Life of George Beau Brummell Esq.* London, 1886. P. 63.

104

Ibid. P. 62–63.

105

Gronow R. *Reminiscences of Captain Gronow*. London, 1862. P. 62.

106

Ellmann R. *Oscar Wilde*. London, 1987; Sloan J. *Oscar Wilde*. Oxford, 2003.

107

Burman B. *Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940* // *Journal of Design History*. 1995. Vol. VIII. No. 4. P. 275–290.

108

Cohen E. *Talk on the Wilde Side*. London, 1993; Sinfield A. *The Wilde Century*. London, 1994.

109

Boscagli M. *Eye on the Flesh: Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century*. Oxford, 1996. P. 33–34.

110

Ugolini L. *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*. Aldershot, 2007. P. 253–255.

111

Garelick R. *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siecle*. Princeton, 1998.

112

Cosgrove S. *The Zoot Suit and Style Warfare* // *History Workshop Journal*. 1984. Vol. XVIII. P. 77–91; Peiss K. *Zoot Suit: The Enigmatic Career of an Extreme Style*. Philadelphia, PA, 2011.

113

Alford H. *The Zoot Suit: Its History and Influence* // *The Men's Fashion Reader* / Ed. by P. McNeil and V. Karaminas. Oxford, 2009. P. 354.

114

Turner R. H., Surace S. J. *Zoot-suiters and Mexicans: Symbols in Crowd Behavior* // *The Subcultures Reader* / Ed. by K. Gelder and S. Thornton. London, 1997. P. 382.

115

Cit. ex Tulloch C. *My Man, Let Me Pull your Coat to Something: Malcolm X* // *Fashion Cultures: Theories, Explanations and Analysis* / Ed. by S. Bruzzi and P. Church Gibson. London, 2000. P. 304.

116

Breward C. *Fashioning London: Clothing and the Modern Metropolis*. Oxford, 2004. P. 126.
(Бруард К. *Модный Лондон: одежда и современный мегаполис* / Пер. с англ. Е. Демидовой и др. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 131.)

117

Willcock H. D. *Mass Observation Report on Juvenile Delinquency*. London, 1949. P. 41.

118

Bartlett D. *Socialist Dandies International: East Europe, 1946–59* // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2013. Vol. XVII.3 (June). P. 250.

119

Colaiacono P. *Factious Elegance: Pasolini and Male Fashion*. Venice, 2007.

120

Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris, 1993.

- 121
Celant G. *Towards the Mass Dandy* // Giorgio Armani. New York, 2003. P. XVIII.
- 122
Colaiacomo P. *Factious Elegance*. P. 56.
- 123
Pasolini P. *The Divine Mimesis, Canto II*, 1963. 24. Cit. ex ibid. P. 58.
- 124
Steele V. *The Italian Look* // *Volare: The Icon of Italy in Global Pop Culture* / Ed. by Giannino Malossi. New York, 1999. P. 91.
- 125
Colaiacomo P. *Factious Elegance*. P. 105–107.
- 126
Celant G. *Towards the Mass Dandy*. P. XVII.
- 127
Ibid. P. XV.
- 128
Beward C. *Camp and the International Language of 1970s Fashion* // *Walter Albini and his Times: All Power to the Imagination* / Ed. by M. L. Frisa and S. Tonchi. Venice, 2010. P. 16.
- 129
Segre Reinach S. *Milan: The City of Prêt à Porter in a World of Fast Fashion* // *Fashion's World Cities* / Ed. by C. Beward and D. Gilbert. Oxford, 2006. P. 123–125.
- 130
Buckley R., Gundle S. *Flash Trash: Gianni Versace and the Theory and Practice of Glamour* // *Fashion Cultures*. P. 331–348.
- 131
Nelson K. *Playboy* // *Gucci: The Making Of*. New York, 2011. P. 208, 280.
- 132
Wilkes J. *Tom Ford* // *Gucci*. P. 54.
- 133
Taylor L. *Wool Cloth and Gender: The Use of Woollen Cloth in Women's Dress in Britain, 1865–1885* // *Defining Dress: Dress as Object, Meaning and Identity* / Ed. by A. de la Haye and E. Wilson. Manchester, 1999. P. 33.
- 134
Cunningham P. A. *Reforming Women's Fashion, 1850–1920*. Kent, OH, 2003.
- 135
Garber M. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London, 1992; Bulloch V., Bulloch B. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia, PA, 1993.
- 136
Rolley K. *Love, Desire and the Pursuit of the Whole: Dress and the Lesbian Couple* // *Chic Thrills: A Fashion Reader* / Ed. by J. Ash and E. Wilson. London, 1992. P. 34.
- 137
de Frece V. *Recollections of Vesta Tilley*. London, 1934. P. 125.
- 138

- Showalter E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*. London, 1992.
139
- Gundle S. *Glamour: A History*. Oxford, 2008. P. 325. (Гандл С. Гламур / Пер. с англ. М. Гардер и др. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 279.)
140
- Андерсен Г. К. Сказки. Истории: Пер. с дат / [Сост. и примеч. Л. Брауде; вступ. ст. К. Паустовского. Ил.: В. Пивоваров]. М.: Худож. лит., 1973. С. 68.
141
- Wullschlager J. *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*. London, 2001. P. 170.
142
- Андерсен Г. К. Цит. изд. С. 71.
143
- Loos A. *The Principle of Dressing*. Cit. ex Wigley M. *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*. Cambridge, MA, 2001. P. 13.
144
- Wigley M. Op. cit. P. 12.
145
- Le Corbusier. *Towards a New Architecture* // Wigley M. *White Walls*. P. 16.
146
- Le Corbusier. *The Decorative Art of Today* / Transl. James Dunnett. London, 1987. P. XXIII.
147
- Le Corbusier. *The Decorative Art of Today* / Transl. James Dunnett. London, 1987. P. 7.
148
- Ibid. P. 8.
149
- Ibid. P. 87.
150
- Wigley M. Op. cit. P. 90–91.
151
- Colomina B. *The Split Wall: Domestic Voyeurism // Sexuality and Space* / Ed. by B. Colomina. New York, 1992. P. 73–130.
152
- Stern R. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*. Cambridge, MA, 2004. P. 31–32.
153
- Cit. ex ibid. P. 157–158.
154
- Cit. ex ibid. P. 167.
155
- Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris, 1993. P. 170.
156
- Brevik-Zender H. *Writing Fashion from Balzac to Mallarme // Impressionism, Fashion and Modernity* / Ed. by G. Groom. New Haven, CT, 2012. P. 54.
157

Cit. ex Thiébaud P. *An Ideal of Virile Urbanity // Impressionism, Fashion and Modernity* / Ed. by Groom. New Haven, CT, 2012. P. 142.

158

The Words of Gilbert and George / Ed. by R. Violette and H. U. Obrist. London, 1997. P. 260–261.

159

Miller M. L. *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham, NC; London, 2009. P. 221.

160

Художник создает инсталляции в постколониальном духе: манекены без голов в сшитых из традиционных африканских тканей костюмах, чьи фасоны повторяют моду Викторианской эпохи, представляют вымышленные сценки из жизни леди и джентльменов Англии конца XIX века. — *Прим. пер.*

161

Автор обыгрывает слово «костюм» в неологизме «suited-ness» (буквально: «подходящест»). Имеется в виду «уместность» выхода художников африканского происхождения в художественный авангард благодаря работе с текстилем, одеждой и собственным телом. — *Прим. пер.*

162

Cit. ex *ibid.* P. 219.

163

Adamson G., Pavitt J. *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*. London, 2011. P. 94.

164

Lehmann U. *Language of the PurSuit: Cary Grant's Clothes in Alfred Hitchcock's North by Northwest* // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2000. Vol. 4 (December). P. 467–485.

165

Faiers J. *Dressing Dangerously: Dysfunctional Fashion in Film*. New Haven, CT; London, 2013. P. 227.

166

Ibid. P. 189–190.

167

McDowell C. *Forties Fashion and the New Look*. London, 1997. Также см.: Breward C. *Fashion*. Oxford, 2003. P. 174–177.

168

Spicer A. *Sean Connery: Loosening his Bonds* // *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery* / Ed. by B. Babington. Manchester, 2001. P. 220–221.

169

Dressed to Kill: James Bond, The Suited Hero / Ed. by C. Woodhead. Paris; New York, 1996.

170

См.: www.thesuitsofjamesbond.com (по состоянию на январь 2015). Актуальный адрес сайта: www.bondsuits.com/.

171

Frankel S. *AnOther Man*. 2006. Autumn/Winter. P. 143.

172

Наиболее полное обсуждение этого поворота в истории моды см. в: Evans C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness. New Haven, CT; London, 2003.

173

Британская 7-я танковая дивизия, действовавшая во время Второй мировой войны в Северной Африке, Италии и Западной Европе.

174

O'Hagan A. Short Cuts // London Review of Books. 2014. July 3. P. 23.

175

Nixon S. Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption. London, 1996.

Edwards T. Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society. London, 1997.

176

Teunissen J. Why is Menswear in Fashion? // The New Man / Ed. by J. Brand et al. Arnhem, 2010. P. 7–27.

177

Cit. ex: Davies H. Modern Menswear. London, 2008. P. 11.

178

Bennett-England R. Dress Optional: A Revolution in Menswear. London, 1967.

179

Quinn B. Techno Fashion. Oxford, 2002.