

Лидия Эдвардс

Как читать платье

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ИЗМЕНЧИВОЙ МОДЕ
ОТ ЕЛИЗАВЕТЫ ТЮДОР ДО ЭПОХИ УНИСЕКС



РУКАВА длиной три четверти украшены кружевной оборкой – *ангажантами*.

ВЫРЕЗ Глубокое квадратное декольте декорировано кружевной оборкой.

КОРСАЖ имеет спереди *стомак* – треугольную вставку, которая крепилась к корсажу булавками и обильно украшалась.

ЛИНИЯ ТАЛИИ Заниженная и изогнутая линия, формируемая нижним краем *стомака*.

НИЖНЯЯ ЮБКА с пышной отделкой надевалась под распашное платье.

ОТДЕЛКА Рюши, декоративные полосы ткани, называемые *басонами*, украшают срезы открытого платья, нижнюю юбку и корсаж.

ЮБКА Ее ширину и форму поддерживал каркас *панье*, закрепленный на талии под юбкой.

ОТДЕЛКА Ткань с фестонным краем, украшенным шелковой бахромой.

ТКАНЬ Шелк ярко-желтого цвета был популярен у женщин в середине XVIII века.

Lydia Edwards



Лидия Эдвардс

Как читать платье

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ИЗМЕНЧИВОЙ МОДЕ
ОТ ЕЛИЗАВЕТЫ ТЮДОР ДО ЭПОХИ УНИСЕКС

БОМБОРА™

Москва 2019

Оглавление

Благодарности 7

Предисловие 8

Введение 12



Глава 1
1550–1600 19



Глава 2
1610–1699 29



Глава 3
1710–1790 45



Глава 4
1790–1837 63



Глава 5
1837–1869 79



Глава 6
1870–1889 93



Глава 7
1890–1916 113



Глава 8
1918–1929 137



Глава 9
1930–1946 153



Глава 10
1947–1959 165



Глава 11
1960–1970 179

Словарь терминов 190

Примечания 196

Библиография 204

Источники и авторы фотографий 206

Алфавитный указатель 210



Благодарности

Я испытываю глубокую благодарность ко многим людям, которые помогли мне завершить работу над этой книгой. Прежде всего хочу поблагодарить моего редактора Анну Райт. Ее огромный опыт, поддержка и советы оказались по-настоящему бесценными для меня. Должна поблагодарить и Френсис Арнольд за ее в высшей степени полезную и ободряющую обратную связь в последние месяцы написания книги. Помощник редактора Ариадна Годвин снабжала меня необходимой информацией и полезными подсказками, за что я ей очень признательна.

Сотрудники ряда музеев и обществ щедро делились со мной своими временем и опытом и любезно разрешили использовать прекрасные иллюстрации. Выражаю особую благодарность Карин Болеке из музея и архива моды Университета Шиппенсберга за подробное руководство, советы, обратную связь и дружбу. Мэри Уэст и команда из исторического общества Свон Гилдфорд не жалели для меня времени, внимательно отнеслись к моему проекту и позволили использовать фото нескольких редких и красивых платьев. Глайнис Джонс из музея «Электростанция» в Сиднее обеспечила мне доступ к платьям и поделилась своим богатым опытом. Также хотелось бы поблагодарить Кайе Спилкер из Музея искусств округа Лос-Анджелес и всех сотрудников музея МакКорд в Монреале.

Хочу выразить свою любовь и благодарность моему мужу, Аарону Роботэму, за его бесконечные советы и помощь, а также за его прекрасные фотографии, ставшие неотъемлемой частью этой книги. Моя любовь и благодарность адресована моим родителям, Крису и Джулии, а также моим дорогим подругам Луизе Хьюз, Анне Хеппауфф, Лиз Мэннеринг, Нине Леви и Сюэзен и Элис Эш.

И, наконец, я хотела бы поблагодарить семьи Цулис, Хеппауфф, Леви и Кастинг за разрешение использовать драгоценные фото из семейных архивов.

Предисловие

История эволюции платья не столь очевидна, как это может показаться на первый взгляд. Авторы книг и статей зачастую предпочитают фокусироваться на узкой теме, например характеристике определенного периода или фасона. Другие анализируют историю платья с социально-политических позиций того или иного времени. Удивительные музейные коллекции, разбросанные по всему миру, представляют собой драгоценный источник информации для многих исследователей и энтузиастов, тем не менее большинство музеев сталкиваются с неизбежными ограничениями разного рода. И возглавляют этот перечень ограниченные возможности выставочного пространства, финансирование и необходимость (из-за требований консервации или необходимости выставлять чужие экспонаты) иметь большое количество предметов одежды, одновременно выставленных в витринах. По этой причине посетителям музеев обычно не удастся проследить хронологическую последовательность смены стилей, фасонов и отдельных деталей, чтобы воочию увидеть и оценить эволюцию одежды. Цель данной книги – отправить читателя в путешествие по миру западной женской одежды. Временной отрезок охватывает период с 1550-го по 1970-е годы. Каждая глава книги посвящена определенному историческому срезу. Скучное количество одежды, дошедшей до нас из эпохи до 1550 года, определило тот факт, что именно этот год стал отправной точкой исследования. Однако имеется множество публикаций, в которых детально рассматриваются платья более раннего времени. Например, в книге *The Tudor Tailor* (авторы Ninja Mikhaila и Jane Malcolm-Davies) представлены экспертные реконструкции предметов одежды эпохи Тюдоров, и она подводит читателя к периоду, который мы рассматриваем в первой главе нашей книги. Серия *Patterns of Fashion* (Janet Arnolds) открывается книгой «Покрой и пошив одежды для мужчин и женщин с 1560 по 1620 год», в которой автор анализирует сохранившиеся предметы одежды, относящиеся к XVI веку. Эту книгу я настоятельно рекомендую для дальнейшего прочтения.

Художественные полотна и, прежде всего, сохранившиеся коллекции лучших (и наименее известных) музеев по всему миру приучают зрителей учиться «прочитывать» детали платья, одновременно тренируя наблюдательность и усиливая удовольствие от зрительного восприятия образов. В книге приходилось обращаться к живописным полотнам, правда, только в тех случаях, когда не удалось найти нужные сохранившиеся образцы. Это относится в первую очередь к платьям XVI – начала XVII века, так как зачастую до наших дней дошли лишь отдельные фрагменты. Читателю следует помнить, что картины способны ввести в заблуждение, если воспринимать их как надежные исторические индикаторы, поэтому необходимо учитывать и существующие ограничения, и большую пользу такого источника информации. Одна из причин



СЛЕВА
«Портрет миссис
Джон Пиготт»,
Джозеф Б. Блэкберн
Ок. 1750 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес

ВНИЗУ СЛЕВА
«Портрет Луизы де
Керуаль, герцогини
Портсмутской»,
Питер Лели
Ок. 1671—1674 гг.
Холст, масло,
125,1 x 101,6 см,
Музей Гетти,
Лос-Анджелес



того, почему портреты могут оказаться ненадежными источниками, станет понятной на примере ряда картин. Во-первых, это «Портрет Луизы де Керуаль, герцогини Портсмутской» Питера Лели, датируемый 1671-1674 годами. Герцогиня изображена в светлом тонком домашнем платье, известном как «модное дезабилье».

Такие туалеты, предполагавшие праздный образ жизни, были популярны в портретной живописи представителей высших сословий. Ткань драпировали, придавая ей нужную форму. Хотя прическа и аксессуары могут стать ценным подтверждением, относящимся к значительному временному периоду, само «дезабилье» оставалось практически неизменным до XVIII века. Платье миссис Джон Пиготт на соседней иллюстрации имеет более облегающий силуэт и больше напоминает обычное платье, но глубокое декольте и бесформенные (неструктурированные) рукава переводят его в разряд «дезабилье».

Способность узнавать адаптацию модных деталей в платье женщин среднего сословия, а иногда и выходцев из рабочего класса на протяжении веков станет тем умением, которым читатель овладеет благодаря этой книге и сможет применить эти познания в изучении истории моды. Платья, представленные на страницах книги, находятся в музеях Австралии, Британии, Канады, США, Италии и Чехии. Эти модели иллюстрируют западную моду в широком понимании. Однако основное внимание уделяется описанию европейской, американской и австралийской моды, чтобы обзор был последовательным и концентрированным. Отдельные платья, костюмы и ансамбли, включенные в книгу, ранее не публиковались. Это предметы одежды из скромных австралийских коллекций, хранящихся в Историческом обществе Свон Гилдфорд (Западная Австралия) и Историческом обществе Мэннинг-Вэлли (Новый Южный Уэльс). Эти примеры очень важны, так как они демонстрируют легкость, с которой европейская мода заимствовалась и зачастую трансформировалась в колониальной среде. В общем и целом важно не рассматривать развитие моды исключительно с европейской точки зрения и помнить о том, что другие прозападные страны оказали на нее существенное влияние. Там, где это было возможно, мы обращались к оригинальным источникам, чтобы подчеркнуть преобладание одних трендов и уникальность других. К таким источникам относятся газеты соответствующего времени, книги и театральные обзоры.

Тренды в аксессуарах – обувь, шляпы, сумочки, веера и т.п. – описаны в обзоре конкретного наряда, особенно в тех случаях, когда аксессуары являются неотъемлемой частью общего модного ансамбля. Тем не менее, как следует из названия книги «Как “расшифровать” платье», основное внимание уделяется именно платью как предмету гардероба, который носили женщины в разные исторические эпохи. Задача исследования состоит в том, чтобы выявить ключевые изменения в покрое лифа и юбки, трансформации общей эстетики и использовании декоративной отделки и поговорить о новых веяниях. Такой подход не является универсальным, тем не менее при изложении темы мы будем его придерживаться и выделим структурные и декоративные изменения именно в этом предмете одежды. По мере того как мода становилась более разнообразной, платья перестали быть единственным вариантом и даже самым репрезентативным (в последнее время). Поэтому в некоторых случаях

будут представлены одно пальто или один костюм, если они выражают суть модной тенденции на данном временном этапе. Модельер Эльза Скиапарелли в 1936 году сказала следующее: «Я почти постоянно ношу костюмы. Мне они нравятся. Они практичны во многих отношениях. И вот мой совет деловой девушке, которая всегда хочет быть одетой уместно, но ограничена в средствах: купите хороший костюм и живите в нем»¹.

Эта цитата также иллюстрирует другую цель заключительных глав этой книги: показать одежду, которую носили не только высшие сословия. Несмотря на отсутствие большого количества примеров, по письменным свидетельствам и художественным источникам мы знаем, что работающие женщины в выборе одежды пытались следовать модной линии, хотя с ограничениями. Те, кто мог позволить себе единственное платье «на выход», старались, насколько это было возможно, копировать образы, увиденные на страницах модных журналов и на богатых дамах. Естественно, до наших дней дошли именно платья состоятельных особ. Так как эти платья наиболее точно отражают модные идеалы своего времени, именно они послужили для нас основным источником знаний и удовольствия. До начала XX века (за некоторыми исключениями) они представлены на большинстве иллюстраций в этой книге.

Финальная точка нашего обзора приходится на 1970-е годы. Общеизвестно, что в последующие годы в женской моде «платье» уступило свои позиции при выборе одежды, став предметом одежды среди многих других вариантов. Ключевой момент здесь – это возможность «выбора». Историк Бетти Лютер Хиллман так истолковала эту мысль: «“Освобождение” пришло не вместе с одеждой, которую женщина решила носить, а вместе с пониманием, что именно она должна сделать выбор»². Хотя платья и юбки все еще были нормой для женщин в 1970-х годах, осознание того, что брюки и шорты приемлемы и являются модной альтернативой, сделало обращение с платьем более свободным. Более того, в 1960-е и 1970-е годы начался массовый выпуск одежды, которую могли носить представители обоих полов. В 1970 году Жа Жа Габор* написала, что «сегодня самое лучшее время в мире, и женщины могут одеваться в соответствии с их индивидуальностью... Многие взрослые испытывают состояние, которое молодые люди называют «напряжением» по поводу одежды унисекс... Они говорят: “Это ужасно! Невозможно отличить женщин от мужчин”. Я скажу так: не волнуйтесь, разница заметна»³.

Разумеется, невозможно в одной книге показать все элементы такой сложной и разнообразной темы, какой является эволюция моды. Наша цель состоит в том, чтобы познакомить вас с наиболее значимыми и легко узнаваемыми стилями одежды, которую носили женщины в период с 1550 по 1970-е годы, и научить идентифицировать их. Эти знания пригодятся вам при посещении выставок костюма и при просмотре исторических фильмов, спектаклей и телепостановок, которые вы будете смотреть с большим удовольствием и пониманием. Мы также надеемся на то, что эта книга станет удобным справочником для тех, кто изучает историю искусства и моды или модный и сценический дизайн. Она будет полезна и исследователю в области искусств и социальных наук в понимании того, как следует датировать и анализировать предметы одежды.

Введение

«Платья были предназначены для того, чтобы сделать женщин красивыми».

Юбер де Живанши, март 1952 года¹

В наши дни история моды – это главный компонент культурного ландшафта современного западного общества. Платье может быть ярчайшим выражением пола, возраста, классовой принадлежности, профессии и религии, а также указывать на более тонкие моменты: эстетические предпочтения, политическое мировоззрение и гражданский статус. Мода, особенно в женской одежде, была важной социальной и культурной составляющей еще на заре цивилизации. Она разжигала страсти, провоцировала одержимость, насмешки, презрение, скандалы и восхищение в разнообразных проявлениях. Платье обладает силой менять восприятие и мнение ее обладательницы о самой себе. Так было на протяжении всей истории человечества. Еще в I веке до н. э. Овидий писал: «Платье нас завораживает. Все скрыто драгоценными камнями и золотом. Женщина – это наименьшая часть себя самой»².

В XXI веке мода стала самой обсуждаемой темой, и историческая мода продолжает нас вдохновлять. «Чуть поношено, чуть порвано... / Проверь вешалку... что выпло из моды, возвращается» – это слова из песни Пола Маккартни «Винтажная одежда» (Vintage Clothes) из альбома 2007 года «Память почти заполнена» (Memory Almost Full). Они иллюстрируют тот факт, что снова и снова современные дизайнеры обращаются к прошлому в поисках творческого стимула³. На протяжении почти всего XX века и в наши дни сохраняется глубокий интерес к историческим предметам одежды. Обилие исторических драм на телевидении и в кинематографе свидетельствует о современной винтажной ностальгии и постоянном воскрешении «золотого века», которое часто сопутствует началу нового столетия. В последние годы в музеях моды по всему миру зарегистрирован приток посетителей, но, несмотря на растущий интерес, лишь немногие понимают, как и почему менялась мода, или способны распознать мельчайшие изменения в стиле, когда таковые происходили. Даже минимальные перемены в крое или отделке платья могут указывать на новые отношения между женщиной и ее социальным и культурным окружением. Умение видеть эти изменения помогает нам понять новые веяния в социальной, политической, экономической и художественной жизни общества.

Стоит отметить, что современное увлечение так называемым винтажным стилем не связано с какой-то конкретной эпохой. Значение слова становится размытым, поскольку его используют слишком широко и непринужденно. В современных свадебных платьях, к примеру, «винтаж» может означать всего лишь отделку кружевом или сверкающую, «под старину» брошь, закрепленную на атласном поясе.

Невесты, заказывающие «винтажный образ» с претензией на ностальгию, могут довольствоваться платьем с кружевной отделкой или рукавами из кружева. Существует тенденция свободно сочетать в этом тренде отдельные элементы платья 1930, 1940, 1950 и 1960-х годов, зачастую соединяя их в одно целое. Это явление свидетельствует о постоянной цикличности моды, но также означает, что любой человек, желающий научиться «прочитывать» одежду и получать удовольствие от правильных образов, рискует запутаться в потоке искаженной информации. Умение правильно датировать одежду и распознавать ее отдельные стилистические элементы жизненно важно, если мы хотим научиться различать эти самые элементы в современной моде и понимать, как они были использованы. Автор надеется, что эта книга внесет ясность в этот вопрос и поможет сократить неоправданное использование понятия «винтаж», предоставив читателю аргументированную и четкую схему, которая позволит «расшифровывать» современную и историческую моду.

Коллекции многих замечательных музеев и галерей по всему миру – это наилучшая возможность открыть для себя и понять суть исторического платья. Однако старинные предметы одежды за долгие годы подвергались неизбежной перedelке и консервации. В этой книге вы найдете примеры того, как современное вмешательство, пусть даже необходимое и эффективное, можно и нужно выявлять. Происхождение некоторых платьев определить невозможно. Это особенно характерно для небольших коллекций и исторических обществ, чьи фонды явно недостаточны для проведения обширных исследований. В двух примерах, приведенных в этой книге (оба почерпнуты мной из маленького, но ценного исторического общества в Австралии), обсуждаются наиболее вероятные даты и происхождение платьев.

Приливы и отливы в моде создают завораживающие узнаваемые стили, которые на протяжении последнего тысячелетия диктовали женщинам, как им одеваться. Платье, каким мы знаем его сегодня, цельнокроеное или состоящее из лифа и юбки, впервые появилось при Плантагенетах. Его основа – предмет одежды, прикрывающий ноги, – сохранилась до наших дней. Платье всегда реагировало на изменения в обществе и отношении к одежде. Оно никогда не было статичным. В разное время лифы могли быть приталенными или нарочито мешковатыми и андрогинными, прикрывали только бюст или туловище от шеи до бедер. Корсет то становился главнейшим элементом, то от него отказывались. Нижние юбки носили почти постоянно, начиная с юбки с фижмами* в XVI веке (вариации этой юбки не раз возвращались на протяжении следующих четырехсот лет) и заканчивая облегающими атласными комбинациями 1930-х годов. Несмотря на все метаморфозы, платье устояло, и различные новации, обусловленные модой или необходимостью, а иногда и тем и другим одновременно, позволили создавать невероятно живые и эффектные силуэты на протяжении веков.

Изучение платья как единого целого никогда не было простым делом. По мере того как Запад продвигался по пути общественного прогресса и классовые различия получили конкретное выражение, для состоятельных женщин стало нормой по несколько раз в день менять платья. К середине XIX века, к примеру, представительницы знати (а за ними все чаще и выходцы из средних сословий) обзавелись платьями для утра, второй половины дня, для чайных церемоний, для ужина/вечера и платьями для особого случая вроде приема или бала.

К этому перечню можно было бы добавить и так называемое дневное платье, которое надевали в дневные часы и на неформальные мероприятия; платье для прогулки, спитое для какого-то вида спорта (с XVIII века это амазонка, одежда для верховой езды); платье для путешествий. Большинство таких платьев можно было носить в траур и во время беременности. И то и другое событие большинство женщин в XIX веке неизбежно переживали в тот или иной период своей жизни. В этой книге будут представлены подобные платья. Выбранные для показа образцы соответствовали модным силуэтам, и эти модели помогут нам характеризовать и обсудить существовавшие многочисленные вариации. В особенностях ткани или отделки дневного платья при сравнении его с платьем утренним, к примеру, можно выявить незначительные отличия, требующие дополнительного анализа.

В современном обществе гендерные границы стали намного подвижнее, чем это наблюдалось всего пятьдесят лет назад, однако платье осталось тем предметом одежды, который олицетворял женственность во всех ее проявлениях. При наличии широкого выбора в одежде, включая, разумеется, брюки, современные женщины хранят платье в своем гардеробе для особых случаев. Для многих дам платье – это «лучший» или «самый красивый» наряд, и его чаще надевают на работу, а не дома по выходным. Большинство невест надевают платье в день свадьбы. Только в период «практичности» – во время Второй мировой войны – спитый на заказ костюм часто становился выбором невесты по необходимости, и лишь значительно позднее такой костюм появлялся по замыслу дизайнера, как это можно увидеть на свадебной фотографии, сделанной в Лондоне в 1960-е годы.

В различные периоды истории мужчины носили одежду, не разделенную на брючины. В XIX веке маленьких мальчиков обычно наряжали в платьица, а потом в короткие рубашки, пока к шести-семи годам их не передевали в бриджи. К мужским юбкам относится, в частности, шотландский килт. Его надевают и в наши дни для особых случаев или церемоний. Это обычный выбор для жениха. В Средние века мужчины носили тонлет, металлическую юбку, как часть боевых доспехов в пешем бою, надевая его поверх туники. В Древней Греции и Древнем Риме мужчины и женщины имели похожие одеяния в виде длинной рубашки, которая называлась тога, гиматий (химатий) и хитон. Но в более поздний период на Западе платье стало исключительно дамским предметом одежды и таковым воспринималось и принималось женщинами

СПРАВА
Свадебный
костюм. 1961 г.,
Великобритания,
из коллекции автора



того времени. Критик Квентин Белл в 1930 году написал, что «долгая борьба западной женщины за признание ее двуногим существом началась в XIX веке»⁴. И эта книга продемонстрирует подъем и влияние «рациональной» одежды в этом веке и в следующем столетии. Одновременно возникло движение в защиту «эстетичной» одежды, пропагандистами которой были Оскар Уайльд и другие выдающиеся представители богемы.

Если вы профессионально изучаете исторический костюм или занимаетесь этим ради собственного удовольствия, всегда важно учитывать физические последствия, связанные с ношением той или иной одежды. То, как люди в ней могли двигаться, рассказывает нам об отношении к полу, классу, к стандартам украшения себя и пониманию приличий в обществе в разные века. Поза, в которой запечатлены на портретах середины XVII века представительницы элиты, – с обнаженными ниже локтей руками, слегка расставленными локтями, пальцы одной руки покоятся на кисти другой руки – не определялась исключительно эстетикой.

В начале этого века женщинам наконец позволили обнажать руки, и это определенно повлияло на выбор позы для портрета. Но в жестком корсете женщине было комфортнее немного приподнимать руки и держать их на некотором расстоянии от туловища⁵. На изображениях начала 1840-х годов платья с заниженной линией плеч (рукава расположены намного ниже естественного положения плеча), напротив, вынуждали женщин держать руки ближе к телу. А в платьях 1900–1905 годов рукава вернулись на естественную линию соединения плеча и руки, поэтому дамы могли принять более органичную позу. Работающие женщины (они могли появиться на подобных портретах только в качестве любимых служанок) нуждались в платьях, которые обеспечивали им свободу движений при минимальной затрате времени и энергии. Но модой управляли высшие сословия, они же диктовали вкус. Автор уже упоминала о том, что представительницы среднего и низшего сословия старались копировать фасоны, насколько это было им доступно⁶.

Изучение платья – это бесценный навык, если вы пытаетесь понять и реконструировать прошлое. В контексте этой книги такое исследование поможет пролить свет на гендерные отношения, а также восприятие женщин в обществе. Но самое главное, вам будет легче понять, как женщины воспринимали сами себя и представляли свое тело миру. Поскольку одежда долгое время оставалась главным интересом и занятием женщин, историкам необходимо правильно интерпретировать эстетику и функции такого интереса. Это поможет наметить алгоритм развития платья и женские способы использовать моду для того, чтобы выражать, скрывать, восстаивать, протестовать и ковать свою индивидуальность изнутри по большей части в высшей степени патриархального общества.





Глава 1

1550—
1600

Очень редко можно встретить «выжившие» экземпляры платьев XVI века по той простой причине, что их осталось ничтожно мало. Даже богатые дамы перешивали платья полностью или частично, используя для этих целей старую одежду. До нашего времени не дошло ни одного платья, принадлежавшего работающей женщине или представительнице низшего сословия. Свои знания мы черпаем из большого количества сохранившихся портретов и других произведений искусства, преимущественно европейских, поэтому они станут неотъемлемой частью анализа этого периода.

В XVI веке европейские женщины носили многослойную одежду. И причиной тому были вполне практические соображения: климат. Согласно проведенным исследованиям, в конце 1500-х годов температура воздуха была в среднем на два градуса ниже в сравнении с температурой в XX и XXI веках¹. Учитывая тот факт, что и мужчины, и женщины должны были быть полностью и аккуратно одеты в любое время, становится понятной практическая и моральная потребность в большом количестве ткани. В это же время начинает оформляться новый фасон прилегающего платья, оставлявший в прошлом свободные складки средневековой одежды. Хотя при создании платья по-прежнему используется много ткани, особое внимание стали уделять тому, чтобы придать форму различным частям тела и акцентировать их. Начиная с 1550-х годов дневное платье для дам среднего и высшего сословия почти всегда включало в себя нижнюю рубашку, корсет, нижнее платье, или киртл (позже его назовут нижней юбкой и будут соединять с лифом), верхнее платье, юбку с фижмами, переднюю юбку, рукава, круглый плоский жесткий воротник и партлет (прямоугольная временная вставка для лифа с открытой шеей). Обо всем этом мы поговорим в этой главе. Многослойность гарантировала благопристойность, так как под нижнюю рубашку не надевали панталоны или другое нижнее белье. Ключевые стилистические особенности обычно проявлялись в верхнем платье. Оно могло быть свободным или плотно облегал торс. Французские, английские и испанские лифы сохраняли коническую V-образную форму, тогда как германские и итальянские платья отличались наружной шнуровой спереди (в указанных выше стилях шнуровка располагалась по бокам или на спине) и рукавами с пышными буфами.

Елизавета I вступила на трон Англии, Ирландии и Франции в 1558 году. Несмотря на ее мужское поведение в политике, она выказывала интерес к одежде всех европейских государств и за шестьдесят лет своего правления стала родоначальницей нескольких трендов. Испанский стиль в платье, который во времена своего правления пропагандировала королева Мария, ставшая супругой испанского короля, продержался и в елизаветинский период в виде юбки с фижмами (фартингала) и круглого плоского жесткого воротника. К треугольной испанской юбке с фижмами, или вертугадину, вскоре добавилась еще одна опора для юбки – подкладка сзади. Этот объемный мешок из ткани, как говорили, родом из Франции. Его носили вокруг талии, чтобы он поддерживал присборенную верхнюю юбку, создавая новый объем у юбки по контрасту с более плоским и треугольным силуэтом, свойственным Тюдоровской эпохе. Избыток ткани, необходимый для создания этой броской формы, высмеивался в анонимной

СПРАВА
«Портрет Франсуазы
ван Эгмонд»,
Хендрик Гольциус
Голландия, 1580 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес





карикатуре под названием «Женское тщеславие» (ок. 1590–1600 годов). На ней изображены недалекие женщины, примеряющие накладки разного размера. Несмотря на дороговизну тканей для некоторых женщин, сам факт перехода от юбки с фижмами к объемной подкладке сзади отражал переход к более низкому социальному статусу.

По всей Европе на выбор одежды, даже предназначенной для знати, влияли регулирующие законы. Эти каноны, сдерживавшие излишества в одежде, существовали еще до правления Елизаветы I. Королева следовала им и определяла стиль нарядов и выбор тканей в соответствии с классовой принадлежностью. Подобные законы имели к тому же политическую подоплеку, так как государь пытался каким-то образом контролировать поток импортируемых товаров. Елизавета I написала в июне 1574 года: «Излишества в наряде и чрезмерное обилие ненужных чужестранных платьев, появившиеся в последние годы, из-за терпимости разрослись до такой степени, что чревато явным упадком не только большей части богатых, но и всего королевства»².

Ни одна женщина, если она не принадлежала к аристократии, не могла носить «золоченые ткани или соболиный мех», равно как и бархат, вышивку или золотой/серебряный позумент, а также расшитый шелк. Список ограничений был довольно длинный и включал в себя такие ткани, как атлас, дамаст, стеганая тафта и шелковый грегрен, из которых нельзя было шить платья, нижние юбки и нижние платья, а также содержал особые указания по использованию тканей в различной одежде. Некоторые ткани дозволялось носить «женам и дочерям сыновей и наследников рыцарей». В редких случаях «горничные в услужении у герцогинь, маркиз, графинь» могли надевать наряды из таких тканей, если они получали их от своей хозяйки. Эти предписания не позволяли представителям средних сословий своим внешним видом походить на аристократию, хотя было довольно сложно легально принудить их к этому или как-то наказать³. Показная демонстрация богатства с помощью одежды была невероятно важна в то время, и эти ограничения служили эффективным способом поддерживать социальный и политический контроль. В других частях Европы ограничительные законы, касающиеся одежды, существовали с древних времен и, как правило, начиная с XVII века утрачивали свое былое значение. Недовольство стали выражать выдающиеся личности, среди которых был и знаменитый французский писатель Мишель де Монтень. Он возражал против ненужных неудобств, которые возникали под действием таких законов. С его точки зрения, моральные примеры должны произрастать из того же источника: «Пусть короли снимут эти символы величия. У них и без того его достаточно. Эти излишества извинительны в любом другом человеке, но не в принце»⁴.

По всей Британии и на материковой части Европы женщины черпали вдохновляющие идеи в мужском костюме. Возрастающий интерес к раздельной одежде для верхней и нижней частей тела и необходимость надевать их соответственно можно увидеть в интерпретациях мужского камзола (дублета) на этой французской гравюре. Во Франции некоторые дамы предпочитали носить лиф в испанском стиле с жестким стоячим воротником, который во многих отношениях был почти идентичен тому, что носили модные господа⁵. Крулый плоский жесткий воротник, главный аксессуар того времени, был практически одинаковым для обоих полов, особенно в годы,



последовавшие за коронацией Елизаветы. Преобладали широкие замкнутые плоские плосные воротники, но в 1500-х годах мы можем часто встретить разделенные стоячие воротники, которые закрывают шею сзади и вдоль плечевой линии.

Более того, в разных странах существовали небольшие отличия в форме воротников и способе их ношения, поэтому в Европе мы можем наблюдать некоторое разнообразие этой детали.

К концу века в высшей степени непрактичный французский фартингал («колесо» или «барабан») могли носить только представительницы праздной знати. По иронии судьбы, он появился именно во Франции, хотя французы всегда отдавали предпочтение более мягкой и гибкой моде в сравнении с англичанами, следовавшими испанскому стилю. Многие французенки предпочитали поддерживать форму верхних юбок с помощью многоярусных накрахмаленных нижних юбок. Это создавало каскад нерегулярных складок от талии до пола, не имеющий ничего общего с гладкой натянутой «рамой» испанского фартингала.

Напоминавший своей формой тарелку, обруч из лозы французского фартингала создавал окружность вокруг женской талии. Сзади под него подкладывали плотный валик, чтобы приподнять юбку сзади и опустить спереди, зрительно удлинняя и без того конический торс. Юбка свободно ниспадала на пол с этого обруча, создавая необычный эффект узкого торса и укороченных ног. Форму юбки в таком платье оттеняли рукава, похожие на широкие, в виде полумесяца, рукава мужского дублета, собранные у плеча и широкие до самого запястья. Такие рукава могли быть очень широкими, и иногда требовался китовый ус, чтобы поддерживать их форму. При дворе носили импозантный стоячий воротник, который на предельной высоте и ширине мог отстоять от головы человека. Чтобы закрепить такой воротник, использовали специальный каркас: он поднимал воротник и служил основой для сложных многослойных конструкций. Увеличить размер воротника можно было с помощью изогнутой проволоки, декорированной прозрачной тканью и украшенной жемчугом и кружевом.

Декоративная отделка платья была весьма значимым элементом модного платья в XVI веке. Зачастую на лифах и дублетах использовали отвороты. Для этого периода особенно характерна вышивка черным шелком по белой ткани. При Елизавете орнамент стал еще более сложным, чем раньше: вместо стилизованных геометрических узоров, господствовавших в начале 1500-х годов, появились цветочные мотивы, подчеркнутые серебряными нитями⁶. Но излишества в отделке не ограничивались одной вышивкой. Применялись разрезы, получившие популярность еще в прошлом веке. Сквозь эти разрезы на верхнем слое платья просматривалась более роскошная ткань снизу.

Елизавета I умерла в 1603 году. Для историков костюма представляет интерес ее погребальный наряд. В нем использован корсет, включавший в себя дополнительный элемент, бюск – длинную плоскую вставку из китового уса, дерева или металла, располагавшуюся вертикально спереди. В 1500-х годах бюск стал популярным и приобрел эротическую репутацию, так как их часто дарили любовники, делая на них секретную гравировку-послание⁷.



Платье из шелкового бархата

Ок. 1550—1600 гг., Музей Палаццо Реале, Пиза

Темно-красное платье из шелкового бархата (*sottana con maniche*) с роскошной золотой отделкой представляет собой редкий и драгоценный образец дошедшего до нас платья эпохи итальянского Возрождения. Его нашли на деревянной фигуре в Сан-Матео, Пиза.

Оно очень похоже на погребальный наряд Элеоноры Толедской, хотя вопрос его принадлежности ей или кому-то из ее родственниц остается открытым⁸.

Глубокий вырез прямоугольной формы имеется как спереди, так и сзади. Его часто прикрывали легкой тканью, задрапированной на плечах.

Верх рукавов украшает так называемый *bagagoli* – вставки из ткани, собранные в декоративные буфы с помощью шнура. В образовавшиеся прорезы протягивали участки нижней рубашки.

На этих рукавах есть прорезы: в ту эпоху они служили для украшения платья.

Юбка собрана в глубокие складки спереди, по бокам и сзади.

Юбка состоит из прямоугольных и треугольных клиньев, с помощью которых создавали расширяющийся книзу силуэт (на этом фото можно разглядеть выцветшие швы). Платье имеет большой округлый трен, также украшенный по краю золотой каймой.

В этот период рукава к платью не пришивали, а привязывали к лифу под мышкой с помощью плетеных шнурков с металлическими наконечниками, которые назывались *aiguillettes*.

Передняя и задняя части лифа (*imbusto*) соединялись с помощью шнуровки по бокам, от подмышек до талии. Таким образом шнуровка располагалась на платьях представительниц господствующих классов. Женщины из низших сословий шнуровали платье спереди, чтобы быстро одеваться и раздеваться без посторонней помощи. Еще один способ придать лифу жесткость – использование вставок, состоящих из нескольких слоев шерстяного фетра или клееного холста. Следует отметить, что в этих пластинах не использовался китовый ус⁹.



«Эмилия ди Спилмберго», ученик Тициана. Ок. 1560 г., Национальная галерея искусства, Вашингтон, округ Колумбия

На этом итальянском портрете 1560-х годов изображена молодая женщина в похожем темно-красном платье с украшенным драгоценными камнями поясом под свободным верхним платьем со стоячим плюсовым воротником. Эта картина позволяет нам увидеть, как носили такие платья и какие аксессуары использовали.



«Портрет молодой женщины», неизвестный художник

1567 г., Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен, Коннектикут

Перед нами портрет неизвестной, но определенно богатой англичанки. В ее платье использованы модные элементы 1560—1570-х годов, начиная с маленькой шляпки-эскофьона на затылке и заканчивая вырезом на груди, привлекающим внимание к осиной талии. Это пышно декорированное платье указывает на высокий стиль в моде в первые годы правления Елизаветы I.

Это сложное кольцо достаточно длинное для того, чтобы его можно было трижды обернуть вокруг шеи и уложить петлями на лифе. Его узор повторяется в отделке кушака.

Акцентировать плечи помогают подложенные валики, или крылья, украшенные такой же отделкой, что и лиф платья, и линия разреза на юбке.

Тонкую округлую талию подчеркивает широкая коническая юбка, надетая поверх фартингала.

Платье дополняет кушак, расшитый драгоценными камнями. Начиная со Средних веков и позднее кушаком называли пояс, который носили на бедрах или талии. На кушаке обязательно имелась длинная цепочка, спускавшаяся на юбку по центру. На конце цепочки часто носили подвеску: крупный драгоценный камень, портрет-миниатюру, кошелек, миниатюрную книжку или зеркальце.

Глубокий квадратный вырез до 1570-х годов прикрывали прямоугольным куском ткани с пришитым к нему стоячим воротником (в этом случае он плетеный). Этот кусок ткани – партлет – прикрывал шею, плечи и верхнюю часть спины. Тот факт, что спереди на этой детали ткани есть вырез, указывает на то, что художнику позировала незамужняя девушка.

На рукавах имеются разрезы, сквозь которые проглядывает нижняя рубашка.

Это платье надето поверх киртла (нижнего платья), сшитого по фигуре; лиф прикрывал нижнюю юбку. Спереди киртл часто украшала треугольная вставка из дорогой ткани, которая называлась передней юбкой. Эта деталь свидетельствовала о состоятельности и использовалась в сочетании с верхним распашным платьем, таким как это.



«Елизавета, королева Великобритании», Кристоффель ван Зихем I

1570—1580 гг. (опубликовано в 1601 г.), Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

Кристоффель ван Зихем (1546—1621) – голландский резчик по дереву и гравер. Он был портретистом, а также писал картины на традиционные библейские сюжеты. Этот портрет иллюстрирует продолжающийся тренд на пышное украшение ткани, использование плоеного воротника и подкладных валиков на плечах.

В женском наряде просматривается влияние мужского костюма.

К 1570-м годам лифы часто имели высокий ворот, но к концу этого десятилетия низкий вырез снова вошел в моду.

Вертикальные полосы ткани, известные как лоскуты, украшают большие валики на плечах в верхней части рукавов.

Торс казался плоским, так как в этот период на лифе отсутствовали вытачки. В этом смысле лиф женского платья напоминал мужской дублет.

Линия талии спереди опущена и образует острый выступ.

Подол фартингала становится шире около 1575 года. Юбки обычно носили поверх накладок на бедрах, чтобы создать ту форму, которую вы видите на портрете¹⁰.



**«Иероним Скольерс»,
Хендрик Гольциус
Ок. 1583 г., Национальная
галерея искусств,
Вашингтон, округ Колумбия**

Этот портрет относится к тому же периоду. Можно отметить схожие элементы в покрое и отделке мужского и женского платьев. Высокий плоеный воротник, «крылья» на плечах и ложные свисающие рукава предполагают соответствующее влияние. Длинные ложные рукава, свободно ниспадающие почти до самого пола, схвачены бантами. Они сочетаются с бантами, соединяющими обычные рукава.



«Королева Англии», Криспин де Пасс I

Ок. 1588—1603 гг., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

Эта гравюра Елизаветы I представляет нам едва ли не самый короткий, но при этом наиболее узнаваемый поворот в моде XVI века: круглый фартингал, или фартингал-«барабан». К началу XVII века от него отказались в большинстве европейских стран, но стиль продержался еще некоторое время при дворе Анны, королевы Дании, которой нравилась эта мода.

Украшения из жемчуга и драгоценных камней носили в несколько рядов на шее и спускали петлями на лиф.

Большую часть этого века мужчины и женщины носили похожие плетеные воротники. Линия декольте значительно опустилась, появился большой открытый сборчатый воротник, закрывающий шею сзади и по плечам, но оставлявший открытой верхнюю часть груди. Воротник поддерживал специальный проволочный каркас, закрепленный на лифе (supportasse или underpropper).

Поверх белого с золотом лифа и юбки надето облегающее верхнее платье. Оно подчеркивает талию и прикрывает заднюю часть юбки с фартингалом.

Длинные ложные рукава ниспадают на фартингал за рукой, часто опускались до подола юбки. Они назывались ложными, так как настоящие рукава были закрытыми, с прорезью спереди, чтобы в них можно было просунуть руку, и, следовательно, имели хоть какую-то практическую пользу. А длинным ложным рукавам отводилась сугубо декоративная роль.

Буфы из белого шелка, пришитые к золотой ткани, перемежаются драгоценными камнями: рубинами, изумрудами и жемчугом¹¹.

Двойная деталь, похожая на нимб, расположенная позади головы Елизаветы I, была известна как вуаль «крылья бабочки». Ее делали из двух или четырех круглых «крыльев», которые обрамляли голову сзади. Представленный вариант выполнен из прозрачной кисеи и расшит по краю жемчугом и драгоценными камнями. Обычно к основанию таких крыльев крепили белую вуаль, которая ниспадала от плеч до пола.

Эти рукава – «стволы», или «пушки» – были в моде в последней четверти этого века. Широкие сверху и сужающиеся к облегающим запястьям манжетам, они держали форму благодаря набивке, китовому усу или проволоке.

Отделка внешнего обруча фартингала называлась оборка, или «барабан»¹². Она придавала более мягкую и женственную окантовку обручу. Ее можно было увидеть на платьях начиная с 1590-х годов и до начала XVII века.

Обруч имел наклон вперед. Сзади его подпирал валик, который привязывали к талии под платьем. Из-за такого крепления фартингал располагался сзади намного выше, чем спереди¹³.

Юбка ниспадала с фартингала и обычно заканчивалась на уровне щиколоток или чуть ниже. В отличие от ранних испанских фартингалов, состоявших из нескольких обручей, которые постепенно увеличивались в диаметре, в фартингале-«колесе» использовались ряды китового уса одной длины, располагавшиеся через равные промежутки от талии до подола. По этой причине юбки шили из прямых полотнищ ткани и не было необходимости в том, чтобы придавать им форму.





Глава 2

1610—
1699

В силу того, что уцелевших платьев XVII века практически не осталось, иллюстрации к этой главе взяты из художественных полотен того времени, а также использованы сохранившиеся экземпляры. Хотя будут представлены платья богатых женщин, мы отбирали тех художников, которым удалось запечатлеть одежду во всех деталях. Мы рассмотрим платья из различных европейских стран, так как именно для этой эпохи характерно разнообразие национальных тенденций в одежде. Вы увидите несколько голландских платьев, поскольку Голландия отличалась креативностью и новаторским подходом к пошиву платья (особенно это связано с прогрессом в текстильном производстве, процветающей льняной индустрией в Харлеме и шелкопрядением в Амстердаме), а также новыми веяниями в других областях эстетической, экономической и политической жизни общества.

Первый пример иллюстрирует преобладание испанского стиля в платье. Самым характерным элементом этого стиля является стомак – зауженная книзу вставка на корсаже спереди. Он кроился с использованием валика таким образом, чтобы выступать вперед и создавать некое подобие полочки на животе. В Испании и Португалии такие новинки особенно пришлись по вкусу. К примеру, супруга Карла II, португалка Екатерина Браганца, прибыла к английскому двору из Лиссабона в 1662 году одетая подобным образом, хотя вскоре она перешла на английское платье и прическу. А вот для дам Англии и Франции десятилетия искусственной жесткости деталей, высоких сборчатых воротников и валиков под юбками времен Елизаветы I сменились более мягким, свежим и естественным силуэтом. Франция приняла новую моду чуть более сдержанно, так как в XVII веке традиционный фартингал-«колесо» все еще носили при дворе. После 1610 года декольте на платьях стало глубже, рукава приобрели объем и украшались буфами по всей длине руки. Завязывались они лентами или розетками. Разрезы на верхнем платье (распространенная декоративная деталь, пришедшая из XVI века) снова вошли в моду, но основным элементом отделки стали кружева, расположенные на манжетах либо обрамлявшие вырез. Их не крахмалили для жесткости, и они элегантно ниспадали на плечи. Сначала такой воротник называли отложным, а позднее вандейковским. Именно этот стиль предпочитал художник и часто изображал его на своих портретах. К 1625 году линия талии поднялась и оставалась на новой позиции – непосредственно под грудью – до 1630-х годов. Новый стиль потребовал лифа с широкими швами на плечах, так как проймы были смещены к спинке, чтобы обеспечить дополнительный объем рукаву. В 1620–1640-х годах лифы делали с баской или без нее. Баска – это продолжение полочек, опускавшееся ниже линии талии. Ее можно увидеть и на мужских дублетах. Примеры из этой главы позволяют продемонстрировать, насколько распространена была баска¹.

Юбки свободно собирались на талии и ниспадали тяжелыми неровными складками до самого пола. Иногда в платье был и небольшой трен². Верхняя юбка





ВВЕРХУ
«Семейный портрет»,
Уильям Добсон
Ок. 1645 г., Йельский
центр британского
искусства



спереди широко распахивалась, открывая нижнюю юбку. Ее переднюю деталь кроили из контрастной и преимущественно дорогой ткани с богатой текстурой. Иногда самым дорогостоящим был именно этот элемент платья, тогда как все остальные его части шили из более дешевой и неброской материи. Юбка была объемной. Этот объем достигался с помощью валиков по бокам или сзади. Валик набивали конским волосом, добавлявшим объем и бедрам, и юбке.

Платья в основном носили с узким поясом-лентой, закрепленным на завышенной линии талии. Его завязывали бантом либо немного сбоку, либо в центре лифа. Чтобы сохранить скромность в платье с глубоким вырезом, женщины часто носили шарф. Его драпировали на плечах, или оставляли свободно свисать, или закалывали на шею или на груди красивой брошью.

Отличительный признак платьев этого периода – отсутствие отдельного корсета. Лиф на китовом усе обычно играл роль корсета. Зауженная книзу передняя часть корсажа закрывала грудь и талию. Ее вшивали между передними деталями корсажа. Альтернативой, обеспечивающей такой же модный силуэт, был корсаж, застегивающийся сзади, а передняя часть не имела застежки. Это означало, что в начале века отдельное нижнее белье уже не требовалось. То, что потом перейдет в разряд «нижнего белья», было соединено с верхним платьем и становилось его неотъемлемой частью. Во второй половине века корсажи стали очень жесткими, и большое количество китового уса превращало торс в длинную тонкую трубочку. Без тугой шнуровки и китового уса добиться такого эффекта было невозможно. К этому времени корсеты носили повсеместно, но они стали обязательными атрибутами платья только после того, как в моду вошло платье-мантуя в 1680-е годы.

Это платье носили поверх нижней рубашки, рукава которой были видны из-под рукавов лифа длиной до локтя. Обнаженные женские руки стали новинкой этой эпохи, что вызвало критику со стороны моралистов. Если рукава нижней рубашки не проглядывали, рукава верхнего платья заканчивались широкими манжетами, украшенными кружевом и иногда накрахмаленными. В тех редких случаях, когда женщины надевали корсет, он был по стилю близок к корсажу, только без рукавов. Хотя существовали и модели с длинными рукавами для зимы. Такой корсет можно увидеть в Музее Виктории и Альберта. Тем не менее, поскольку в нашем распоряжении имеется очень мало сохранившихся платьев, достоверно неизвестно, насколько сильно затягивали платье женщины в XVII веке. Нам известно, что назначение корсета – сделать женскую талию тоньше, но до 1800-х годов его функция заключалась в том, чтобы трансформировать верхнюю часть фигуры. При хорошо сидящем корсаже «подогнать» фигуру под верхнее платье не представляло сложности, и корсет уже не требовался. Линия плеч и верхняя часть бюста подчеркивалась тугим лифом с глубоким декольте, начинавшимся от края плеч. Судя по портретам 1620–1630-х годов, мы можем сказать, что одежда в начале этого века стала свободнее, чем на протяжении

СПРАВА
«Урок музыки»,
мастерская Герарда
Терборха Младшего
Ок. 1670 г.,
Национальная галерея
искусств, Вашингтон,
округ Колумбия





минувшего столетия. Женщины наверняка были рады такой свободе движений после относительной жесткости деталей платья конца 1590-х и начала 1600-х годов.

В период протектората Кромвеля в Британии (1649–1660) мода не ограничивалась исключительно черными и серыми мрачными оттенками тканей и сдержанностью пуританских идеалов. Те, кто сохранил верность роялизму, не отказывались от элементов дворянского костюма в повседневном платье.

Для женского платья это означало наличие воротников и манжет, украшенных кружевом, и использование атласа или шелка ярких цветов – голубого, желтого и розового. Религиозные, политические и, что важнее, классовые различия проявлялись в выборе ткани и отделки, а не в фасоне платья. На картине Уильяма Добсона мы видим членов семьи, которые придерживались кальвинистской моды в одежде после казни Карла I. На женщине гладкий воротник, который полностью скрывает вырез на ее платье. Никаких кружев, волосы прикрыты простым чепцом. Это был типичный наряд женщин-пуританок, который они носили на протяжении эпохи Протектората, как и высокие шляпы, узнаваемый элемент того времени. Подобные платья можно было увидеть и в Голландии, что также было связано с политическим строем. Протестантское правительство, в которое входили лучшие представители буржуазии, стремилось подчеркивать свое благочестие и серьезность с помощью строгого и консервативного гардероба, в котором преобладал черный цвет. Присутствие жестких плоских воротников в голландской моде было всего лишь уступкой фривольности. Такой воротник сохранялся и распространялся в Голландии еще долгие годы, в то время как в Англии и во Франции о нем забыли.

Вместе с эпохой Реставрации в Англию и во Францию пришла мода на заниженную линию талии. Отдельные корсажи сохранили планки, которые помогали крепить корсаж к торсу до 1650-х годов. Теперь лиф, как правило, носили с корсетом, но он по-прежнему оставался жестким и кроился из ткани, дополнявшей юбку и обильно украшенной.

Вырезы были низкими и круглыми. Днем их обычно прикрывали воротниками или шейными платками. Рукава оставались объемными и имели смещенную к спинке посадку. На них было множество складок и по линии проймы, и вдоль манжет, но к 1670-м годам они постепенно стали укорачиваться. Рукава нижней рубашки почти всегда оставались на виду, ее оборки выступали и из-под манжет, и по вырезу лифа.

Вышивка была важным элементом отделки одежды того времени. Существовали многочисленные и разнообразные техники вышивки и узоры. К примеру, шелком и металлизированными нитями вышивали научные открытия XVII века. Флору и фауну изображали с энтузиазмом, «великая эпоха открытий [...] прославлялась в ткани для домашней мебели и одежды»³. Дошедшие до нашего времени женские жакеты, особенно представленные в Музее Виктории и Альберта и музее «Метрополитен», свидетельствуют о красоте и материала для вышивки, и используемого сюжета.



Серебряное и серебристо-золотистое бобинное кружево было привлекательной отделкой, которую можно увидеть на сохранившихся платьях. В этом же веке мы можем наблюдать не только эстетические поиски моды, но и практические новинки. На смену лентам-завязкам, к примеру, пришли крючки и петли, хотя банты сохранялись некоторое время как декоративный элемент. Использование жакета, практичного и модного аксессуара, характерно на протяжении всего века, что находит подтверждение в полотнах голландских художников Вермеера и Яна Стена.

Мы предлагаем вашему вниманию картину мастерской Герарда Терборха. На подобных жанровых картинах женщины часто предстают в свободных жакетах, наброшенных поверх платья. Обычно их шили из шелка, иногда они имели отделку или были оторочены мехом, что одновременно было намеком и на роскошь, и на интимность. Жакетам нашлось место и в более формальном наряде, и это можно проследить на примере развития амазонки. К XVIII веку жакет для верховой езды по праву стал отдельным предметом женского гардероба (хотя костюмы оставались сугубо мужской сферой вплоть до конца XIX века). В 1600-х годах такой жакет копировал мужской стиль с минимальными уступками женским формам. Жакет застегивался на мужскую сторону, и его часто носили в сочетании с другим предметом мужского гардероба – жилетом. Временами такой ансамбль выглядел весьма убедительно, о чем в 1666 году написал Сэмюэль Пипс:

«Прохаживаясь по галереям, я увидел фрейлин, одетых в платье для верховой езды, в пальто и дублетах с длинными полами, в точности как мой, и застегивали они свои дублеты на груди; они были в париках и шляпах. Если бы не одна лишь нижняя юбка, заметная из-под мужского пальто, никто бы и не принял их за женщин. Вид был странный, и этот вид мне не понравился»⁴. Примерно до последнего десятилетия XVII века оставались популярными платья, состоявшие из трех элементов: корсажа, нижней юбки и верхнего платья. Позднее женщины начали носить платье, состоявшее из одного элемента. Такое платье называлось мантия. Оно стало основой женского гардероба в XVIII веке. Фасон платья представлял собой Т-образный отрез ткани, который подгоняли по фигуре с помощью складок, идущих от плеча вниз и заколотых по фигуре женщины. Удерживалось оно с помощью пояса на талии. Изначально это было свободное неформальное платье, однако оно повлияло на развитие французского платья, одного из ключевых элементов моды следующего века.



Погребальное платье Маркеты Лобкович

Ок. 1617 г., Региональный музей, Микулов, Чехия

Благородная дама Маркета Лобкович была родом из Королевства Богемия (территория современной Чешской Республики). Ее погребальное платье, датированное 1617 годом, было отреставрировано в 2003 году. Оно является хорошим примером того, как аристократия Центральной Европы одевалась в ту эпоху. В женских платьях заметно сильное испанское влияние, о чем свидетельствует долгая жизнь конического фартингала.

Воротник выполнен из тонкого шелка и отделан итальянским шелковым кружевом. Самые качественные и дорогостоящие кружева в тот период поставляли из итальянских городов-государств, поэтому они красноречиво указывают на статус владелицы платья⁵.

Лиф платья шит из шелка с узором «птичий глаз». Это геометрический ромбовидный рисунок с мелкими точками, похожими на глаз птицы⁷.

Двадцать два квадратных «лепестка» (tabs) из ткани обрамляют линию талии спереди и сзади.

Юбка состоит из восьми полотнищ. Ее коническая форма – это результат использования испанского фартингала (вертугадина), который уже выходил из моды в других частях Европы⁸.

Погребальное убранство завершал плащ с характерными испанскими свисающими рукавами и стоячим воротником. Он шит из роскошного шелкового бархата, на который с помощью ножа нанесен цветочный узор. Эта сложная техника использовалась только для украшения одежды высших и самых состоятельных сословий общества⁹.



Узкие рукава соответствуют модному крою. Такие детали можно увидеть на дублетах или хубонах, которые носили и мужчины, и женщины. В этой облегчающей одежде обычно использовали стоячие воротники и «крылья» на плечах.

Рукава скроены в соответствии с принятой в то время изогнутой формой, а это означало скованность движений руками. Тем не менее специалисты, работавшие именно с этим платьем, отметили, что в верхней части рукавов шита полоска ткани, обеспечивавшая некоторую свободу движений⁶.

Удлиненная скругленная линия талии – это черта испанского стиля, в то же время она напоминает форму stomakera, популярного в то время в Голландии. Этот тип лифа иногда носили поверх валика, чтобы увеличить его выпуклость. Эффект вы можете увидеть на портрете внизу.

Юбка спереди по центру распахная, но края юбки совмещаются, когда ее надевают поверх фартингала.



«Маркиза Бригитта Спинола Дориа», Питер Пауль Рубенс 1606 г., коллекция Сэмюэля Г. Кресса, Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

В облике благородной итальянской дамы маркизы Бригитты Спинолы Дориа, изображенной на портрете, можно увидеть черты испанского влияния. Аристократия Восточной Европы, желая подняться до уровня правящей династии Габсбургов, также стремилась копировать этот стиль.

«Дама с веером», Антонис ван Дейк

Ок. 1628 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

Этот наряд типичен для богатой итальянки конца 1620-х годов. В ее костюме ощущается сильное влияние моды Северной Европы. Хотя для этого периода характерна простота линий, сменившая чрезмерность Елизаветинской эпохи, мы можем судить о том, насколько многочисленными и разнообразными были элементы, из которых состоял наряд модной дамы.

Поверх лифа и юбки дама надела длинное черное шелковое верхнее платье без рукавов, которое в Англии называли ночной рубашкой. Этот тренд, оказавшийся относительно недолговечным, стал дополнением к женскому гардеробу. Такое платье носили нараспашку, но с поясом. Оно доходило до пола, трен на таком платье встречался редко.

Выполненные из отдельных деталей рукава с несколькими буфами перевязаны лентой. Полоски шелка такого же оттенка, что и кушак, удерживают части рукава и подчеркивают стиль. Рэндел Холм в своей «Академии доспехов», опубликованной в 1688 году, так описал рукав с несколькими буфами, или «разрезной рукав»: «Когда рукав от плеча до кисти разрезан на длинные полоски и перевязан у локтя лентами или чем-то подобным»¹⁰.

Длинные высокие манжеты, как правило, сшиты из льна, отделаны кружевом.

Широкий квадратный вырез, высоко поднятый на спинке лифа, прикрыт воротником из прозрачного шелка с кружевной окантовкой. Незадолго до этого периода, в начале десятилетия в моде были стоячие воротники на проволоочном каркасе, известные в Европе как rebatos.

Собственно лиф длинный. Наличие и положение кушака намекает на высокую линию талии.

В подражание корсажам 1620-х годов, stomacher заканчивается острым углом, который назывался пик. В данном случае он украшен мелкими декоративными лепестками и золотой каймой.

В левой руке дама держит сложенный веер, который крепится к поясу с помощью массивной золотой цепочки.



«Королева Генриетта Мария», Антонис ван Дейк

1633 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

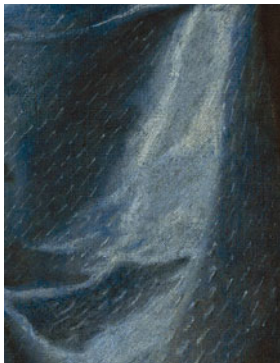
Супруга короля Карла I, француженка Генриетта Мария, была любимой моделью придворного художника Антониса ван Дейка. Утверждают, что она позировала ему не менее двадцати пяти раз, хотя сохранились записи о том, что она не слишком интересовалась модой. На этом портрете она предстает в шелковом костюме, который часто упоминался в литературе как «охотничий наряд», хотя было установлено, что специальной одежды для охоты в начале XVII века еще не существовало. Тем не менее мужские элементы в этом костюме косвенно свидетельствуют о влиянии одежды для верховой езды.

Отложной воротник или воротник с застежкой на шее свободно ложится на плечи, как и в мужском костюме.

Конец стомакера постепенно приобретает закругленную форму в виде буквы U по контрасту с предыдущим примером. На подобном корсаже стомакер прикалывали булавками к передним частям лифа¹².

Боковые детали в виде лепестков напоминают отделку мужского дублета и подчеркивают линию талии.

На юбке и лифе платья из атласа имеются небольшие разрезы, популярные в XVI веке. В XVII веке такая отделка снова вошла в моду.



Рукава собраны в буфы для создания объема. В момент зарождения этого стиля рукавам искусственно придавали форму с помощью простежки, которую делали из шерсти, конского волоса, льна или тряпья¹¹.

Концы шейного платка удерживаются тонким поясом на талии и обернуты вокруг него.

Манжеты выполнены из нескольких слоев льняной ткани. Два банта лососевого цвета добавляют красок корсажу. Ленты или розетки были популярны в качестве украшений и использовались для отделки как женской, так и мужской одежды.

Стомакер, «лепестки» и подол юбки оформлены золотыми «косичками». Такие же косички нашиты вдоль швов юбки и рукавов.

В этот период юбки не имели разрезов. Трен также не использовали, поэтому получалась довольно простая структура.



«Женщина в полный рост с плoеным воротником и в широкополой шляпе», Венцеслав Холлар

1640 г., Библиотека Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия

Творчество Венцеслава Холлара (1607–1677), художника-гравера из Праги, невероятно ценно для историков моды, так как его работы дают широкую, детально выписанную панораму того, что носили мужчины и женщины в начале и середине XVII века. Холлар интересовался одеждой и понимал, что ее стоит документировать. Его мастерство в изображении различных тканей, отделки и аксессуаров делает наследие Холлара ценным источником знаний.

Низкий вырез прикрыт широкой кружевной шейной косынкой. В это десятилетие круглое или квадратное декольте постепенно опускалось все ниже, порой обнажая часть плеч.

Линия талии расположена относительно высоко, естественная линия скрыта под фартуком.

Жесткий стомакер закрывает разрез на лифе и зашнурован крест-накрест, чтобы он прочно держался.

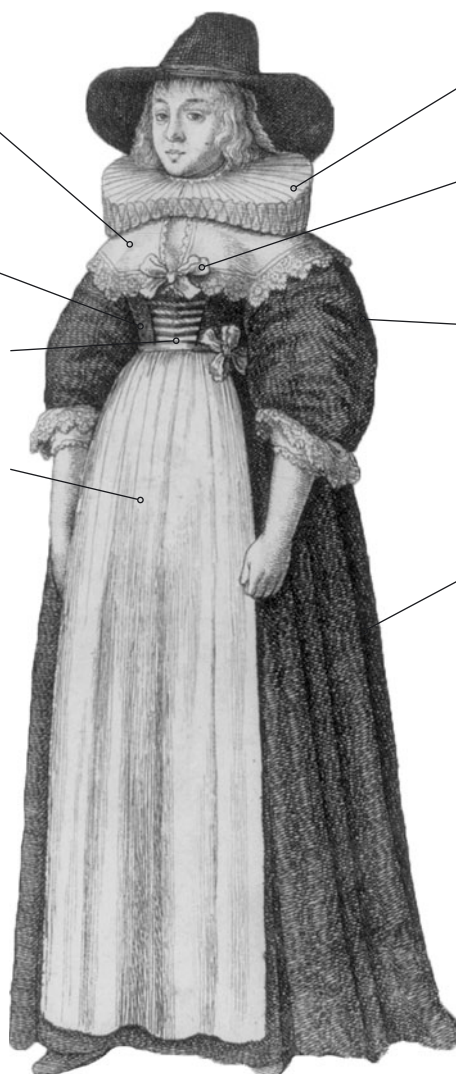
Фартуки без нагрудников, такие как представленный на иллюстрации, днем носили как элемент модного платья. Когда фартук использовали исключительно как стильный аксессуар, его шили из шелка или тонкого льна. В Англии фартуки были тесно связаны с пуританской модой, их шили только из хлопка или льняной ткани и никогда не украшали¹³.

В первой половине этого десятилетия именно в Голландии замужние женщины носили широкие овалы жесткие плoеные воротники.

Две розетки (банты) размещены на корсаже. Такой тип простых украшений из лент был очень популярен.

В этот период рукава платьев были объемными и заканчивались широкими манжетами чуть ниже локтя. Похожие рукава, но с еще более широкими манжетами можно увидеть на портрете 1650 года работы Франца Хальса.

На юбке заложены глубокие складки у талии. Юбку надевали поверх валиков, закрепленных на бедрах, чтобы увеличить ее объем.



«Портрет женщины», Франц Хальс
Ок. 1650 г., Метрополитен-музей,
Нью-Йорк



«Платье из серебряной ткани»

Ок. 1660 г., Музей моды, Бат

Это изысканное английское платье из двух частей, затканное серебряными нитями, является одним из старейших платьев, дошедших без изменений до наших дней. Несмотря на его маленький размер, оно поражает воображение. Сотрудники музея полагают, что оно принадлежало девушке или молодой женщине, которая носила это платье при дворе или надевала по другим формальным поводам.

Как правило, рукава лифа были укороченными, и наиболее короткими они стали к 1670-м годам. Объем рукавам обеспечивают складки сзади. В данном случае длина рукавов определяется рукавами нижней рубашки, отделанными кружевом. Пышность рукаву придают завязки на манжете¹⁴.

Рукава лифа имеют разрезы, сквозь которые видна нижняя рубашка.

У лифа все еще есть «лепестки», но они стали заметно меньше и уже. Расположены они на талии или чуть ниже естественной линии талии и спрятаны под юбкой.

Мелкие складки на талии создают небольшой объем, который часто встречается в платьях этого периода. Юбку надевали поверх нижней юбки и валика, закрепленного на талии.

Ткань представляет собой шелковую основу, затканную серебряными нитями. Серебро мягко поблескивало в свете свечей XVII века. Изящная ткань дала название этому платью: «Платье из серебряной ткани».

Широкий овальный вырез, едва прикрывающий плечи, был создан с таким расчетом, чтобы обрамлять и поддерживать лиф, подчеркивая плечи и шею.

Квадратный кружевной воротник с фестонным краем лежит на плечах, обрамляя вырез. Так как пуритане не одобряли накрахмаленную одежду, такое решение получило распространение в Англии в канун Реставрации.

После периода постепенного удлинения лифа в 1640-х и 1650-х годах остроконечный корсаж достиг своего апогея в 1660-е годы. Два изогнутых шва спускаются от подмышек к центру и встречаются в концевой точке.

В этот период верхние юбки обычно имели разрез спереди, который открывал нижнюю юбку. Но этот прекрасный пример — исключение из правил. Похожие фасоны можно увидеть на картине «Игра в карты» голландского художника Каспара Нетшера (ок. 1665 г.). На этой картине отчетливо видна спинка таких платьев (обратите внимание на наличие небольшого трена и низкие, расположенные почти на спинке рукава слева на иллюстрации). На красном платье справа использовано похожее металлическое кружево, которое украшает лиф, рукава и юбку.



Заметное игольное кружево прикрывает швы платья. Такое кружево создавали с помощью иглки и нитки. Множество стежков придают этому кружеву структуру и рисунок. Под кружевом расположены серебряные нити, образующие узор из завитков¹⁵.



«Игра в карты» (фрагменты), Каспар Нетшер

Ок. 1665 г., Метрополитен-музей, Нью-Йорк



«Повитуха»

Ок. 1678—1693 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Гравюры французского художника Никола Боннара (1637—1718) полезны для изучения важнейших стилей одежды XVII века. На этой картине изображена повитуха, и мы можем рассмотреть ее платье с отделкой.

Это ранняя версия новинки женского гардероба, так называемого платья-мантуя.



Широкий кружевной воротник, который в этот период иногда называли шейной косынкой, носили вокруг плеч.

В этот период истории, судя по всему, правила приличия не требовали, чтобы женщина прикрывала голову на улице. На самом деле многие дамы носили шляпки как в помещении, так и на улице, где часто можно было встретить женщину в накинута на голову вуали или в капюшоне. Иногда головной убор дополняла полумаска, но исключительно для защиты лица от непогоды, а не ради удовлетворения требований общества.

Лиф остается длинным, остроконечным, с заниженной линией плеч и короткими рукавами с буфами. Лиф открывал большую часть нижней рубашки. Так как нижняя рубашка оказывалась на виду, ее горловину и рукава пышно украшали кружевом.

К 1670-м годам верхняя юбка все чаще распахивалась спереди, ее полы начали приподнимать по бокам и фиксировать сзади в виде скромных складок. Это первые признаки развития платья-мантуя, формального платья конца XVII – начала XVIII века¹⁷.

Полы верхней юбки убраны назад, и взору открывается яркая нижняя юбка с узором, голубой цвет повторяется на декоративных бантах на рукавах. В 1688 году Рэнделл Холм написал: «Открытые юбки... распахнуты спереди, чтобы богатая и дорогостоящая нижняя юбка была полностью видна». В большинстве случаев нижнюю юбку шили из контрастной по цвету и фактуре ткани, отличающейся от ткани лифа и верхней юбки¹⁶.

У верхней юбки имелся трен внушительного размера, который поддерживался с помощью пуговиц, обручей или зажимов. Время шло, и тренды поднимали все выше и выше от земли.



«Прекрасная просительница»

Ок. 1682—1686 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Более свободное платье-мантуя (его подробный анализ см. на следующей странице) получило широкое распространение в 1680-х годах. Однако вследствие его неформального стиля Людовик XIV возражал против этого фасона и запретил его носить при французском дворе. Придворные дамы были вынуждены надевать жесткие корсажи, которые давно вышли из моды, и вариации этого стиля сохранились в парадных платьях, которые носили при дворе до Великой французской революции¹⁸. На этом примере мы видим старомодный лиф в сочетании с модной драпировкой и обновленным фасоном юбки.

Вырез, глубокий и широкий, удерживается на краях плеч. Он окантован тонкой полоской ткани, известной как шемизетка.

Ленты, завязанные бантом, часто использовали поверх рукава нижней рубашки или у его основания. В данном случае ленты одного цвета украшают вырез горловины и талию.

Теперь верхняя юбка драпируется выше и юбки плотно обхватывают бедра. Ниспадающие складки образуют длинный трен (модная деталь того времени). Таким образом открывается обзор красивой нижней юбки не только спереди, но и по бокам.

Чтобы верхняя юбка держалась сзади, требовался особый валик, известный как «парижский зад». Он стал главным элементом платья-мантуя к концу этого века.

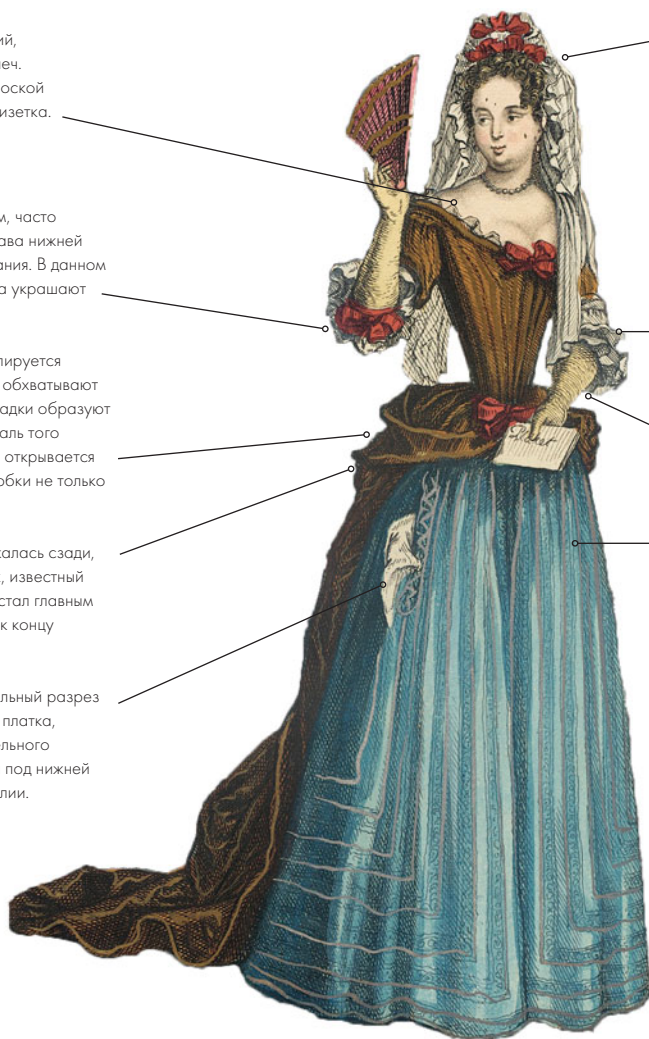
Декорированный вертикальный разрез открывает край носового платка, указывая на наличие отдельного кармана, который носили под нижней юбкой и привязывали к талии.

Начиная с 1680-х годов, когда прически стали менее объемными, популярным головным убором стал корнет. Он был не таким высоким или структурированным, как чепец-фонтанж 1690-х и начала 1700-х годов, и состоял из аккуратной шапочки с двумя длинными ниспадающими лентами, обрамлявшими лицо и ложившимися на плечи¹⁹.

Рукава нижней рубашки присборены.

Длинные перчатки до локтя, которые мы видим на этой иллюстрации, характерны для формального придворного наряда.

Ткань в полоску была весьма популярной. Ее часто располагали по вертикали или по горизонтали (или в двух направлениях, как в этом платье). Серебристый цвет полосок позволяет предположить, что нижняя юбка украшена металлизированными нитями²⁰.



Платье-мантуя

Ок. 1690-х годов, Британия, музей «Метрополитен», Нью-Йорк

В основе этого платья простое Т-образное полотнище ткани. Мантуя, или «открытое платье», сажали по фигуре, закладывая складки от плеча вниз и закалывая их в соответствии с женскими формами.

Удерживалось платье на месте с помощью пояса. Фасон мантуя возвестил о начале совершенно нового периода в производстве одежды: появились дамские портнихи. Они не имели профессиональной подготовки, которую получали портные-мужчины, и создавали первые платья из простых Т-образных основ, характерных для пошива нижних рубашек или ночных сорочек. Платье получило свое название по месту производства ткани, из которой их поначалу шили. Это был шелк из города Мантуя в Италии.

Плоский край по линии выреза продолжается в виде двух плотных отворотов из вышитой ткани, которые соединяют лиф спереди. Судя по всему, в отличие от многих других платьев этой эпохи такое платье носили без стомакера.

Полоски четырех разных цветов образуют узор на этой шерстяной ткани, украшенной по центру ветками с листьями, вышитыми серебряными нитями. На этом платье хорошо заметна искусная драпировка на мантуя конца XVII века. Ткань с похожим узором можно увидеть на портрете королевы Марии. Обратите внимание на рукава с отворотами и лиф, который явно соединяется с юбкой без стомакера²¹.



«Королева Мария»,
Джон Смит после
Яна Ван дер Варта
1690 г., Национальная
галерея искусств,
Вашингтон, округ
Колумбия



Фонтанж появился в самом конце века. Этот мимолетный тренд представлял собой высокий головной убор, обычно сшитый из кружева или кисеи. Он удерживался на голове с помощью проволоочного каркаса. «Дамский словарь» 1694 года описывает его так: «Фонтанж – это модный высокий узел, который впервые продемонстрировала мадемуазель де Фонтанж, одна из любовниц французского короля. Его назвали в ее честь». Это определение связано с историей мадемуазель де Фонтанж. Во время верховой прогулки с королем ее попросили снять шляпу. Ее волосы были завязаны лентой, которая упала ей на лоб. Король был настолько очарован, что попросил ее сделать такую же прическу вечером. Вскоре прическа стала популярной среди придворных дам и распространилась по Европе.

Рукава на сборке (более длинный вариант, который в этот период называли ангаженты), вероятно всего, имели особое крепление и не были частью нижней рубашки, надетой под платье. Манжеты на этой иллюстрации выполнены из нежного игольчатого гипюра.

Большинство платьев-мантуя к этому времени демонстрируют верхнюю юбку, поднятую высоко на бедрах и открывающую обзор нижней юбки. Если судить по количеству ткани, украшенной золотой вышивкой, становится очевидным, что нижнюю юбку шили с расчетом на показ²².





Глава 3

1710—
1790

Когда читаем литературу о женской моде XVIII века, мы понимаем, что тон в моде задавали Франция и Англия. Отчасти это обусловлено тем, что такие страны, как Германия или Италия – последняя особенно, – были куда менее сильными игроками на мировой арене и оказывались во власти региональных тенденций. В Италии ощущалось влияние Австрии и Испании, и хотя в эпоху Возрождения ее авторитет в вопросах моды был огромен, постепенно она скатывалась на обочину модного движения. Россия долгое время испытывала засилье французской моды, да и в Скандинавских странах поддерживали давний союз с Францией¹. На протяжении всего XVIII века модная терминология изобиловала французскими словами и выражениями. Но британцы упорно продвигали собственные представления о стиле и элегантности, при этом испытывая восхищение своей ближайшей европейской соседкой и некоторое недоверие к ней. Не раз в течение этого века эти две нации вели войну, но это противостояние лишь подстегивало взаимный интерес и дух состязательности. Памятуя о французском господстве в моде XVIII века, отметим основные стилевые направления в платьях того периода: платье французское (*à la française*), или сак (платье-сак, свободное сзади); платье польское, или полонез (*à la polonaise*), и платье английское (*à l'anglaise*). В этой главе мы познакомимся с этими тремя разновидностями, а также с теми важными изменениями и ключевыми трендами и влиянием, которые определяли стиль одежды в этом веке.

Платье-сак, свободное сзади, было длинным, с глубоко заложенными складками на спинке. Как правило, оно имело свободный покрой спереди и сзади. Для посадки по фигуре на деталях платья закладывали произвольные складки, которые не зашивали, и они могли касаться пола. К 1730–1740-м годам на таком платье появились более структурированные складки, лиф стал прилегающим. Для этого платья характерны рукава длиной три четверти, которые обычно заканчивались съёмными пышными кружевными подрукавниками, называвшимися ангажанты. Платье-сак носили поверх широкого панье или боковых обручей, благодаря чему юбка приобретала объём по бокам и оставалась относительно плоской спереди и сзади. К концу века этот стиль в основном использовали для придворных нарядов. Платья, отделанные каймой и пышно декорированные, надевали на королевские приемы, их носили представительницы высшей знати и особы королевской семьи. Юбки таких платьев могли приподниматься по бокам, как это имело место в платьях, сделанных на польский манер. В придворных нарядах юбки достигали огромной ширины, тем самым подчеркивался праздный образ жизни.

Платье-полонез, получившее свое название в знак увековечивания раздела Польши в 1772 году и, возможно, в честь популярного танца, представляло собой открытое спереди платье и лиф, скроенные из одного полотнища. Разрез на юбке спереди открывал нарядную нижнюю юбку². Полы верхнего платья поднимали вверх с помощью видимых или потайных шнурков, которые формировали декоративные складки. Во французских источниках того времени это называлось *retroussée*. Этот кажущийся сложным стиль в действительности породил появление более раскрепощенного подхода к платью в «деревенском» стиле. Пастушки и селянки,

СПРАВА
«Французское» платье
Ок. 1765 г., Музей
искусств округа Лос-
Анджелес







СЛЕВА
Жакет-карако
1760–1780 гг., Музей
искусств округа Лос-
Анджелес

ВНИЗУ
«Мария Антуанетта»,
Элизабет Виже-Лебрен
После 1783 г.,
Национальная галерея
искусств, Вашингтон,
округ Колумбия



изображенные на романтических и беззаботных картинах художников того времени, часто предстают в таких одеждах.

В действительности эта мода, по всей видимости, зародилась в среде работающих женщин, хотя и в более упрощенной форме, благодаря чуть укороченной нижней юбке. А верхняя юбка была поднята таким образом, чтобы не касаться дорожной грязи и облегчать ручной труд. Иногда полы юбки просто убирали в особые карманы. В модном варианте платье такого покроя носили молодые, следящие за модой женщины. Дополнительные оборки и отделка ничем не напоминали практичный, благоразумный вариант платья.

Платья-полонезы в некотором смысле походили на сменившие их платья в английском стиле. В английском платье лиф повторял форму торса. Такие платья получили распространение лишь к 1780 году, но из-за их структурного сходства с платьями-полонезами и в силу того, что юбки часто носили приподнятыми по бокам и сзади, названия были взаимозаменяемыми. До Великой французской революции непрактичное платье-сак расценивалось как признак роскоши и богатства. Оба этих стиля оставались популярными до того момента, пока в 1790-х годах не стали носить платье на английский манер и простое закрытое (круглое) платье. Новые фасоны символизировали возвращение к чистым линиям, свойственным одежде Древней Греции и Древнего Рима. По иронии судьбы, именно Мария Антуанетта, судя по всему, была поклонницей простых, менее сложных платьев, хотя она отличалась непомерными тратами на свой гардероб. Строительство ее поместья в Версале в 1783 году – оно называлось «Хутор королевы» – совпало с появлением платья *à la Gaulle*, для которого характерны относительно неструктурированные слои муслина или хлопковой ткани, которые подчеркивали фигуру с помощью кушака, повязанного на талии. Сорочку королевы, как стали называть это платье за сходство с женскими рубашками, можно детально рассмотреть на портрете королевы 1783 года кисти Элизабет Виже-Лебрен. Становится понятным, что платье было предвестником легких, облегчающих фигуру и поначалу считавшихся скандальными платьев конца 1790-х годов.

До середины XVIII века цельнокроеное платье с нижней юбкой и стомакером (треугольным куском ткани, обычно прикрывавшим корсет) составляло основу женского гардероба. Но в 1730–1750-х годах ситуация начала меняться, и костюм из отдельных элементов – нижней юбки и жакета, – который был распространен среди женщин из низших сословий, в неформальной обстановке начали носить и представительницы высшего общества. Поначалу новизна такого подхода означала, что жакеты-карако надевали как ночную одежду, но со временем благодаря практичности и заложенному в модели потенциалу их стали надевать и в других ситуациях. Пет-ан-лэр представлял собой укороченный вариант платья-сак, заканчивающийся на уровне бедер, его носили с нижней юбкой³. Удобство такой одежды для путешествий было признано благодаря появлению *brunswick* – одежды длиной три четверти с капюшоном, созданной специально для этой цели. Зимние *brunswick* шили из более плотной стеганой ткани, делая их практичными и привлекательными нарядами для холодного времени года.



Шелковое платье-мантуя

Ок. 1708 г., Англия, музей «Метрополитен», Нью-Йорк

Силуэт этого платья похож на платье, описанием которого мы завершили предыдущую главу.

К 1700 году платье-мантуя использовалось в качестве формальной одежды. Как и его более ранние версии, это платье состоит из цельного полотнища шелковой ткани удвоенной длины, которое драпировали, закладывая складки для осадки по фигуре.

Платье-мантуя, выполненное из розового дамаса с зелеными деталями, – великолепный образец жаккардового шелка «бизар» (bizarre). Причудливый шелк отличался крупным узором. В данном случае это цветы с золотыми и серебряными деталями. Изготовленные между 1695-м и 1720-ми годами, такие великолепные ткани стоили очень дорого, а сшитое из них платье простого покроя превращалось в изысканный наряд, свидетельствовавший о том, что его обладательница в курсе последних модных трендов, навеванных Азией. В Британии такой дизайн продвигали знаменитые лондонские прядильщики из района Спиталфилдс⁴.



Цифровое изображение, любезно предоставленное Getty's Open Content Program

Фрагмент французской гравюры запечатлел даму в платье-мантуя с похожей драпировкой юбки, широкими подрукавниками и stomacherом, украшенным мягкими оборками. Обратите внимание на элегантное расположение турнюра и трена, когда дама сидит.



Стомачер с узором закреплен многочисленными булавками, что делает его сложным и хлопотным элементом одежды. Платье-мантуя часто скальвали булавками по фигуре у основания шеи. Оно удерживалось на фигуре с помощью кушака и произвольных стежков в других местах (как видно на этом примере).

Присборенные рукава были довольно свободными и пышными. Их кроили отдельно от лифа. Рукава заканчивались широкими подрукавниками, собранными во внутренних складках для придания объема.

Полы верхней юбки приподняты на турнюр сзади, а затем опускаются в виде длинного округлого трена. Крошечные отверстия, оставленные в ткани, указывают на то, что высокий турнюр изначально пришивали, чтобы он держался на месте, хотя записи свидетельствуют об использовании пуговиц и петель для фиксации драпировки⁵.

Оборки с фестончатым краем украшают нижнюю юбку и пришиты необработанным краем кверху. Они сделаны из основной ткани платья.



Бледно-голубое шелковое платье-мантуя

Ок. 1710—1720-х гг., Музей Виктории и Альберта, Лондон

Это платье изготовлено из шелка с узором из фруктов и цветов, выполненным серебряной нитью, что свидетельствует о привязанности к натуральным мотивам в отделке текстиля того времени.

В этом платье прослеживаются стилистические изменения, которые со временем приведут к появлению платья-сак («французского» платья).



«Наброски трех женщин»
(фрагмент),
Жан Антуан Ватто

Ок. 1716 г., цифровое
изображение любезно
предоставлено Getty's
Open Content Program

Глубокие складки сзади, которые вызывают ассоциации с платьем-сак, часто называют складками Ватто. Они получили такое название по имени художника Жана Антуана Ватто (1684—1742), который восхищался этой деталью дамского платья и часто изображал ее на своих полотнах. Представленный набросок, относящийся примерно к 1716 году, запечатлел раннюю версию (похожую на заднюю часть лифа платья справа) с заметными зашитыми складками, которые позднее станут свободными.



Квадратный вырез продолжает господствовать в платьях-мантуя и останется популярным на протяжении всего века.

К 1720-м годам конструкция платья-мантуя стала сложнее и утратила Т-образную форму. Этот пример иллюстрирует изменения техники кроя: рукава начали кроить отдельно, а затем соединяли их с лифом.

Прямые полоски ткани без украшения, обрамляющие вырез, были распространенным элементом отделки этой эпохи. Они сохранились с того времени, когда свободно парили в сложной драпировке формальных платьев-мантуя.

Под юбкой появился новый обруч, ставший заметной переменной после фартингала XVI века. Он создавал силуэт в виде колокола, который вы можете увидеть здесь⁶.

В 1710 году платье-мантуя редко имело трен. Вместо этого полы юбки поднимали вверх и пришивали их на нужное место сзади.



Платье-сак из переливчатой тафты

Ок. 1725—1745 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

К 1720-м годам платье-мантуя с отведенными назад полами верхней юбки постепенно трансформировалось в более простое, свободное одеяние, называемое «летающее платье» (robe volante).

Этот фасон продержался недолго и отличался тем, что складки на спинке были свободными, а само платье не облегал талию. Дальнейшее развитие летающего платья можно увидеть на иллюстрации.

Это ранний пример использования плоских складок, так называемых складок Ватто, которые спускались от плеч до подола, но повторяли контуры спины женщины.

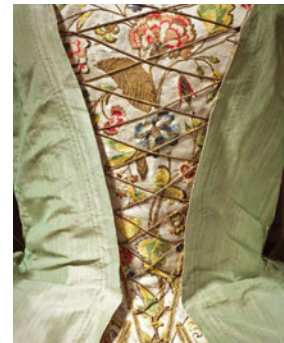


Повторяя структуру платья-мантуя, складки на спинке зашиты чуть выше уровня талии. В последующих примерах они пришиты к лифу только до уровня лопаток, а иногда не закреплены вовсе.

По сравнению с предыдущими моделями мантуя, рукава этого платья стали уже и плотнее облегли руку.

Отдельно сшитые широкие манжеты-«крылья» на этом платье характерны для начала XVIII века. В последующие годы они приобретут форму и многослойность, ниспадая складками от локтя.

Скромный трен подчеркивает ставшие популярными складки на спине. Теперь трен представляет собой часть платья и не имеет драпировки.



Великолепный стомачер с ручной вышивкой, изображавшей хризантемы и листья, декорирован золотой шнуровой. На платьях богатых дам к концу века стала использоваться более броская отделка.

Силуэт юбки сохраняет округлую форму, постепенно становясь все более плоским спереди и более широким по бокам. Именно так будет выглядеть типичное платье-сак. Вариации широких фиксированных юбок можно увидеть далее в этой главе.

Это платье кажется роскошным благодаря переливчатой тафте. Такая ткань была популярной на протяжении всего века. Именно ткань – ключевой элемент этого платья, из него сшиты и нижняя юбка, и само платье.



Распашное платье, Англия или Франция

1760—1770 гг., музей «Электростанция», Сидней

Распашное платье и нижняя юбка сшиты из темно-синей атласной узорчатой парчи (рисунок тканый, он создается переплетением нитей основы и/или утка)⁷. Изящный цветочный орнамент состоит из природных и стилизованных мотивов. Некоторые листья напоминают кружево. Для пошива нижней юбки и основы платья использована одна и та же ткань. Умелые мастерицы того времени подобным приемом создавали ансамбль.

Кремовая сетчатая деталь корсажа – это более позднее добавление, которое сотрудники музея со временем убрали. Но, учитывая моду того периода и глубину декольте, владелица платья почти наверняка прикрывала грудь⁸.

Рукава в дневных платьях стали длиннее, уже и имели более простой крой. Их шили из двух отдельных деталей, чтобы придать немного изогнутую форму.

Форма этого широкого и низкого выреза (на спинке он значительно меньше) повторяется в заниженной линии талии.

Спинка лифа и верхняя юбка платья кроены из цельного полотнища. Эта основа называлась *en fourreau*. Сзади под платье надевали валик, чтобы добавить объем. По бокам платье собрано в несколько тугих складок. На верхней юбке есть несколько пришитых шнурков от талии до подола. Если их завязать, с их помощью можно было превратить эту модель в платье-полонез с драпировкой.



Обратите внимание на отсутствие стомакера: в этом раннем варианте «английского» платья лиф закрыт спереди и больше не требует дополнительной средней детали. Тем не менее прямоугольная вставка на лифе, которая застегивается с помощью пуговиц и петель, могла иметь как декоративное, так и практическое назначение. Как видно на платье из коллекции Музея искусств округа Лос-Анджелес (вверху), для красоты концы шейного платка могли быть продеты через прорези вставки.

Юбка состоит из шести клиньев. Нижняя юбка, хорошо заметная спереди, выполнена из основной ткани.



Платье-сак из шелкового фая, Англия

Ок. 1765—1770 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Столь же роскошный материал и отделка, простой крой, однако это платье демонстрирует признаки движения к более чистой и менее громоздкой форме в женской одежде.

Главный декоративный элемент – это узор на ткани, и мастерица проследила за тем, чтобы орнамент совпадал на всех частях платья.

К этому времени декоративные элементы обычно имели такую же отделку, как и все остальное платье, но в представленном экземпляре для украшения использовано более сложное металлизированное кружево.

К 1770-м годам складки стали уже, они сместились в сторону середины спинки лифа. В эти годы складки, пришитые в верхней части лифа, были редкостью. Такое решение характерно для более ранних моделей.

Это платье сшито из шелкового фая (ткани средней плотности с текстурой в рубчик поперек основы) с вышивкой металлизированными нитями. В вышивке использованы плоские металлические полоски (ламели), металлизированные нити (змейки) и нити из шелка (фриз)⁹. Мотив такой вышивки обычно наносила на платье шляпница, а не портниха. Вышивка соответствует распространенной эстетике соединения руковного и тканого узора. Поистине роскошное сочетание. Вышивка сверкала в свете свечей бального или трапезного зала XVIII века, подспудно указывая на богатство и статус владелицы наряда.



В этом платье отсутствует трен, так как части платья демонстрируют стремление к простоте линий.



Стомактер-компер на лифе этого платья украшен лентами и декоративными пуговицами, которые создавали эффект лифа на застежке. Такие стомакеры имели черты мужской одежды и могли выполнять как функциональную, так и декоративную роль, особенно к 1770-м годам, когда стомакеры стали выходить из моды¹⁰.

Тройные ложные ангаженты на рукавах спереди соединяются большими плоскими бантами, выполненными из основной ткани платья.

Небольшой объем бедер достигался с помощью более гибких (карманных) обручей. Они представляли собой два отдельных обруча, соединенных завязкой спереди. Когда их надевали, они создавали меньший объем и более округлый силуэт прошлых лет.



Шелковое платье на английский манер с юбкой, драпированной в стиле полонез

Ок. 1775 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Оригинальное цельнокроеное платье-полонез, в котором лиф и юбка своим кроем напоминают детали мужского сюртука. Юбка приподнята сзади и собрана в горизонтальные изломанные складки. По мере роста популярности такой драпировки ее стали использовать и в платьях других разновидностей. На иллюстрации показано адаптированное формальное «английское» платье, которое свидетельствует о выборе и разнообразии, появившихся в последней четверти этого века.

Треугольная вышитая косынка – фишу, похожая на эту, украшала спинку платья, а также скромно прикрывала часть груди, открытую в низком декольте.



Расположение и форма двух складок на этой юбке были популярным фасоном, но не отражали универсального стиля. В некоторых источниках представлены платья без ниспадающей ткани спереди или с дополнительным «буфом» по центру сзади.

Стеганные нижние юбки служили одновременно практичным и привлекательным дополнением модного платья. Их внутренний слой, состоящий из стеганой подкладки, сохранял тепло и берег здоровье, тогда как ромбовидный узор, заметный снаружи, красиво смотрелся и добавлял текстуру.

Практичная длина юбки до щиколотки имела «рабочее» происхождение. В своей модной реинкарнации она открывала взором изысканные туфельки с цветочным узором.



Широкополая пастушеская шляпа уравнивала объем юбки, а талия зрительно казалась еще тоньше.

Рукава облегали руки и заканчивались чуть ниже локтя. Наряду с длинными рукавами, которые снова стали популярными, рукава длиной три четверти были распространены в 1770-х годах.

Спинка лифа и верхняя юбка платья скроены из цельного полотнища. Это означало, что по центру спинки сохранялась ровная линия и создавалась привлекательная V-образная форма ниже талии. Свободная ткань собиралась в мелкие складки и крепилась к лифу, обеспечивая желаемый объем, увеличенный за счет подушечек на бедрах, которые носили под юбкой.

Форму верхней юбки поддерживали с помощью шнуров, пришитых изнутри, но шнуры или пуговицы на лицевой стороне платья также были популярными способами застежки. Это видно на детали другого платья из той же коллекции (ок. 1770–1780 годов).



Еще один способ приподнять полы юбки вверх – использование прорезей карманов. Платье с таким эффектом называлось «платье, заткнутое в карманы». Именно так поступали со своими юбками простолюдинки, чтобы им было удобнее работать. В модном варианте подобная универсальность выступала одним из главных преимуществ данного стиля.



Платье на английский манер из шелкового твила, Франция

Ок. 1785 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Английское платье достигло своей относительной простоты благодаря некоторым портновским ухищрениям.

Одной из таких хитростей было то, что спинка лифа и верхняя юбка кроились из одного куска ткани (en fourreau). Этот метод кроя описан в предыдущем примере. Желаемый объем достигался с помощью подложенных на бедрах подушечек, которые фиксировали форму юбки.

К 1780-м годам было распространенной практикой ношение шейной косынки (фишу) в дневное время. Эта косынка полностью прикрывала плечи, а ее концы убраны в вырез спереди.

У этого платья рукава длиной три четверти, они облегают руку и почти лишены отделки.



Шесть деталей определенной формы соединялись по направлению к самой глубокой точке на юбке, что придавало лифу изысканную форму сзади. Для этого требовалось профессиональное мастерство. Спрос на эту портновскую новинку предполагал, что мастерицы овладеют этим умением. До сих пор сложные платья шили портные-мужчины. Как правило, это были вещи, требующие сложного кроя, такие как корсеты или амазонки¹¹.



V-образная форма в центре юбки сзади, образуемая за счет кроя en fourreau, — это выдающаяся особенность данного платья. Мелкие плотные складки приподнимают юбку с обеих сторон, подчеркивая ее форму¹².



Ткани в полоску были невероятно популярны во второй половине XVIII века. Впервые платья из полосатой ткани появились примерно в 1760 году. Обычно полоски комбинировали с цветочным узором широких вставок (см. предыдущий пример платья-полонез). Начиная с 1780-х годов цветочные дополнения утратили свою популярность и практически исчезли на новых моделях платьев.



Платье на английский манер

1785—1787 гг., Франция, музей «Метрополитен», Нью-Йорк

Считается, что это платье могло появиться на свет около 1760 года как платье-сак.

А в 1785 году оно было переделано в английское платье. Этот вариант сейчас перед нами.

Вероятно, за долгие годы оно претерпело и другие переделки, однако в 1971 году реставраторы вернули ему подлинную красоту фасонов 1780-х годов¹³.

Покрой лифа представляет собой популярный фасон, напоминавший по стилю мужскую визитку того времени. Полочки лифа не соединяются спереди с помощью булавок или пуговиц. Такой корсаж застегивается только сверху, а нижняя часть остается свободной для жилета или ложной панели. Базовую форму можно увидеть на этом портрете кисти Гейнсборо.



«Анна, графиня
Честерфилд»,
Томас Гейнсборо
Ок. 1777—1778 гг.,
цифровое изображение
любезно предоставлено
Getty's Open Content
Program

Под лифом надета ложная жилетка, которая придает платью мужскую нотку.



Фишу прикрывает не только плечи, но и верхнюю часть торса. Он выглядит более эффектно благодаря оборкам. Этот аксессуар можно было носить по-разному, и такой вариант часто встречался между 1780-ми и 1800-ми годами.

Обычные рукава длиной три четверти с широкими гладкими манжетами, выполненными из той же ткани, подчеркивают простоту и скромность этого стиля.

Оборки на юбке отсылают нас к более ранним декоративным деталям платья. Они встречались в платьях на французский манер или платьях-полонез на протяжении этого века и ранее на платьях-мантуя, начиная с 1680-х годов. Фестончатые края также повторяют модную технику, популярную на протяжении многих лет.

Юбка, чуть укороченная спереди, открывает изящные туфельки на каблучках, которые в те времена украшали пряжкой или розеткой. Верхняя юбка сади длиннее, ее силуэт поддерживает плавную линию без громоздкого тренда.



Редингот из шелка и атласа

Ок. 1790 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

В рединготах присутствовали элементы, позаимствованные из амazoнок и мужских пальто с большими отложными воротниками и застежкой спереди. По этой причине их называли «платье-пальто», и они были популярной одеждой для улицы¹⁴. Рединготы продолжали эволюционировать и в XIX веке, зачастую приобретая детали военной формы (эполеты) и ряды шнуров на лифе платья.



Платье из хлопковой ткани

Ок. 1790-х гг., Музей моды, Бат

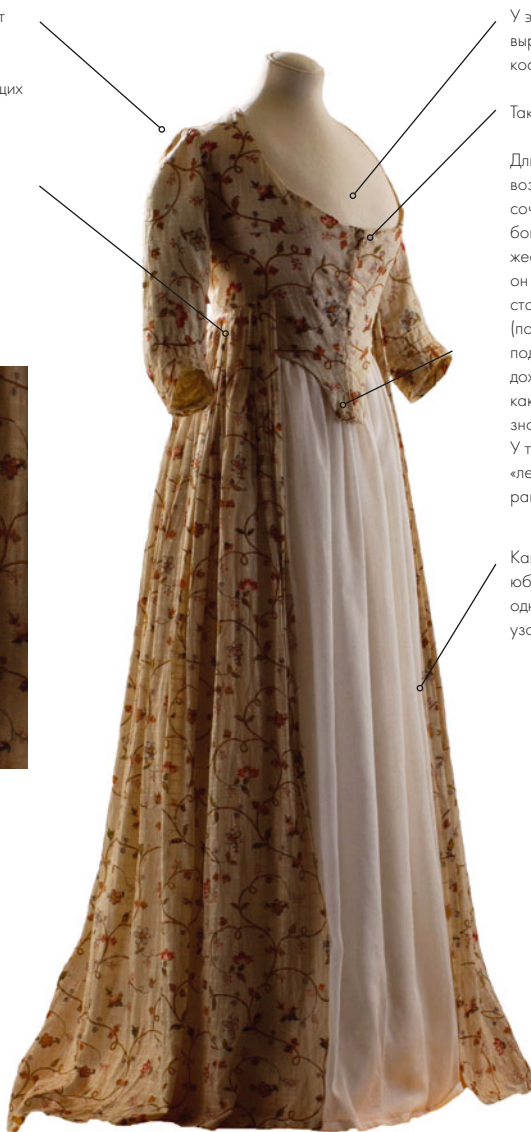
Это платье представляет особый интерес, так как в нем заметна тенденция к смене стилей. Низкая остроконечная линия талии, характерная для периода 1770-х и 1780-х годов, однако при этом юбка укорочена и приподнята почти на высоту подола платьев в стиле ампир сзади и по бокам. Эта модель – элегантная амальгама старого и нового. Скорее всего, платье могло быть сшито в 1770-х или в 1780-х годах, а потом перешивалось в соответствии с новой модой.

Легкие складки на плечах образуют на рукавах небольшой буф, но эта деталь исчезнет к концу века. На протяжении нескольких следующих лет рукава женских платьев оставались прямыми и гладкими.

Юбку переместили с привычной позиции по краю лифа и втачали под линией груди.



Повторяющийся цветочный мотив создан на хлопковой ткани с помощью техники отрисовки медной печатной формы. Появившаяся около 1750 года, она точнее передавала узор, чем нанесение рисунка валиком или с помощью ксилографии, поскольку медная форма могла четко воспроизводить мельчайшие детали. Рисунок обычно наносили на нейтральный фон, как видно на этом платье. Процесс получил широкое применение в начале XIX века¹⁷.



У этого лифа экстремально низкий и широкий вырез. Платье определенно носили с шейной косынкой, концы которой убирали в лиф.

Такой лиф зашивали или закалывали по центру.

Длинная остроконечная линия талии спереди, возврат к стилям 1770-х и 1780-х годов, сочетается с новой ампирной линией талии по бокам и на спине. Такого типа лиф требовал жесткого корсета конической формы (именно он определял форму торса на протяжении столетий) или укороченного корсета (полукорсета), переходной формы, который поддерживал и приподнимал грудь. Такой корсет доходил только до середины грудной клетки, так как линия талии на модных платьях проходила значительно выше ее естественного положения. У таких корсетов были бретели, а иногда «лепестки», скрывающие талию на манер более ранних длинных корсетов.

Как и в рединготе из предыдущего примера, нижняя юбка этого платья имеет простой крой и сшита из однотонной ткани. Она не отвлекает внимания от узора на платье.



Лиф с низким вырезом и остроконечной линией талии в этом перешитом платье близок к оригиналу. Англия, 1780–1790гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес



Шелковое платье

Ок. 1785—1790 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Ставший популярным в женской одежде во второй половине XVIII века узор в полоску в этом платье получает новое решение. Рисунок «зебра» на шелке иллюстрирует живой интерес к экзотике, вызванный зарубежными походами Наполеона. Новый тренд возник без революционного пыла: когда король Людовик приобрел зебру в 1780-х годах, интерпретации необычного рисунка на шкуре животного начали появляться на модных нарядах наподобие этого¹⁸.

Оборка нижней рубашки, видная в вырезе, добавляет частичку истории, напоминая отделку в стиле XVI и XVII веков, а также декор платьев во Франции при старом режиме.

Из-за мягкого и округлого силуэта такие закрытые платья в Англии называли «круглыми». Лиф и нижняя юбка кроились из одного полотна, что положило конец раздельному платью, нижней юбке и стамакеру¹⁹. Застежка спереди позволяла спинке оставаться гладкой. Акцент сделан на высокой линии талии. Вырез, собранный на тесемку, привлекал внимание к новой модной линии ампир.

Несмотря на растущую тягу к простоте и совершенным линиям древнегреческих статуй, отделка по-прежнему остается пышной и броской. Дошедшие до нас платья служат подтверждением того, что любовь к золоту и серебру, присущая богатым людям в XVIII веке, никуда не делась. Роскошные шелковые платья с золотой нитью, такие как это, сшитые из привезенной из Индии ткани, сочетали в себе экстравагантность золотого материала XVIII века с летящим силуэтом и изяществом стиля ампир.

Отделка бисером по подолу платья дополнена золотыми и серебряными блестками и деталями из льняной сетки, что создавало интригующий и фантастический эффект оптической иллюзии.

Заложенные спереди и сзади юбки складки создавали объем. Его увеличивали с помощью маленького валика, закрепленного на талии под платьем. Значительный объем, который вы видите на спинке этой модели, уже не встречается на модных платьях с высокой талией после 1800 года.

Прямые рукава, заканчивающиеся выше локтя, часто использовались в фасоне круглых платьев. В данном случае руки полностью закрыты благодаря длинным перчаткам, достигающим манжет.



Фестончатый край был популярным трендом, особенно на многослойных рукавах платьев на французский манер. Здесь использована такая же отделка, чтобы оживить крошечный тренд.



Дневное платье (закрытое, или круглое, платье)

Ок. 1785—1790 гг., Франция или Англия, Музей искусств округа Лос-Анджелес

Это платье представлено с распространенным аксессуаром фишю – вышитой шалью или косынкой. В 1790-х годах его часто носили таким образом, чтобы создать эффект «голубиной грудки», мода на который снова вернется в начале XX века. Это платье носили с длинным декоративным фартуком и широким красным кушаком, подчеркивая новую высокую линию талии. И все же в нем сохраняются черты пышности, присущей одежде XVIII века, что сближает радикально обновленный силуэт с привычным фасоном.

Круглый вырез платья собран на шнурок под фишю, позволяя женщине регулировать глубину выреза.

Юбка, сложенная сзади бантовыми складками, сохраняет свой объем за счет использования маленькой подушечки, которую носили под платьем на талии.

Парча цвета утиного яйца с полосками и цветочным узором датируется примерно 1770 годом, это ткань более старого образца. Вполне вероятно, что модель переделывали из платья на английский манер.

Концы фишю, уложенные спереди крест-накрест, придавали платью изюминку.

Рукав платья сзади имеет разрез от локтя до манжеты, которая застегивается на запястье на одну пуговицу, оставляя открытой небольшую полоску муслиновой оборки. Скромный отворот украшен спереди манжетой.



Длинный декоративный муслиновый фартук не имел никакого практического назначения, поэтому у него не было нагрудника. Он завязывался на талии чуть ниже концов фишю. «Белая» вышивка спереди – распространенный символ любви: сердце с короной сверху в окружении купидонов. Вышитые буквы «IXXR» – это монограмма Девы Марии.

По краям фартук отделан коклюшечным кружевом.

Еще один узор на этом фартуке – это ботанические мотивы: растения в горшках, кисти винограда и полевые цветы.





Глава 4

1790—
1837

Конец XVIII века принес драматические изменения в женское платье – новый упрощенный «естественный» силуэт, появившийся на волне Великой французской революции. Его истоки кроются в платье-сорочке, которое продвигала Мария Антуанетта и другие представительницы европейской аристократии (включая Джорджиану, герцогиню Девонширскую). «Естественность» в этом контексте означала использование легких, удобных в стирке и, следовательно, более гигиеничных материалов, таких как муслин, хлопок, поплин, батист и лен. Драпировка и колонноподобный силуэт платьев восходили к классическим одеждам Греции и Рима и чистым линиям античных статуй. Простые прически с изящными завитками, обрамлявшими лицо, дополняли этот образ, указывая на то, насколько далеко ушла мода от пудренных париков и раскрашенных щек знати XVIII века.

На самых ранних и известных изображениях смелых представительниц бывшей французской аристократии (этих модниц называли «мервейсезы», а мужчин-модников – «инкруабли») можно было увидеть в легких облегающих платьях, подчеркивавших изгибы женского тела. Такие платья носили без жесткого нижнего белья. Яркие чулки демонстрировали прозрачность ткани и практически не оставляли места для воображения. Ходили слухи, будто женщины специально мочили платья, чтобы ткань липла к телу, и без стеснения выставляли напоказ грудь в глубоком декольте просвечивающего платья. Однако подобная экстремальная мода оказалась недолговечной, и тем более она никогда не была универсальной.

В 1804 году Наполеон стал императором Франции. Одновременно с Директорией и так называемой Первой империей появилось выражение «ампирная линия». Его частые заграничные походы, особенно в Египет, спровоцировали интерес к иностранным тканям и восточному колориту по всей Европе, что повлекло резкое увеличение спроса на заморские ткани. Жозефина, супруга Наполеона, вместе с прославленным купцом (или, как тогда говорили, продавцом мод) Луи-Ипполитом Леруа оказали серьезное влияние на моду той поры. Элегантность французских нарядов снова превратила Париж в важный центр европейской моды¹. Цилиндрическое неоклассическое платье с коротким лифом, маленькими прямыми рукавами или рукавами-фонариками и длинной прямой юбкой прочно закрепилось в моде. Фасоны – наследие старого режима можно было увидеть только при дворе. К 1797 году юбки на обручах надевали только ради парадных случаев. Но даже такие платья на обручах шили с коротким лифом по моде, что создавало странное смешение стилей.

Платье в стиле ампир стало необыкновенно модным по всей Европе, но особую популярность оно приобрело в Англии, где некоторое время поощрялась большая простота в одежде. Поначалу на пике моды были белые тонкие просвечивающие ткани. Но в большинстве стран западного мира, а также в Америке и в Австралии, следовавшими за европейскими тенденциями, платье в стиле ампир не оставалось статичным, оно эволюционировало, становясь более плотным благодаря использованию сначала тканей с цветочным узором, а потом и более толстых материалов темных цветов. Мало-помалу женщины возвращали элементы, составлявшие суть моды XVIII века.



СПРАВА
Придворное платье,
модная иллюстрация
1807 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес



Это были шелковые и парчовые ткани, более жесткий корсет и более пышная отделка, чем в предыдущие двадцать лет, антитеза простоте неоклассического дизайна. Данная тенденция стала преобладающей в 1814–1815 годах и после ссылки Наполеона. Но уже за некоторое время до этого порожденный революционной смутой стиль ампир утратил свое место на острие моды. В период относительной политической и социальной стабильности мода вернулась к былой пышности и силуэту, который в одной из публикаций 1826 года обозначили так: «выглядеть как песочные часы: узкий в центре [и] расширяющийся книзу»². Линия талии предсказуемо вернулась на естественное место, став отличительным признаком модного платья силуэта «песочные часы», вместе с желанием показать ее во всей красе. Это означало использование более длинных жестких корсетов на китовом усе, а также усиленных стальной пластиной по центру спереди. Чтобы подчеркнуть хрупкость талии, ширина юбки и плеч постепенно визуально увеличивалась до 1830-х годов. В сочетании с объемными чепцами и высокими экстравагантными прическами такие платья притягивали внимание к средней части тела. Закономерно потребовалось специальное средство, чтобы платье соответствовало духу зарождавшегося романтизма (ок. 1815–1840 гг.). Стиль называли мечтательным, эмоциональным и «высоким» по контрасту с холодной рациональностью эпохи Просвещения.

В этот период головные уборы отличались разнообразием. Маленькие чепчики и простые «жокейские» шапочки вошли в моду около 1800 года. Их почти повсеместно носили женщины всех возрастов, но и шляпки пользовались популярностью, особенно во второй половине 1810-х годов. Упомянутое выше восточное влияние означало, что некоторое время были в моде тюрбаны. Это явление можно увидеть в модных журналах того времени. Их носили как часть вечернего ансамбля. Популярность тюрбанов в Англии, несомненно, усилилась благодаря приверженности этому стилю Аделаиды Саксен-Мейнингенской, королевы-консорты Великобритании и Ирландии, супруги короля Вильгельма IV (1818–1849).

На картинке из модного журнала 1837 года (справа) показаны образцы головных уборов, модных в середине 1830-х годов. Лавандовые, желтые и зеленые чепцы с широкими полями были особенно популярны в 1830-х годах, когда они достигли такого размера, что полностью закрывали женское лицо, если смотреть на нее в профиль. Эта форма головного убора прошла пик популярности чуть раньше появления дамской шляпки с полями козырьком. Тулья такой шляпки все время увеличивалась в размере, чтобы ее можно было носить поверх модных высоких причесок. На этой иллюстрации можно увидеть и аксессуар, который назывался «назатыльник», или «шторка»: кусок ткани, прикрепленный к чепцу сзади и прикрывавший шею³. Он оставался популярным до середины 1860-х годов, когда в моду вошли головные косынки.

Этот период, запомнившийся просвечивавшими тканями и изящными аксессуарами, в 1830-х годах сменился шелковыми доспехами, в которые одевались женщины в начале Викторианской эпохи. Мир снова преображался после взрыва Великой французской революции, и следующее десятилетие было более строгим и консервативным периодом в истории платья.

СПРАВА
Шляпы и мантильи,
модная иллюстрация
из издания Le Bon Ton:
Journal des Modes
Париж, 1837 г., из
коллекции автора





Хлопковое платье

1797—1805 гг., Музей Виктории и Альберта, Лондон

Сшитое в Британии, это платье – великолепный (и редкий) пример простого неоклассического стиля, который появился в 1790-х годах. Декоративная отделка платья ограничивается «домашними» складками и драпировкой. В соответствии с английской любовью к простоте здесь нет вышивки, бисера или кружева. Это означает, что платье в определенной мере становится утилитарным предметом одежды, сохранявшим черты классической элегантности.

Глубокий круглый вырез платья днем будет прикрыт фишкой. В этом проявляется скромное и практичное отношение к этому стилю в Англии. Сзади вырез значительно меньше.

Присборенныеверху рукава были распространенным декоративным штрихом. В этом примере они двухслойные. Верхний рукав поднят и удерживается пуговицей, при этом взору открывается гладкий нижний рукав, который завязывается ниже локтя с помощью шнура.

Юбка сшита с передней деталью в виде фартука с разрезами по обеим сторонам, которая соединяется нагрудником на лифе. Этот декоративный фартук крепится тесемками на лифе. Кажущаяся сложной конструкция создавала восхитительно простой и свежий образ, не требующий наличия на лифе дополнительных пуговиц или булавок.

Очень короткий трен платья соответствует идеалам простоты и гигиены. Он начинается от сильно присборенной части юбки сзади по центру.

Застежка лифа в форме нагрудника, или откидной лиф, оставляет корсаж свободным от пуговиц или булавок, с какой бы стороны вы ни смотрели на платье. Передняя часть лифа соединена с юбкой, бока привязаны и застегнуты на пуговицы, как это видно на фото. Новая высокая линия талии схвачена простым поясом из кремовой льняной ленты.

Линия талии сзади опущена и изогнута. Юбка по центру спинки сильно присборена изнутри. Чтобы придать юбке объем в этом месте, носили маленькую подушечку, которую привязывали к талии.



«Мэри Барри», Гилберт Стюарт. Ок. 1803—1805 гг., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

Этот портрет, современник хлопкового платья, позволяет рассмотреть похожее платье: короткие верхние рукава подняты выше локтя, а низкий округлый вырез создает почти идентичное декольте.



Муслиновое платье

Ок. 1800—1805 гг. (вероятно, Индия), Музей искусств округа Лос-Анджелес

В этом платье доминируют две основные черты. Влияние классической Греции и Рима заметно в форме платья. Оно похоже и на греческий гиматий – широкий прямоугольный кусок ткани, и на римскую паллу – драпированную накидку, застегивающуюся с помощью броши.

А второе влияние, индийское, связано с выбором ткани.

Линия талии стала еще выше по сравнению с предыдущим примером, бюст существенно приподнят. Новый стиль корсета, призванного поднять грудь и поддерживать верхнюю часть торса, помогает добиться такого эффекта.

В этот период индийский муслин был неотъемлемой частью гардероба любой женщины с умеренными претензиями на моду. В романе «Нортенгерское аббатство» (1818) Джейн Остин высмеивает повальное увлечение муслином: «Чувства многих дам были бы оскорблены, если бы они могли только понять, в сколь малой степени сердце мужчины реагирует на то, что дорого или ново в их наряде и насколько не обманывает их текстура муслина»⁴. Главным достоинством ткани считалась ее хрупкость – признак того, что она подходит исключительно тем, чей стиль жизни позволяет аккуратную и обдуманную элегантность, а также частые стирки.

Маленький ридикюль, расшитый бисером, тоже был популярным аксессуаром. Такие сумочки отличались большим разнообразием формы и отделки.

Изысканная шаль с рисунком «индийские огурцы» скорее всего привезена из Индии, где такие шали делали на экспорт.

Популярность тканых узоров означала, что могли использоваться муслины более темных и практичных тонов, а светлые спокойные узоры вышивали непосредственно на ткани. К примеру, вышивка в «горошек» была простой и неброской возможностью украсить платье. Белый цвет некоторое время оставался в фаворе, и на юбке можно увидеть белую вышивку. Это миниатюрные изысканные листья и ветки, вышитые вручную.

Примерно до 1805—1806 годов в моде были трену, причем как на дневных, так и на вечерних платьях. В первые годы этого века иногда носили маленькие подушечки под юбкой сзади, которые привязывали к талии, чтобы поддерживать спадающие к трену складки и акцентировать мягкую, плавную линию⁵.



Основным украшением передней части лифа является тонкая вышитая сетка. Использование сетки в качестве верхнего слоя, иногда для всего платья, оставалось популярным приемом в следующие двадцать лет.

Рукава в таких платьях поначалу были относительно простыми, как на этом платье. Они имели прямую форму и заканчивались над локтем. Лиф сзади был заузен, и головка рукава обычно смещалась к спине, поэтому края проймы почти доходили до центральной части спинки лифа.

Лиф с откидной передней частью оставляет спинку платья гладкой и служит основой для украшения лифа спереди.



«Портрет молодой женщины в белом», работа ученика Жака-Луи Давида (1798 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия), а также его знаменитая картина «Мадам Рекамье» являются собой замечательные примеры раннего стиля ампира в платьях.



Вечернее платье из шелкового твила

1810 г., Музей МакКорд, Монреаль

Это элегантное вечернее платье отражает период между кипенной белизной платьев начала эпохи Регентства и оборками и воланами нарядов конца 1810-х годов. У платья цвет жонкилей, желтых нарциссов (*Narcissus jonquilla*), особенно популярный в первой половине этого периода.

Низкий квадратный вырез типичен для платьев того времени, как и модные округлые и крестообразные вырезы. Его форма определяется откидной передней частью лифа. Спереди и сзади лиф собран на шнуры, чтобы обеспечить облегание платья по фигуре.

Пышность рукава достигается с помощью сборок сзади, при этом спереди рукав остается гладким.

В данном случае завышенная линия талии подчеркивает высоко поднятый бюст, хотя его положение не столь экстремальное, как в более ранних моделях. Обычная лента кремового цвета с маленьким бантом на спине подчеркивает линию талии и поддерживает декоративную цветовую схему.

Передняя часть юбки – это прямоугольное полотнище с боковыми швами, смещенными назад. Положение швов создает изогнутую линию по обеим сторонам юбки. Этот прием иллюстрирует постепенное движение к увеличению ширины юбки, которая становилась все шире начиная с 1813 года⁶.

Как и у большинства моделей того периода, у этого платья нет трен.

Коклюшечные кружева, выполненные вручную, создают мягкий волнистый акцент на лифе и плечах.

Изящный цветочный узор, вышитый синелью, украшает переднюю часть лифа и рукава. В центре каждого цветка пришита жемчужина, а ряды жемчужин на рукавах дополняют цветы⁷.

Юбка слегка расклешена книзу. Этот эффект подчеркивается плотным шелком и сборками на задней части юбки.

На тонкой полоске коклюшечного кружева по подолу повторяется узор с жемчугом, как и на лифе и рукавах платья.



Жакет-спенсер и нижняя юбка

1815 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

В этом комплекте 1815 года, состоящем из нижней юбки и жакета-спенсера, уже присутствуют оборки и воланы, характерные для моды 1820-х и 1830-х годов, а также ощущается заметное историческое влияние.

Более того, несмотря на конфликт во время Наполеоновских войн, восхищение французов по поводу английской простоты в платье (иногда это называли англomанией) означало, что многие стили – такие как этот – также включали в себя элементы военной атрибутики.

Считается, что супруга Наполеона, Жозефина Бонапарт, вернула в моду некоторые исторические элементы, например жесткий плоский воротник елизаветинских времен. На этой иллюстрации мы видим интерпретацию начала XIX века. Воротник с оборкой был частью шемизетки, или манишки, которую поначалу носили как часть амазонки⁸. Ее привязывали к верхней части туловища лентами, чтобы прикрыть переднюю часть низкого выреза или нижних юбок с корсажем.

Еще одно историческое влияние – на этот раз итальянского Возрождения – проявляется в вычурных рукавах с буфами, которые заканчиваются узкими манжетами на одной пуговице, обтянутой тканью.

Это нижняя юбка, которая в то время не обязательно служила нижним бельем. Так называлась любая отдельная юбка, которую носили с другим предметом одежды, например жакетом или платьем. В данном случае юбка крепится к внутренней части спенсера с помощью крючков и петель.

Штрихи военной амуниции в этом спенсере – это двойной ряд пуговиц и декоративные отвороты. Жакет иллюстрирует наследие периода Наполеоновских войн.



Вдохновение Возрождения: «Молодая женщина со своим сыном», Аньоло Бронзино Ок. 1540 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия



«Прогулочное платье». 1815 г., Франция, иллюстрация из газеты La Belle Assemblée, из коллекции автора

Спенсеры и ротонды (длинные мантильи) были очень популярны. Альтернативой выступали пальто и накидки, которые можно было увидеть в этот период, особенно в условиях холодного климата. Под влиянием военной формы появились женские мантильи, более короткие накидки, которые застегивались на шее. Иногда у мантильи были рукава и высокий воротник. На этой иллюстрации маленький стоячий воротник – это еще один военный акцент наряды с кисточками и помпонами. Вполне вероятно, что идея этого костюма навеяна затычным интересом к красивой парадной форме гусар, которые когда-то служили в венгерской кавалерии⁹.



Вечернее платье

Ок. 1815 г., Музей МакКорд, Монреаль

Вечернее платье знаменует отход от строгой простоты и переход к роскоши шелка и отделки, а также узору «елочка». Хотя это относительно ранний пример подобных излишеств, платье отчетливо указывает на грядущие изменения. Его, скорее всего, носили с длинными лайковыми или атласными перчатками, а в качестве аксессуаров использовали кольцо и веер.

Сложные резные детали из шелка повторяются на рукавах, корсаже и подоле. Это заметное отступление от лаконичных неброских платьев предыдущего десятилетия.

На протяжении этого периода на вечерних платьях можно было увидеть кушаки, которые завязывались сзади на бант. В данном случае пояс украшен единственным бантом, который привлекает внимание и к декоративным деталям корсажа, и к сборкам юбки на талии. Плотные ленты используются на отложных атласных манжетах и как деталь отделки подола.

Аппликации из атласа и плотные ленты делают юбку жестче и придают ей форму. Они сочетаются с верхним слоем из кисеи. Одновременное использование этих элементов отделки подчеркивает грядущий переход от Директории к Викторианской эпохе.

Округлый вырез этого платья открывает плечи, а декольте спереди повторяет изогнутую форму юбки сзади.

Известные как лангеты, то есть имевшие форму языка, эти детали из шелка украшают центральную часть лифа спереди и сзади, заканчиваясь на линии талии¹⁰. Расположение лангетов на плечах и на манжетах подчеркивают буфы из прозрачной органзы, которые напоминают рукава эпохи Возрождения и елизаветинской поры.

Еще одним реверансом в сторону старины можно считать имитацию шнуровки на спинке, выполненную шнуром цвета шампанского. Такая же шнуровка повторяется в отделке лифа спереди.

Прозрачная верхняя юбка символизирует мечтательность романтизма. Она украшена изящной вышивкой из нежных поблескивающих листочков, которая повторяется на рукавах. С появлением машинного кружева в 1808 году отделка или даже целые наряды из кисеи и других видов сетки стали более доступными¹¹. Тюль и креп также стали популярны для верхнего слоя платьев, сшитых из атласа, бархата, шелка или шелковой тафты.

Жгут из толстой ткани – руло, – пришитый к подолу платья для сохранения округлого очертания нижней части юбки, характерен для зарождающихся стилей, которые достигнут своего пика в 1820-х годах.



Дневное платье из тафты

1823—1825 гг., Музей МакКорд, Монреаль

Это платье отличается более пышной отделкой, чем в предыдущем примере, и демонстрирует расширяющийся силуэт в верхней и нижней части тела. Хотя в модели использованы многие модные элементы начала и середины 1820-х годов, в этом платье ощущается историческое влияние, прежде всего в деталях рукавов и расположении линии талии.

Вырез, широкий и прямоугольный, располагается по краю плеч, и его положение фиксируется и подгоняется с помощью лент-завязок.

Рукава с буфами и атласными лангетами поддерживают исторический колорит, который мы видим на других платьях, представленных в этой главе. Эти детали предвосхищают форму, которая будет становиться шире и длиннее до 1830-х годов и на протяжении этого десятилетия. Широкие верхние рукава с пышной отделкой, подобные этим, французы прозвали *mancherons* (короткие рукава), пока их не стали называть эпюльерами в более поздние годы этого века¹².

Отделка спинки платья стала легче и женственнее: розетка на корсаже сзади по центру лифа и летящие атласные длинные узкие ленты.

В отличие от раннего стиля ампир в данном случае юбка состоит из клиньев и присборена по всей ширине, а не только сзади, обеспечивая юбке пышность, которая выигрышно демонстрирует отделку.

Это пышное дневное платье является замечательным примером так называемого скульптурного подола: объемные полоски ткани с подложкой (лангеты) на юбке создают эффект архитектурной конструкции. В более ранние годы такое количество отделки нельзя было увидеть на дневных платьях, но осязательная форма колокола, характерная для этой эпохи, требует большого количества ткани для отделки.

Полоска подложенной тафты по низу подола – это руло, типичная отделка этого периода, которая увеличивает вес юбки и помогает подчеркнуть и поддерживать украшения в виде лангетов, расположенных выше.



Атласные ленты, уложенные в виде банта на корсаже спереди, подчеркивают расширяющийся силуэт. Отделка также повторяется на рукавах, чтобы акцентировать широкие расклешенные манжеты.

У этого платья линия талии чуть опущена, но не настолько низко, как в большинстве модных платьев той поры. Возможно, платье переделывали или это была намеренная ностальгия. В любом случае линия талии подчеркнута с помощью широкого пояса из тафты¹³.



Джон Белл, иллюстрация из модного журнала («Костюм для визита в коляске»). Англия, 1820 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

На этой ротонде (длинной мантилье) 1820 года лангеты украшают не только подол, но и все платье спереди.



Дневное платье из тафты

1825 г., музей «Электростанция», Сидней

Светло-нефритовый цвет этого дневного платья контрастирует с яркой темно-розовой отделкой.

Такой декор платья не только демонстрирует в высшей степени модное использование доминирующих элементов, но и отсылает нас к тому времени, когда в моде XVII века были популярны фестоны, которые назывались вандейковскими.

В первые годы XIX века оживился интерес к археологии. Это означало, что в дизайне украшений, таких как представленное на иллюстрации золотое кольцо с рельефным узором и россыпью драгоценных камней, использовались образцы эпохи Античности и Возрождения¹⁴.

Линия талии опустилась почти до ее естественного положения. Сзади она слегка занижена в том месте, где платье застегивается с помощью металлических крючков и петель. Во многих моделях того периода использовались внутренние тесемки для лучшей посадки по фигуре¹⁵. Линию талии подчеркивали плотной лентой, выполненной из ткани платья. Широкий пояс, примечательный аксессуар того времени, должен был привлекать внимание к осиной талии, которая достигалась с помощью новых моделей корсета и более тугий шнуровки.

Скульптурный плотный подол этого платья повторяет детали отделки на рукавах, но добавляет им новое измерение. Вандейковские фестоны расположены в два ряда и отделаны тремя руло, дополняющими чуть более широкое руло, которым заканчивается подол.



Неглубокий широкий вырез переходит в широкие плечи. Ткань на плечах собрана в складки и удерживается с помощью розовой тесьмы в тон платья.

Рукава-полужубо сужаются к манжетам, облегающим запястье. Такая форма и пропорции были в моде начиная с 1820-х годов.

Вандейковские фестоны в форме треугольников на рукавах и подоле придают платью нотку XVII века. Такой стиль отделки был очень популярен, и фестоны можно было увидеть на кружевах. Такая отделка называлась фестончатый край¹⁶.

Для создания объема юбка сильно присборена сзади, однако трен отсутствует.



Летнее платье

1830 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

В этом летнем платье хорошо видны типичные для 1830-х годов элементы, в частности объемные рукава, расширяющаяся книзу юбка и естественная линия талии. Гладкость ткани позволяет отчетливо рассмотреть эти детали, а белый цвет был популярным выбором в этом десятилетии, особенно для утренних или вечерних платьев.

Пышные, шарообразные рукава середины XVII века вернулись и «отыгрались», достигнув экстремальных пропорций в 1830—1831 годах. Чтобы поддерживать такую форму, модные женщины были вынуждены добавлять пару опор для рукавов, или подушечек, которые также называли буфами¹⁷. Их привязывали к завязкам корсета, уменьшая или увеличивая размер в зависимости от фасона платья и обстоятельств. Уже в 1820-х годах некоторые портнихи начали шить такие рукава платьев, бальных или вечерних. Система внутренних шнурков или лент меняла форму и размеры рукава. Иллюстрация внизу – это хороший пример нижнего белья, которое носили в то время.



Женский корсет, нижняя юбка и подушечки для рукавов. Ок. 1830—1840 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Вырез, округлый и скромный, обнажает участок груди, приличествующий для дневного платья. Декольте на вечерних платьях обычно было намного глубже и открывало большую часть плеч.



Как и в предыдущем примере 1825 года, платье имеет сборку на плечах и удерживается гладкими деталями ткани.

В данном случае акцент сделан на пышные округлые рукава-жиги, которые помогают достичь эффекта, при котором ширина плеч была сопоставима с шириной подола.

Ткань, слегка присборенная на бюсте, создает привлекательную форму, напоминающую веер и подчеркивающую тонкую талию.

Несмотря на преобладание моделей с тонкой заниженной талией в модных журналах того времени, в действительности многие женщины долгое время продолжали носить платья с завышенной талией. Мода менялась гораздо медленнее, чем можно предположить, рассматривая модные журналы, где демонстрировались только новинки из Парижа. Впоследствии эти идеи адаптировали местные и домашние портнихи.



Деталь юбки с английской (прорезной) вышивкой на хлопке 1830 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес



Свадебное платье из шелкового атласа

1834 г., музей «Электростанция», Сидней

Это свадебное платье воплощает историческое очарование романтизма, однако его легкость и изящество были бы недостижимы без возрастающего количества нижнего белья.

В данном случае потребовалось добавить подушечку сзади, чтобы придать объем юбке.

Любовь к шалиям эпохи Регентства не угасла. Здесь представлена шаль с геометрическим узором по краям.

В этом свадебном платье использованы яркие исторические элементы, прежде всего банты и вырезанные из ткани ромбы, украшающие лиф¹⁸. Он напоминает stomaker XVIII века и обычную практику украшать лиф спереди вертикальным рядом бантов, которые назывались лесенкой.

Широкий вырез «лодочка» подчеркивает пелерину и спущенные буфы на рукавах, изящно соскользнувшие с плеч.

Рукава разделены на три части. Верхняя и нижняя части облегают руку (верхняя собрана в складки), центральная часть рукава-жиги имеет типичную форму шара.

Линия талии расположена очень близко к ее естественному положению, и на многих платьях той поры она образует спереди острый угол. Эта деталь станет очень распространенной в 1840-х годах¹⁹.

В этом платье более широкий и жесткий подол, чем в предыдущих моделях. Он расширяет юбку внизу и уравнивает ширину плеч.



«Предполагаемый портрет герцога Шуазеля и двух его компаньонов» (фрагмент), Жак Вильбо. Ок. 1775 г., цифровое изображение любезно предоставлено Getty's Open Content Program



В начале 1830-х годов на женские платья оказывал влияние балет. Итальянская танцовщица Мария Тальони (1804—1884), возможно, сыграла роль в популяризации более коротких юбок, которые открывали ступни в пунтах. В «Сильфиде» Тальони вышла на сцену в мягкой, расширяющейся юбке длиной до середины икр, которая позволяла рассмотреть ее балетные туфли¹⁹. Такие театральные костюмы были похожи по стилю на большинство платьев той поры. Единственным отличием была более короткая и в меру прозрачная юбка.



Дневное платье и накидка из шелка

Ок. 1830—1840 гг., музей «Электростанция», Сидней

Эти платье и накидку сшили и носили в ранний колониальный период в Австралии (ок. 1835—1837 гг.).

В нем заметно ощущается связь с модными европейскими и американскими тенденциями.

Накидка, или пелерина, придает сглаженный округлый силуэт.

Платье соответствует описанию из популярной модной газеты La Belle Assemblée 1831 года: «Платье следует носить с широкой пелериной из той же ткани. Она выглядит спереди как фишу и скроена так, чтобы на плечах были острые углы. Шелковая отделка... заканчивает пелерину»²⁰. Пелерины, сшитые из того же материала, что и платье, такие как на этой модели, были особенно популярны в то время.

Заниженная линия талии плотно облегает туловище. Это достигалось с помощью китового уса в корсаже, который крепился сначала спереди, а позднее его размещали и в боковых швах²¹. Широкие плечи и расширяющаяся к низу юбка подчеркивают изящность талии.

Обычная юбка состоит из прямоугольных полотнищ. Эта модель характерна для описываемого периода.

В это время форма юбки все больше напоминает колокол. Форму поддерживает руло в подоле, которое добавляет юбке вес и структуру. Юбка становится не только шире, но и длиннее, прикрывая щиколотку.

Под накидкой у лифа спущенные плечи и широкий неглубокий вырез. Перед лифа, выступающий из-под пелерины, собран в складки выше линии талии и по вырезу горловины, повторяя сборку на рукавах²².

Эти широкие рукава-жиги достигают пропорций, типичных для этого периода. Учитывая их размер, трудно было подобрать верхнюю одежду, в которую они бы поместились, поэтому накидки стали модной альтернативой.

Заложенные складки на плечах и манжетах добавляют объем рукавам.

Юбка на талии присборена по всей ширине, создавая объем.





Глава 5

1837—
1869

Платья 1840-х годов во многих отношениях отличались перегруженностью в сравнении с модными фасонами предшествующего и последующего периода. Хотя вытянутый силуэт, несомненно, был проще буфов и оборок, распространенных в 1820-х и 1830-х годах, носить такое платье было сложнее. В 1830-х годах юбки доходили до щиколотки, талия была свободнее, однако в 1840-х годах юбки стали тяжелее, а корсажи удлинились и туго затягивались. Это был переходный период, после которого в 1850-х и 1860-х годах в моду вошли более свободные кринолины и немного завышенная линия талии. Гвен Равера, внучка Чарльза Дарвина, в своих воспоминаниях «Предмет старины» (Period Piece) пишет:

Однажды я спросила тетю Эппи, каково это было – носить кринолин. «О, это было восхитительно, – ответила она. – Я никогда не чувствовала себя комфортно после того, как они вышли из моды. Они держали нижние юбки на расстоянии от ног, поэтому ходить было легко и удобно»¹.

С конца 1830-х годов и позднее верхней юбке придавали форму с помощью многочисленных слоев нижней юбки. Необходимую жесткость обеспечивали такие материалы, как конский волос, лоза или наполнитель (этот прием использовали в стеганых нижних юбках). К концу десятилетия юбки начали отделять оборками. Широкая юбка в складку сочеталась с длинным, туго затянутым лифом, чтобы сделать талию предельно тонкой. Пройма опустилась с линии плеча на верхнюю часть руки, и популярная модель корсажа всером притягивала взгляд к изящной V-образной талии. Юбка колоколом, слегка расширяющаяся книзу, подчеркивала приспущенную линию плеч и приковывала внимание к талии. В этом силуэте слегка изменились гипертрофированные формы платьев 1830-х годов. В результате – принимая во внимание отсутствие отделки, особенно на дневных платьях, – женская одежда 1840-х годов может показаться скучной. Тем не менее практичное «Руководство для работницы» (Workwoman's Guide), впервые опубликованное в Лондоне в 1838 году, так описывает доступные варианты: «Платья длинные, короткие, три четверти, узкие или пышные, распашные спереди или сзади»². Они могли быть сшиты с «лифом на французский манер», «греческой юбкой» или «гладкой юбкой» среди прочих. Носить это следовало «с вниманием к деталям платья [которые] многое добавляют к внешности леди», потому что «желание нравиться благодаря приятной наружности... не всегда связано с предрасположенностью к тщеславию и фривольности». В конце 1830-х годов и в начале 1840-х «приятная наружность» могла означать, по мнению авторов «Руководства для работницы», «ленты или руло из атласа, шелка, шифона... буфы, оборки или воланы... канты из той же ткани, что и платье... иногда употребляют гофрированные ленты или кружева»³. Отделку обычно делали из основной ткани платья. Так как для платьев традиционно выбирали более темные оттенки, отделку не использовали и предпочитали ей аккуратность и простоту – с современных позиций, неброский вид, – то таким был и общий эффект. В самом деле, в «Руководстве по





СЛЕВА
Блузка и юбка:
портрет работы Мэтью
Брэйди, США
Ок. 1865 г.,
Национальный архив
США

этикету для леди» (Hand-Book of Etiquette for Ladies, 1847, By An American Lady) написано следующее: «Самое простое платье всегда самое элегантное, и леди, которая одевается просто, никогда не будет одета немодно»⁴.

Более строгий и энергичный образ воспринимался как самый респектабельный. Такой взгляд на платье – это не уникальное явление, свойственное исключительно 1840-м годам, но именно в этом десятилетии подобный образ был наиболее востребован.

В условиях сдержанной эстетики выбор, по иронии судьбы, значительно расширился благодаря новым технологиям и массовому производству одежды. В Британии промышленная революция оказала серьезное влияние и на женские платья, и на материалы, доступные портнихам. Новинки, появившиеся в XVIII веке, такие как прядильная машина «Дженни» и прядильная машина с вытяжными валиками, проторили дорогу новинкам XIX века, включая ткацкий станок и паровой двигатель (на таких двигателях работали ткацкие фабрики). Использование подобных машин увеличило производство тканей и неизбежно ускорило появление новой моды, которую можно было представить обществу. Совершенствование печатного дела способствовало распространению модных изданий и выкроек среди широкой публики. Технологии внесли свою лепту и в производство корсетов: вместо относительно простых корсетов начала этого века в конце 1840-х годов во Франции появилась новая модель. Корсеты начали шить из отдельных частей (от семи до тринадцати деталей), как правило, по пять с каждой стороны. Его кроили без клиньев



для груди и бедер, чтобы корсет плотнее прилегал к талии⁵. Эта дополнительная опора означала, что бретели на плечах стали лишними, так как бюст поддерживался с помощью китового уса.

Пятидесятые годы XIX века можно рассматривать как период ранней и хорошо известной попытки реформировать платье. Амелия Дженкс Блумер вместе со своей подружкой Либби Смит убеждали американских женщин в том, что вместо длинных платьев лучше носить панталоны в «турецком» стиле, получившие название «блумеры», которые надевались под туннику. Они продвигали свою точку зрения на страницах газеты для женщин *The Lily*, которую выпускала Блумер, а также во время личных выступлений и демонстрации того, как можно носить «брюки для дам»⁶. Хотя усилия этих женщин были встречены с интересом, тем не менее большая часть общества еще не была готова к таким радикальным переменам. Проповедуя появление «разумной» женщины, Блумер пыталась выяснить, какой видит женщину общество середины XIX века. В романе «Загадка Эдвина Друда» Диккенс написал, что женщину следует считать «действующим ангелом домашнего блаженства»⁷. Такое популистское отношение едва ли поощряло женщин последовать примеру Блумер.

В середине XIX века эталоном служила осиная талия, затянутая в жесткий корсет. Позднее это вызвало серьезную озабоченность со стороны реформаторов одежды, но уже в 1840-х годах многие стали задаваться вопросом о сомнительной пользе сильного затягивания в корсет. Популярный женский журнал *Godey's Lady's Book* констатировал, что «время жестких корсетов прошло и, мы надеемся, никогда не вернется. Современные элегантные дамы носят корсеты с небольшим количеством китового уса, если вообще их носят», но при этом «женское желание иметь тонюсенькую, шириной с ладонь талию кажется ненасытным»⁸. Даже те, кто не утягивался чрезмерно, носили довольно жесткие корсеты, считая их необходимым элементом для создания формы модного лифа. Эта практика шла вразрез с рекомендациями врачей и мнением некоторых представителей мира моды, считавших, что к корсетам следует относиться с большей мерой благоразумия.

В этот период женщины носили не только платья. В 1850-е годы появился лиф с баской, похожий на жакет. Надевали его с юбкой, сшитой из такого же материала, чтобы создать иллюзию платья. Внимание к ансамблям в 1860-х годах отчасти связано с растущей популярностью одежды для отдыха и, как предполагают, даже спортивной одежды. Юбку дополняли отдельный «лиф, манишка или кофточка-безрукавка». Эти «лифы» на современный взгляд очень похожи на блузки, хотя это слово начали использовать в модном лексиконе ближе к концу столетия. На фото, представленном на странице 81, молодая американка одета именно так. Хотя в Америку новая европейская мода приходила с некоторым опозданием, блузка выглядит актуально, в духе времени. И все же распространение таких лифов в Америке было обусловлено в первую очередь утилитарными потребностями, а не модой. Жительницы Южных штатов во время Гражданской войны (1861–1865) испытывали нехватку тканей, поэтому лифы носили с переделанными юбками от тех платьев, корсажи которых уже не использовались⁹. Разумеется, со временем это требование функциональности стало правилом моды.



Очень популярными стали лифы «гарибальди» (идея навеяна красными рубашками сторонников Джузеппе Гарибальди), которые иногда называли «лиф-спенсер» из-за сходства с жакетами эпохи ампир.

Особенно они пришлись по вкусу молодым женщинам. Эти лифы шили из темной ткани, что позволяло каждый день менять их, привнося дополнительное разнообразие в женский гардероб. Такие ансамбли, состоящие из лифа и юбки, часто дополняли так называемым швейцарским корсажем (Swiss waist), имевшим уголки спереди и сзади, часто черного цвета, который подчеркивал стройную талию.

В Британии принцесса Александра Датская стала родоначальницей нескольких популярных трендов. Когда 10 марта 1863 года она выходила замуж за Эдуарда, старшего сына Виктории и Альберта, на ней было белое платье из английского шелка от Ворта, украшенное серебряной вышивкой и хонитонским кружевом. Использование кринолина означало, что эта деликатная ткань представала в наилучшем свете. Название «кринолин» происходит от слова *crin* – конский волос, который изначально использовали для придания жесткости нижней юбке. Конструкция кринолина представляет собой несколько горизонтальных обручей из китового уса, которые постепенно расширялись к подолу платья¹⁰. В течение этого десятилетия структура и форма кринолина менялись в соответствии с модой, но базовая «клетка» оставалась на месте в течение 1860-х годов. Модные платья начали выглядеть экстремальными и непрактичными, и кринолин сыграл в этом не последнюю роль, создав один из самых долговечных и завораживающих образов XIX века.



СПРАВА
Женский кринолин-
«клетка»
Англия, ок. 1865 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес



Платье

Ок. 1836—1841 гг., Музей МакКорд, Монреаль

Это бережливое дневное платье с тонкой талией и заниженной линией проймы предсказывает грядущие ограничения в женской одежде 1840-х годов. Светлая и романтическая ткань с ксилографическим рисунком напоминает мягкие естественные силуэты, которые были популярны в начале столетия.

Широкий и глубокий вырез повторяет распространенную в 1830-х годах форму декольте и почти спадает с плеч. Лифы вечерних платьев часто открывали верхнюю часть рук. Глубокие складки под линией выреза притягивают внимание.

Остроконечная линия талии станет главной особенностью в женских лифах в период 1840, 1850 и 1860-х годов. В данном случае она подчеркнута двойным кантом, выполненным из тканей зеленого и фиолетового цвета.

В этом платье китовым усом укреплён и сам лиф, что помогало держать форму и обеспечивало необходимую поддержку. Юбка украшена встречными складками спереди, сзади складки служат для увеличения объема.

Фестончатая деталь на юбке сбоку отделана шелковым кантом и украшена шелковыми бантами. Такое обилие отделки возвращает нас к тридцатым годам XIX века, но постепенно на протяжении следующих двух десятилетий такой декор выйдет из моды¹².



Эти рукава служат примером окончательного отказа от пышных рукавов-жиги после 1836 года¹¹. Объем сохраняется только между верхней частью руки и запястьем. Рукава почти соскальзывают с плеч. Вскоре они исчезнут совсем. Как предвестник грядущих изменений, ткань в верхней части рукавов заложена мелкими складками, которые указывают на новое местоположение плеча. Эффект покатых плеч станет характерным признаком женской моды 1840-х годов. На портрете 1835 года (внизу) можно видеть похожую форму рукавов с буфом в середине, однако рукава постепенно приобретали более простую форму.



«Портрет дамы»,
Фредерик Рэндолф
Спенсер. 1835 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес, США



Зеленое шелковое платье

Ок. 1845 г., Музей и архив моды Университета Шиппенберга, Шиппенберг, Пенсильвания

Это недавно отреставрированное дневное платье сшито из двустороннего шелкового атласа, темно-зеленого с одной стороны и ярко-розового – с другой. Игра цвета создает красивую переливчатость ткани, и это был очень модный выбор начиная с 1845 года.

Закрытый вырез горловины с воротником-стойкой был в моде с 1848 по 1852 год. Позднее, в 1850-х и 1860-х годах в дневных платьях преобладал круглый воротник. В этом примере воротник-стойку сняли, а потом пришили в 1840-х годах, чтобы перенести застежку со спинки на переднюю часть лифа. Такого рода изменения характерны для сохранившихся платьев и позволяют нам понять, как одежда перешивалась обычными людьми в соответствии с изменчивой модой¹³.

Очень короткие жокейские декоративные верхние рукава иногда использовались для того, чтобы замаскировать структурные элементы и складки в верхней части рукава. В данном случае они послужили основной декоративной отделкой.

Удлиненный конический торс хорошо виден в этом примере. Просматривается отход от платьев с завышенной талией, которые носили всего несколько лет назад.



Женщина на этом дагеротипе 1845 года одета в похожее платье с жокейскими рукавами, высоким воротом и лифом со складками спереди, напоминающими веер (цифровое изображение любезно предоставлено Getty's Open Content Program)



Широкая вставка в форме веера, собранная от плеч к талии, привлекает внимание к тонкой талии и лифу со спущенными линиями плеч. Изначально этот лиф застегивался сзади, чтобы сохранить декоративный эффект спереди.

Проймы опущены и швы рукавов смещены в сторону спинки.

В 1840-х годах декоративная отделка использовалась более умеренно. Данное платье украшено разнообразными складками и сборками. В «Руководстве для работницы» 1840 года сказано, что шелковые платья в сочетании с кантами и другой отделкой, выполненной «из того же материала, что и платье, смотрятся хорошо»¹⁴. Такой подход, воплощенный в данном платье, поддерживает цветовую схему.

Узкие манжеты застегиваются на крючки и петли.

Крошечные желуди, обтянутые шелковой нитью, украшают каждую пуговицу. Желудь как символ имеет множество значений – от надежды, потенциала и власти до мужской и женской сексуальности и плодovitости¹⁵.

Юбки обычно шили из нескольких полотнищ (минимум из семи), и эти детали были довольно узкими. В идеале их соединяли так, чтобы избежать шва спереди по центру, но иногда конструктивно это было невозможно. В таких случаях использовали декоративные панели, чтобы скрыть такой шов. В других случаях эти швы были исключительно декоративными, как это показано в этом примере.



Платье из светло-голубого шерстяного муслина

Ок. 1854—1855гг., Музей МакКорд, Монреаль

В этот период платья обычно состояли из двух частей: лифа и юбки. Представленное платье с модным лифом и баской скроено таким образом, чтобы придать ему сходство с жакетом. Узкий в талии лиф расширяется на уровне бедер. Такая модель лифа была невероятно популярна и в Европе, и в Америке во второй половине данного десятилетия. Это платье сшито из шерстяного муслина, тончайшей ворсистой ткани, впервые появившейся во Франции.

Подобные платья носили со съемными хлопковыми воротниками и подрукавниками, которые можно было стирать отдельно, чтобы защитить платье от загрязнения и изнашивания.

Рукава пагода довольно широкие. Они отличались разнообразием отделки и окантовки. Ежемесячная модная газета La Belle Assemblée сообщала в 1853 году, что «рукава пагода ни в коем случае не вышли из моды. Но для разнообразия некоторые делают очень широкими... Иногда их отделяют кружевом или вышивкой. С ними носят подрукавники». Последнее описание соответствует платью на фото¹⁶.

Узор в виде бордюра (о нем речь пойдет ниже) повторяется на оборках рукавов и имитации кокетки.

Оборки, из которых состоит эта трехъярусная юбка, были характерной чертой 1850-х годов. По краю проходит тканый узор с бордюрной каймой. Это означает, что требовалось соткать материю с большим соответствующим бордюром по одному краю. Эту ткань изготовили специально для этого платья, и она идеально подчеркивает основные элементы силуэта 1850-х годов¹⁷.



«Портрет женщины»,
неизвестный художник,
дагеротип. 1851 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес

Ширина юбки существенно увеличена не только за счет трех рядов оборок, но и с помощью кринолина или юбки на обруче, которая появилась в Париже примерно в 1855 году (см. Словарь терминов и Введение).



Платье из двух частей

Ок. 1855 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Когда королева Виктория приобрела замок Балморал в 1852 году, она спровоцировала страсть ко всему шотландскому. Для большинства женщин платье было главным средством самовыражения, поэтому нет ничего удивительного в том, что использование ткани-шотландки (как в этом платье 1855 года) было популярно. Широкая юбка – идеальный вариант для демонстрации новых трендов в тканях.



Лиф застегивался спереди с помощью крючков и петель. Зеленые пуговицы с шелковыми кисточками, здесь сугубо декоративные, были популярны в этом десятилетии, и их можно увидеть на других похожих платьях того периода.



Платье-сак (деталь)
1760-е гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Низко посаженные рукава пагода указывают на стиль, появившийся примерно в это время. Они отражают практику шить рукава из больших кусков ткани, оставляя разрез, порой идущий от самого верха рукава¹⁸.

Юбка не имеет отделки, чтобы не отвлекать внимания от цвета и рисунка на ткани.

Благодаря кринолину в форме купола юбка приобретает округлую форму, чуть выступающую спереди и сзади. Лишь с 1860 года юбки стали более плоскими спереди. Форма кринолина претерпела серьезные изменения в середине десятилетия. К 1860-м годам для пошива юбки платья требовалось до десяти ярдов (9 м) ткани, чтобы полностью скрыть кринолин¹⁹.



Рукава оторочены полосками собранной в складку тафты, похожими на отделочный басонный материал. Такую отделку часто использовали на модных платьях XVIII века.



Свадебное платье

Ок. 1850—1860 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Западная Австралия

Это сшитое дома бережливое (из тонкой легкой шерсти) свадебное платье датировано широким временным интервалом, где-то между 1850-ми и 1860-ми годами. Судя по всему, оно было сшито примерно в середине десятилетия. Платье является хорошим примером музейного экспоната, который несколько раз переделывали и ремонтировали, о чем мы расскажем ниже.

Две ярко-зеленые пуговицы, обтянутые тканью, пришиты на точной копии исторического кружевного воротника. Они были добавлены позднее для усиления эффекта.

Очень низкая линия плеч – здесь она опущена на верхнюю часть рук – была характерна для моды 1850-х и 1860-х годов. Линия плеч и линия талии отделаны кантом из ткани платья. Это было распространенным декоративным приемом²⁰.

Спереди и по бокам юбка заложена бантовыми складками, сзади по центру встречные складки. В правом шве юбки имеется внутренний карман.

Расширенные книзу рукава этого платья представляют собой ранний и наименее бросающийся вариант покрова пагода, ставшего популярным позднее. В данном случае рукава перекликаются с формой юбки. Скроенные по косой, присборенные полоски отделки, выполненные из основной ткани, пришиты к манжетам и подчеркивают форму рукава.

Юбка имеет подкладку, позволяющую поддерживать форму и объем.

Широкий кружевной воротник относится к более позднему периоду. Скорее всего, съемный воротник носили в 1850-х – начале 1860-х годов, хотя, вероятно, он был уже и меньше, чем реплика.

Начиная с 1840-х годов лифы либо кроили с дополнительным объемом спереди, либо использовали отдельную деталь, чтобы создать декоративные складки на груди. В этом примере использован первый вариант²¹.

Линия талии с глубоким мысом спереди отделана кантом. Этот прием подчеркивал не только эффектный край лифа; таким образом акцентировался крой: лиф шили отдельно от юбки. На первый взгляд складывается впечатление, будто лиф можно носить отдельно, в действительности юбка пришита к его подкладке.

Тесьма – это, вероятно, более позднее добавление. Она пришита к переднему полотнищу юбки и подчеркивает оригинальные, обтянутые тканью пуговицы, последняя из которых (расположенная ближе к подолу) представляет собой реплику. Вставка по центру лифа, выполненная из основной ткани платья, считается оригинальной. То, что вставка не доходит до мыса линии талии, свидетельствует о том, что либо у портнихи не хватило материала, либо эта часть вставки была повреждена и срезана.



Дневное платье из шелковой муаровой тафты

Ок. 1865 г., музей «Электростанция», Сидней

Несмотря на ширину юбки, этот наряд вполне можно считать свободным в сравнении с более плотными платьями со множеством нижних юбок, которые носили до этого. Ткань поддерживалась легким кринолином-«клеткой», поверх которого надевали одну-две нижние юбки, чтобы ряды стальных обручей не были видны сквозь шелковую ткань. Платье носили со съемными кружевными манжетами и воротничком, чтобы облегчить их стирку.

Низко втачанные рукава отделаны полосками машинного кружева. В этот период отделка на плечах была в большой моде. Судя по некоторым другим деталям этого платья, кружево добавили позже, чтобы подчеркнуть линию плеч.

Жесткий лиф держит форму благодаря китовому усу в льняном чехле, который пришит на спине и по бокам²².

Кружево украшает не только плечи, но и манжеты, и черный цвет повторяется в декоре пояса с двухцветной розеткой.

Судя по всему, округлую форму юбки, характерную для 1850-х годов, переделывали в овал на рубеже середины 1860-х годов. Были вшиты два дополнительных полотнища, чтобы сделать переднюю часть более плоской. Юбка частично прострочена на машинке, частично выполнена вручную, что говорит о больших переделках, связанных с изменением моды.

Внутри юбки сзади имеется подушечка, сшитая из хлопка и грубо обработанная. Ее привязывали к талии двумя короткими шнурками. Она добавлена позже, когда вносили другие изменения. Подушечка придавала дополнительный объем на спинке и являлась скромным прообразом турнюра²³.



**«Мадемуазель Сико»,
Огюст Ренуар
1865 г., Национальная
галерея искусств,
Вашингтон, округ Колумбия**

На этом портрете 1865 года кисти Ренуара дама одета в похожее платье: низкая линия плеча отделана кружевом, закрытый вырез с белым воротничком, застежка на пуговицы спереди и броский пояс. Такие платья носили со съемным белым воротничком или рюшем, который был и декоративным, и функциональным элементом отделки: он защищал вырез платья от загрязнения и изнашивания.



Вечернее платье

1868—1869 гг., Музей МакКорд, Монреаль

В этом примере хорошо заметен переход к турнюру. Юбка становится более плоской спереди, хотя кринолин по-прежнему придает ей форму колокола. Похожее платье описано в статье, опубликованной в 1869 году в газете «Ежедневное воззвание Мэрисвилла» (Marysville Daily Appeal): «Белое платье с юбкой-панье из того же материала украшено бахромой и рюшами»²⁴.

Очень короткие рукава-буфы отделаны присборенным тюлем, который привносит другую текстуру. Тюль, легкую шелковую сетку, часто использовали как подкладку под другую ткань, чтобы придать форму и объем. Но иногда, как в этом платье, тюль служил для отделки, обычно в ограниченном количестве.

Верхняя юбка в виде фартука собрана на талии и по бокам для создания дополнительного объема, особенно заметного сзади²⁵. На эту юбку стоит обратить внимание, потому что она знаменует переход от кринолина к турнюру, когда акцентировалась именно задняя часть юбки. В то время подобные верхние юбки назывались панье, как и стиль XVIII века. Если верхняя юбка была распашной спереди, ее называли юбкой Марии Антуанетты.

Банты, выполненные из основной ткани, украшают присборенные участки верхней юбки, в том числе и сзади. Юбка отделана бахромой и каймой с бантовыми складками.

Единственная присборенная оборка на подоле является треном.

Берта – широкий воротник, обрамляющий плечи и иногда шею, – была популярным аксессуаром начиная с 1830-х годов.

В данном случае берта повторяет бантовые складки и бахрому, использованные в отделке других элементов платья, и добавляет интерес лифу, который иначе выглядел бы слишком простым.

Такие же банты, как на верхней юбке, украшают берту по центру спереди и на плечах.



Свадебное платье из полосатой шелковой тафты

Ок. 1869—1875 гг., историческое общество Свон Гилдфорд, Западная Австралия

В некоторых исследованиях это платье датируется 1880-ми годами, хотя оно больше соответствует первым турнюркам образца 1870-х годов. Обратите внимание на спущенную линию плеча с узкими проймами, изобилие шелковой отделки и широкие «пальтовые» рукава. Некоторые детали указывают на то, что платье переделывали из модели начала 1860-х годов, поэтому мы представляем его в этой главе.

Кружево тенеффе было добавлено музейными работниками взамен утраченного оригинального воротника.

Широкие «пальтовые» рукава могли быть переделаны из более ранних объемных рукавов в стиле пагода. Пальтовые рукава впервые появились в середине 1860-х годов. Их шили из двух деталей с изгибом в области локтя, как на мужском пальто²⁶.

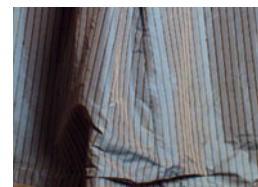
Спинка этого лифа с застежкой спереди состоит из трех деталей с двумя сильно изогнутыми задними боковыми швами. Это характерно для кроя 1860-х годов. В 1870-е годы и позднее швы на спинке стали более прямыми, их стало больше²⁷. Изогнутая линия швов указывает также на неоднократную переделку платья.

История этого платья такова. Его шила невеста, жившая на юго-западе Западной Австралии в графстве Харви. Утром в день свадьбы она приехала в церковь, но там не оказалось ни священника, ни жениха, ни гостей. Она приехала в следующее воскресенье, и тогда венчание состоялось: священник и жених не смогли приехать на церемонию в назначенный день из-за того, что река Харви разлилась. Эта трогательная история весьма показательна: такие артефакты могут поведать нам не только о моде прошлого. Они помогают больше узнать о людях и их чаяниях, а также познакомиться с разными стилями жизни²⁸.

Подобные платья предоставляют замечательную возможность узнать, как обычные люди шили себе одежду. Это платье не было сшито профессиональной портнихой, оно не было куплено в магазине. Различные признаки указывают на то, что это свадебное платье шили в домашних условиях. Это особенно заметно по отсутствию отделки верхнего слоя бантовых складок у талии непосредственно над пеплумом (длинной баской). Ткань пришита неаккуратно, заметны неровные края.



Также мы можем заметить, что один участок тафты не был пришит к хлопковой подкладке юбки и слегка нависает над подолом.



Легкие полосатые ткани часто упоминались на страницах модных газет. «Южно-австралийское рекламное приложение» (The South Australian Advertiser) писало, что они «всегда отражают хороший вкус», если их сочетают с более светлыми цветами, такими как голубой оттенок незабудок.





Глава 6

1870—
1889

Для периода 1870–1889 годов характерны три силуэта: первая волна увлечения турнюром с 1870 по 1875 год; период «естественности» с 1876 по 1882 год и последняя фаза моды на турнюр с 1883 по 1889 год. В течение этого двадцатилетия мода претерпела сначала появление, потом недолгое отторжение и, наконец, возрождение стиля. Метаморфозы моды сделали эти годы яркими, интригующими, но противоречивыми.

В конце 1860-х годов акцент постепенно смещался на заднюю часть юбки. Форма кринолина изменилась. То место, на котором вскоре появится турнюр, отмечали неброскими деталями: пеплум с отделкой, к примеру, или бант по центру талии сзади (похожий стиль можно увидеть на картине Ренуара 1870 года). Со временем объем юбки сзади постепенно увеличивался с помощью драпировки, когда полотнище юбки сзади приподнимали сверху, что вызвало появление турнюра вместо уменьшавшегося в размерах кринолина – очевидный и даже необходимый шаг. Только турнюр мог справиться с большим количеством ткани сзади на такой объемной юбке. Турнюр – это конструкция, которую носили на нижней части тела и завязывали на талии. Из-за него юбка сзади выглядела как полка, начинающаяся от поясицы. Ткань можно было драпировать и закладывать в складки с плавным переходом в трен со сложной отделкой.

В самом конце 1860-х годов носили что-то вроде мини-кринолина – версии с обручами только сзади и по бокам – с усиленной задней частью, чтобы поддерживать драпировку на юбке. Англичане называли их полуобручами, а французы использовали слово «кринолет» (*crinolette*). Набитые конским волосом подушечки, привязанные к талии, назывались турнюрами. Их носили в оба периода (с 1870 по 1875 год и с 1883 по 1889 год) и считали «усовершенствованием платья». Английское слово *bustle* было неприлично употреблять в обществе. Оба приспособления помогали создавать сначала более мягкую, округлую и высокую форму юбки сзади (1870-е годы), а потом с их помощью стали формировать резко очерченную горизонтальную «полку», которая определила финальную фазу развития турнюра в 1880-х годах. Эту «полку» поддерживали конструкции, которые вы можете увидеть на фото на странице 97. Они могли иметь различные формы и размер и больше не являлись частью кринолина, но иногда их делали как части рамы, располагающейся только на ногах сзади. Поэтому остальная часть юбки стала значительно уже, чем в предыдущие годы.

Во время «естественного» этапа между этими двумя периодами, когда отказались от турнюров любой формы, платья носили почти в обтяжку. Они облегли бедра словно чехол. Это были платья фасона «принцесса» или юбки с отдельными лифами-кирасами, облегающими торс. Объем сохранялся только на задней части юбки и на трене, тогда как вдоль боков наряд прилегал к ногам. Такой эффект достигался с помощью внутренних завязок на нижней и верхней юбках, которые удерживали положение ткани на боках максимально близко к туловищу.

Примерно к 1883 году сложился окончательный вид турнюра. Его часто называли турнюр-«полка», и он выглядел в соответствии со своим названием: отходил

СПРАВА
«Прогулка»,
Пьер-Огюст Ренуар
1870 г., музей Гетти,
Лос-Анджелес





от поясицы под углом 90 градусов¹. Но драпировок поверх этого приспособления стало меньше, что позволяло создать более устойчивый архитектурный эффект, чем в 1870-х годах.

Это был еще один недолговечный тренд. К 1880-м годам он почти сошел на нет, оставив после себя только скромную подушечку, которая придавала немного пышности в задней части юбки с клиньями, вошедшими в моду в 1890-х годах. Эти перемены были встречены модными разделами с некоторым облегчением. Одна из австралийских газет в 1887 году отреагировала так: «Мода становится рациональной в смысле турнюра. Нелепые турнюры, слишком сильно выступающие назад, которые серьезно оскорбляли строгие души, сейчас почти забыты»².

В массовых изданиях сатирики высмеивали ранние версии турнюров, сравнивая их с округлыми экзоскелетами улиток и жуков. Новый силуэт «принцесса» тоже не избежал нападок. Журнал «Панч» (Punch) и другие издания того же толка делились предположениями, что такие платья напоминают кокон, в котором женщинам было почти невозможно двигаться. В комиксе «Вето» Жоржа Дюморье (ок. 1876–1877 гг.) были описаны молодые мужчина и женщина на балу. «Не присесть ли нам?» – спрашивает джентльмен. «Я бы с радостью, – отвечает дама, – но моя портниха сказала, чтобы я не садилась!»

Возможно, именно эта мода начала подпитывать зарождавшееся движение, выступавшее за рациональную одежду. После Амелии Блумер, стремившейся в 1850-х годах изменить моду, новых попыток не предпринималось, и до распространения эмансипации женщин оставалось пятьдесят лет. Движения «Художественное платье» и «Эстетичное платье» делали кое-какие шаги в этом направлении и пропагандировали натуральные ткани и облегченный покрой. Однако эти движения ограничивались средой интеллигенции и богемы. Только «Общество рационального платья», основанное в 1881 году, серьезно занималось вопросами реформирования женской моды, предпочитая здоровье и комфорт всему остальному. Известный деятель Мэри Гавейс (1848–1898) интересовалась эстетикой и функциональностью платьев и не допускала мысли, что это взаимоисключающие понятия. Она умела ценить простую одежду, показывающую «естественные линии» женской фигуры. Гавейс возражала не столько против формы модного платья, которое в своей статье «Искусство красоты» (The Art of Beauty, 1883) она описывает как «достойное одобрения, потому что оно указывает на те формы тела, которые долгое время были скрыты», сколько против крайностей модного вкуса:

«Тяжелый шлейф или узкий трен не позволяют смягчить и подчеркнуть движения тела, они будут мешать при каждом шаге, усиливая сходство дамы с коровой в путях»³.

Обычные люди, читая такие статьи, писали собственные страстные письма на эту тему. В 1877 году одна женщина выразила тревогу по поводу того, что тонкая работа мастериц на многих таких платьях была скомпрометирована диктатом моды:

«Драпировка или отделка юбки, в которые вложено столько труда, совершенно не соответствуют оригинальному дизайну, так как их убрали назад и подняли [и] свободное





и грациозное движение ступней и рук ограничено грузом тяжелого волочащегося трену, который носят постоянно»⁴.

Чтобы не разрушать красоту наряда, сторонники рационального платья разрабатывали и продвигали «здоровые» корсеты и облегченное нижнее белье. Считалось, что это позволит сделать модную одежду более гигиеничной. Эти новации были восприняты меньшинством, и реформаторы платья добились долгосрочного успеха только в области одежды для спорта и отдыха, поощряя женщин к тому, чтобы они выбирали более практичные наряды для физической активности.

Для большинства женщин корсеты оставались обязательными элементами костюма, особенно в конце 1870-х годов, когда основной акцент в платье покроя «принцесса» сместился на торе в длинном, облегающем лифе-кирасе. Корсеты стали длиннее, в них вставляли больше китового уса, чем раньше. В этот период появились две новые технологии, которые внесли значительные изменения в форму и жесткость корсетов. Форму начали придавать с помощью пара в конце 1860-х годов, но широкое распространение эта технология получила в 1870-х и 1880-х годах. Корсет крахмалили, придавали ему форму, надев на манекен, и оставляли сохнуть до желаемой степени жесткости. Второй новинкой стал бюск «ложка», широкая пластина из металла, которая

ВВЕРХУ СЛЕВА
Юбка с турнюром-
«клеткой»
1872–1875 гг.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес

ВВЕРХУ СПРАВА
Турниор. Англия,
1885 г., Музей искусств
округа Лос-Анджелес



вставлялась в кармашек по центру спереди. Такой бюск, узкий вначале, постепенно расширялся, превращаясь в широкую округлую форму у основания корсета⁵. Подобный корсет лучше держал форму, но при этом сильнее сдавливал живот, оставляя переднюю часть лифа гладкой.

В течение этого периода, несмотря на сложность покроя модного платья, женщинам стало легче следовать моде. Необходимость иметь модные вещи, сшитые на заказ, постепенно уходила в прошлое. Это было связано в основном с тем, что текстильная промышленность существенно расширила свои возможности благодаря появлению ткацких станков и других машин, которые упростили процесс раскроя и пошива одежды. Примером могут служить станки для изготовления машинной плиссировки, так как подобная отделка была главным украшением платьев в 1880-е годы. Бытовые швейные машины стали более доступными, а это означало, что платье можно было шить быстрее и в больших количествах. Бумажные выкройки облегчали шитье, а появившиеся и развивавшиеся универмаги позволяли приобретать готовую одежду и аксессуары.

В конце 1880-х годов необходимость в турнюрах пошатнулась, и газеты того времени рассказывали о том, что производители турнюров с тревогой ждут, как будут развиваться дальнейшие события. Тем не менее популярность этого приспособления заинтриговала одного нью-йоркского репортера. Он написал статью, в которой рассказал о женщинах в платьях с турнюром, увиденных им в разных ситуациях и в разное время дня. Репортер выяснил, что женщин, которые не имели никакого приспособления для поддержания юбки, можно пересчитать по пальцам одной руки. Однако когда автор закончил обзор своих изысканий, он пришел к выводу, что к концу десятилетия происходил постепенный, но окончательный поворот. Хотя платье без турнюра для многих казалось бессмысленным, тем не менее все больше женщин начали носить либо уменьшенный вариант турнюра («тростник или проволока, прикрепленные к платью»), либо вообще отказались от него:

Высокая статная женщина, одетая в голубое, сшитое на заказ платье... Отвертывая ее платье сзади демонстрировали полное отсутствие каких-либо накладок. Она была и красивой, и стильной, и на ее внешности глаз наблюдателя отдыхал⁶.

Хотя статья была написана в юмористическом ключе, она стала важным напоминанием о реальной эволюции платья. Модные издания и музейные выставки могут заставить нас поверить в то, что глубокие изменения – такие, как три разных стиля 1870-х и 1880-х годов – были универсальными и приняты большинством женщин. Модницы, которые стремились приобрести и носить новейшие образцы из Лондона и Парижа, почти не замечали изменений в своих повседневных платьях. Большинство отказывались от новых трендов или следовали им либо опережая своих современниц, либо отставая от них. В любом случае платье с турнюром остается невероятным нарядом: поразительным, провокационным, мгновенно узнаваемым, и оно по-прежнему вдохновляет современных дизайнеров.

СПРАВА
«Одевание», Джеймс
Макнил Уистлер. 1878 г.
Обратите внимание на
обилие рюшей и оборок
на модном трене.
Национальная галерея
искусств, Вашингтон,
округ Колумбия





Платье для прогулок из шелковой тафты

1870 г., Америка, Музей искусств округа Лос-Анджелес

В этот период наибольшие изменения произошли с одеждой для спорта. Первым в этой главе мы проанализируем платье с минимальными изменениями, которые допускались в одежде для активного отдыха.

В данном случае отметим отсутствие треня – необычный штрих для начала 1870-х годов.

Завышенная линия талии, появившаяся к концу 1860-х годов, практически не использовалась, и в этом платье линия талии находится на естественном месте.

Это платье могло быть шито в начале первого периода турнюра. В этой модели уже проявляется любовь к красивой отделке, характерная для десятилетия. Кайма из розового шелкового макраме на турнюре затейливо уложена в сложный рисунок, который переходит на переднюю часть платья, где она заканчивается ниже линии талии.



Отсутствие треня на этом платье свидетельствует о том, что оно подходит для променада, то есть для прогулок.

В начале десятилетия по-прежнему популярны небольшие стоячие воротники.

У этого платья низко посаженные рукава, характерные для 1860-х годов. Рукава прямого покроя шиты из двух деталей и заканчиваются манжетами, украшенными тремя рядами заложенной в складку тафты и бахромой.

Юбка все еще объемная и округлая, но турнюр уже занял свое место. Это свидетельствует о том, что данное платье, возможно, носили поверх мини-кринолина с турнюром из проволоки.



Бахрома на отделке из тафты добавляет еще один штрих к обильному декору платья. Портниха явно стремилась соответствовать последним, самым модным тенденциям в духе заявления 1871 года: «Модный костюм – это восхитительное смешение буфов, отделки крест-накрест, рюш, фестонов, бантов и гофрировки, шотландских складок, боковых складок, бахромы, кружев и оборок»⁷.



Платье

Ок. 1870—1873 гг., Канада, Музей МакКорд, Монреаль

Это платье, выдержанное в однородной цветовой схеме, отличается от многих модных ансамблей того времени, для которых характерно сочетание в наряде нескольких оттенков одного цвета. Контрастные ткани также были популярны. В представленном образце используется тафта и шелковый фай двух тонов.

Панели с отделкой спереди и сзади на корсаже предполагают длинную узкую кокетку, но этот эффект сугубо декоративный.

Постильон спускается от спинки лифа с короткими басками и лежит на турнюре. Этот термин, вдохновленный униформой форейтора (кучера кареты, запряженной четверкой лошадей), использовали для обозначения украшений корсажа, которые напоминали полы пальто и прикрывали выступ, образованный юбкой с турнюрсом. Это было очень популярно в 1870-х годах, и одна американская газета объявила, что «спинка [модных лифов] – это обязательно постильон»⁸.

Заднее полотнище верхней юбки собрано по краям более короткого переднего полотнища. Этот прием помогал создавать объем сзади, который увеличивался за счет вертикальных складок с изнаночной стороны верхней юбки. Эти складки можно было произвольно менять по желанию женщины⁹.

Лифы, напоминавшие жакет, наподобие этого, были популярны двумя десятилетиями ранее, в 1850-х годах. Укороченный лиф с относительно высокой талией и короткими басками, элементами корсажа, которые опускаются ниже линии талии и разделены рядами пуговиц.

Рукава заканчиваются слегка заостренными прямоугольными манжетами, отделанными такими же темно-голубыми лентами, какие использованы на остальном корсаже и верхней юбке в виде фартука.

У этого платья популярный фасон верхней юбки – фартук, разделенный на две секции.

Пышная оборка подчеркивает ширину подола нижней юбки. С левой стороны отдельное полотнище с плоскими складками, сборками и бантами привносит другую текстуру, меняя образ платья.



Вечернее платье

Ок. 1873 г., Париж, Музей МакКорд, Монреаль

Эффект экзоскелета, находка для сатириков, высмеивавших силуэт с турнюром, удачно использован в этом изысканном и отлично сшитом вечернем платье (платье для ужина).

Детали модели типичны для эксклюзивного и востребованного парижского портного Корбея-Венцеля (А. Корбей). В соответствии с требованиями моды в этом платье сочетаются несколько ключевых элементов, относящихся к периоду появления турнюра.

Спереди лиф платья похож на многие другие корсажи той эпохи с историческим элементом XVIII века – квадратным вырезом, отделанным кружевом. Рукава длиной три четверти завершаются манжетами в складку – это еще одно проявление историзма в дизайне.

Боковые края пеплума с бантовыми складками удерживаются специально утяжеленными лентами из голубого шелка. Они создают изогнутую «рамку» над сборчатым турнюром в центре, подчеркивая его как главный конструктивный элемент.

Темно-бежевая вязаная кайма с кисточками украшает две трети перед юбки и акцентирует многослойность и драпировку юбки. Такая же отделка украшает трен и вырез.

Бледно-голубые отвороты отделяют двухъярусный перед юбки от воронкообразной юбки с турнюром. Отвороты пышно декорированы, в данном случае фестонами из шелка, пришитыми по спирали. Эти фестоны переходят в плоские складки отделки треня.

Рисунок в клетку хорошо заметен на шелковой ткани, он смотрится спокойно и хорошо сочетается с бледно-голубой отделкой на рукавах и юбке. Клетчатые ткани были популярны и часто упоминались в модных изданиях как привлекательный выбор для множества ситуаций.

Лиф постепенно начинал облегать торс выше естественной линии талии. К 1874 году она начала опускаться до уровня бедер.

Центральная часть юбки поддерживалась не только турнюром, но и специальными завязками внутри самой юбки, которые обеспечивали ее особую форму. Относительно узкий силуэт платья, особенно заметный в юбке, соответствует новому популярному тренду, согласно которому силуэт платья должен приближаться к естественным очертаниям тела.



Дневное платье из шелковой тафты

Ок. 1876 г., музей «Электростанция», Сидней

К 1876 году узкий силуэт «принцесса» и лиф-кираса прочно вошли в моду. Данное платье представляет собой развитие выдающейся формы турнюра, относящегося к началу 1870-х годов.

Между тем к этому времени турнюр опустился ниже на талии, чтобы вскоре уступить место облегающему стилю «принцесса», популярному в 1877–1880-х годах.

Высокий круглый вырез переходит в застежку на семи пуговицах по центру лифа. Она заканчивается на естественной линии талии, где пеплум, распахнутый спереди и оформленный оборкой из основной ткани, переходит на спинку лифа и лежит на турнюре¹⁰.

Влияние мужской одежды и военного стиля просматривается в отделке лифа и юбки, использовании полосок ткани на манжетах и в отделке боковых частей юбки, обилии декоративных пуговиц.

На протяжении 1870-х годов использование пуговиц в декоративной отделке платья то входило в моду, то выпадало из нее. Подобную отделку описали в колонке для дам одной новозеландской газеты как «отделку юбки наряду с рукавами, карманами, отворотами и т.п. мелкими круглыми металлическими пуговицами»¹¹.

Лиф и юбка сшиты из шелковой тафты розовато-лилового цвета. В отделке использован контрастный лавандовый тон. Такое сочетание близких оттенков в одном платье было модно в середине этого десятилетия¹².

Длинный округлый трен, как на представленном платье, был популярен в этом десятилетии.

Как и многие юбки того периода, эта модель была сшита из клиньев и собрана сзади. В этом примере юбка ниспадает до пола поверх турнюра без дополнительных буфов или драпировки.



«Роксана Этутер Вентуорт» (фрагмент), Джордж Хили 1876 г., США, Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия

На этом портрете можно увидеть похожее платье с высоким воротником-оборкой и цветами на корсаже. У дамы типичная модная прическа того десятилетия. В 1872 году появились щипцы для завивки, поэтому волны и завитки вошли в моду. В этой прическе часть завитых волос свободно ниспадает на спину, тогда как остальные волосы заплетены в косу и уложены на голове с пробором по центру и легкой челкой¹³.



Платье для приема из шелка и атласа

Ок. 1877—1878 гг., Британия, Музей искусств Цинциннати

Это платье, состоящее из трех частей, было создано в Париже знаменитым кутюрье Чарльзом Фредериком Вортом. Это удачный пример, в котором воплощены чутье и роскошь его Дома моды. У платья также есть черты моды Цинциннати, родного города владелицы, где специально сшили отдельный лиф для вечернего платья, который следовало носить с юбкой, представленной здесь. У этого платья богатая и интересная история, и оно являет собой яркий образец популярных трендов в женской моде того периода.

Рукава длиной три четверти у этого дневного лифа отлично подходили для полупоформальной ситуации, а именно для приема гостей дома.

Этот пример иллюстрирует переход к платью-фуляру силуэта «принцесса». Отдельный лиф удлиняется и плотно облегают талию и верхнюю часть бедер. Такой лиф получил название кирасы в честь средневековых доспехов, которые защищали торс.

Ворт с его страстью к истории способствовал возвращению верхней юбки-панье, распахнутой спереди и плотно охватывавшей бедра, а затем прикрывавшей низкий турнюр сзади. Такие панье оставались популярными в 1880-х годах и, как прокомментировала одна газета в 1880 году, хотя они не были плоскими на бедрах, «они и не выпуклые; на самом деле панье Ворта ни в коем случае не утрированы»¹⁴.

Две трети крупного плиссе расположены над «подметальщицей» (balayeuse), съемной оборкой из муслина, часто отделанной кружевом (как на этом платье), которая отделяла подол платья от земли как с практической, так и с эстетической целью¹⁵.

Глубокий квадратный вырез окантован вышитым кружевом и украшен бантом. В этой детали заметно некоторое сходство с декольте платьев XVIII века. Невольно вспоминаются стомакеры с декоративной отделкой (фото внизу), такие как этот, украшенный бантами из лент. В обоих примерах аналогичная отделка использована и на рукавах.

Некая миссис Мэри Томс, жившая в Цинциннати, во время поездки в Париж заказала эту юбку и дневной лиф у знаменитого кутюрье Чарльза Фредерика Ворта. Дополнительный вечерний лиф позднее был сшит в Цинциннати местной портнихой Селин Хетерингтон Кэдуолладер. Он был тоже отделан кружевом и имел глубокий вырез. Вечерний лиф был изготовлен из такого же шелка с цветочным узором, какой мы видим на нижней юбке. Владелица платья приобрела у Ворта дополнительный отрез этой ткани в стиле XVIII века, когда покупала платье¹⁶.



Платье-сак (деталь)
1750—1760 гг.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес



Платье из шелковой клетчатой ткани

1878 г., Англия, Музей искусств округа Лос-Анджелес

Платья из шотландки использовались для пошива детской одежды. Это платье предназначалось для девочки-подростка, стоявшей на пороге женской зрелости. Оно, скорее всего, стало одним из первых ее «взрослых» платьев. Яркий девичий принт сочетается со взрослым стилем, отражавшим новейшие модные тенденции того времени. Фасон «принцесса» в сочетании с юбкой и лифом-кирасой создает модный силуэт того периода.



Камея, XVIII — XIX вв.,
цифровое изображение
любезно предоставлено
Getty's Open Content
Program

Броши, изготовленные из мягкой глины (paste brooches), были популярными украшениями, как и камеи, которые часто упоминались на страницах модных изданий. Камеи вырезали из различных материалов, включая раковины, камень и даже лаву. На них часто изображали классические фигуры и сцены.

Длинный ряд пуговиц выглядит привлекательно, но при этом играет и функциональную роль в этой модели с застежкой спереди.

Крупный бант внизу спереди, расположенный чуть ниже колен, привлекает внимание к основной декоративной отделке платья — умело выполненной двухмерной детали «занавес». Создается впечатление, будто клетчатая юбка намеренно приподнята, чтобы продемонстрировать еще один слой под ней.



В конце 1878 года «Журнал юных леди» (The Young Ladies' Journal) сообщал, что «этой осенью в моду снова вошли клетчатые ткани». Далее описывалась популярная цветовая схема, которая соответствует рисунку, представленному здесь: «Сочетание голубого и зеленого наиболее распространено, хотя появляется и красный цвет, и все цвета шотландских кланов используются»¹⁷. В других публикациях призывали всех женщин обратить внимание на рисунок в клетку, но в основном в сочетании с однотонной юбкой или лифом. Клетка использовалась для отделки, а также в качестве ткани для аксессуаров, таких как жакеты и мантилии.

Ряды складок, сборок и бантов на юбке сзади все еще указывают на наличие турнюра, а структурированная нижняя юбка придавала юбке объем, переходящий в трен. Но здесь уже нет выдающегося турнюра под линией талии, а платье неотрезное, без горизонтального шва на талии. Длинные вертикальные швы идут от груди к бедрам и создают силуэт.

Большой трен был нормой даже для дневных платьев.



Платье из тафты

Ок. 1880 г., Франция, Музей искусств округа Лос-Анджелес

Спокойные бледные тона были популярны в начале 1880-х годов. Журнал «Королева» (The Queen) сообщал: «Чем светлее тон, тем элегантнее платье»¹⁸. Тафта приглушенного голубого оттенка, использованная для пошива платья, создает юный образ, в котором главная роль отводится аккуратной драпировке. С развитием текстильной промышленности механизировалось производство таких деталей, как отделка из мелкого плиссе, выполненная на подоле и рукавах. Появление ткацких станков и других приспособлений позволило ускорить раскрой одежды и больше времени тратить на сложную отделку ручной и машинной работы.

Стоячие воротники были популярны в 1880 году. Позднее в них стали использовать китовый ус. (В данном случае воротник почти прилегает к шее.)

Цельнокроеное платье застегивается спереди на обтянутые шелком пуговицы. В таких платьях обычно имелся внутренний пояс на талии, чтобы ткань максимально плотно прилегала к телу.

Две розетки из тафты кофейного цвета гармонируют с пуговицами. Две дополнительные розетки украшают также манжеты. Розетки можно трактовать как элемент исторического влияния – модного декора XVII века.

Асимметричная драпировка образует некое подобие верхней юбки вокруг колен, украшая перед платья и скрываясь в кипе тафты, кисточек и складок, образующих трен.

Воротник и проймы отделаны кантом из основной ткани.

Отсутствует даже намек на горизонтальный шов на талии, и платье является великолепным примером подлинного силуэта «принцессы». Принято считать, что он получил свое название в честь элегантной и стройной принцессы Александры Английской. Платья стали цельнокроеными и плотно облегли женскую фигуру. Это достигалось с помощью длинных швов по бокам – от бюста до бедер.

Эта крошечная прорезь открывает внутренний карман для часов, практичная и умело замаскированная деталь.

В отличие от предыдущего платья не осталось и следа от «традиционного» турнюра. В данном случае припуск ткани располагается исключительно ниже линии бедер.

Мэри Гавейс, пропагандист зарождавшегося «рационального платья», восхищалась тем, как модное платье показывает истинные линии женского тела. Тем не менее ей хотелось, чтобы длинный и сложный «трен [лишающий конечности] комфорта (и) грации был немедленно забыт». Она также тревожилась о гигиене: длинные волочившиеся юбки подметали грязные городские улицы и несли пыль и грязь в дома¹⁹.



Свадебное платье, выполненное из шелка и шерсти

1882 г., музей «Электростанция», Сидней, Австралия

В реальности золотой цвет этой невероятно тонкой шерсти более приглушенный и нейтральный, оттенок желтого значительно мягче. Светлая цветовая схема приобретала популярность для пошива свадебных туалетов. Наряд становился менее практичным, но оставлял впечатление большей роскоши. Платье дошло до нас почти в идеальном состоянии. Скорее всего, его надевали лишь однажды, в день свадьбы. Хотя оно было сшито не для богатой женщины, значение платья и его сентиментальная ценность невероятно важны.

В силу этого платье не надевали повторно и не переделывали, как это часто случалось со свадебными платьями в семьях с низкими и средними доходами²⁰.

Две сборчатые шелковые вставки образуют перевернутую V-образную деталь на линии бюста и подчеркивают тонкую талию.

На этом цельнокроеном платье имеется застежка спереди с восемнадцатью пуговицами, обтянутыми атласом.

Широкое полотнище, собранное в складки и отделанное атласом, асимметрично расположено на юбке спереди и переходит назад, превращаясь в украшенный атласом турнюр.

Ряды оборок из мелкого плиссе создают три яруса, расположенные один под другим. Благодаря появлению машинной плиссировки такая отделка стала доступнее.

Юбки длиной до щиколоток были распространенным явлением в начале 1880-х годов, возможно, как напоминание о стиле полонез середины XVIII века.



Веточка искусственного флердоранжа из воска, прикрепленная к лифу, возвращает нас к старинной традиции, когда невесты прикалывали флердоранж как символ чистоты и невинности. Восковые цветы использовали также в украшениях для волос и вместе с искусственными веточками хранили как память; они становились частью приданого.

Очень длинный лиф-кираса облегает торс благодаря девяти выточкам. На спинке платья они переходят в сборчатый турнюр, подчеркнутый крупным плоским бантом. От турнюра начинается плиссированный трен, такая же отделка из плиссе пришита на подоле юбки²¹. Сложная отделка стала возможной благодаря использованию прочного машинного шва почти на всем ансамбле²².

«Сборка в несколько рядов все еще часто используется на юбках платьев», – прокомментировала сиднейская газета в ноябре 1882 года. В данном случае многочисленные ряды узеньких полосок прибороченной шерсти – это основная отделка на юбке. Эта техника была очень популярна в начале 1880-х годов. На лифах такую отделку использовали умеренно. Вероятно, это обусловлено тем, что, как было сказано в упомянутой статье, более обильное использование было бы «ошибкой, так как отделка нарушила бы очертания плеч и бюста»²³.



Свадебное платье

1884 г., Музей МакКорд, Монреаль

Это сшитое на заказ свадебное платье винно-красного оттенка соответствует описанию в модном журнале того времени: «Красный цвет бургундского вина и кларета... Эти цвета дамские портные явно предпочитают всем другим»²⁴. Платье надевали поверх нижней юбки на китовом усе или на основание из лозы, что создавало почти перпендикулярные очертания фигуры сзади, ставшие общепринятой нормой.

Верхняя юбка с драпировкой в стиле «фартук» поднята вверх и образует три изогнутые складки по бокам и сзади. К этому времени драпировку на юбке создавали с помощью отдельных полотнищ ткани, уложенных поверх юбки из клиньев, которую обычно присборивали спереди по центру. Колонка в одной из модных газет 1883 года так описывала конструкцию подобной юбки и лифа: «Остроконечный лиф, высоко подрезанный по бокам, и с драпировкой панье носили поверх фартука... эта мода [характеризуется] большим вкусом»²⁵.

В данном случае драпированные части юбки пришиты к юбке-основанию, и длинная диагональ сбоку доходит до верхнего ряда отделки.

Дамы носили различные виды турнюров, но особенно были популярны набитые конским волосом подушечки в виде прямоугольника или полумесяца. В одной американской модной колонке писали, что они «наиболее надежны, если набиты не слишком плотно», чтобы сохранить «контуры... юбки» и избежать карикатурного «эффекта вихляния». Если платье шили из тонкой ткани или оно было недостаточно тяжелым в нижней части основной юбки, турнюр способствовал неправильному распределению веса и нарушал линии платья²⁶.



Ряд пуговиц на передней части корсажа – распространенная деталь на платьях того времени. В данном случае восемнадцать металлических пуговиц с узором вносят разнообразие в море винно-красного цвета.

Остроконечная линия талии с баской типична для начала 1880-х годов. Лиф обтягивает бедра, но не опускается на них так низко, как лиф-кираса. Сзади лиф переходит в аккуратный турнюр-полку, который сильно выступал назад. Сверху на нем располагался пеллум в бантовую складку.

Перед и бока юбки прилегают к ногам, а дополнительная ширина смещена назад, к новому перпендикулярному турнюру.

Три ряда плиссированной тафты расположены ниже отделки в виде стилизованных бантов, их острые концы повторяют драпировку юбки по бокам и спереди.

Трен отсутствует. В этом десятилетии их редко использовали в дневных платьях, и увидеть шлейф можно было только в вечерних нарядах.



Платье из тафты

Ок. 1885 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

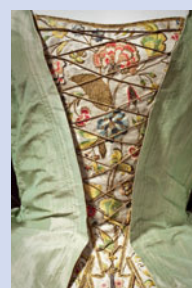
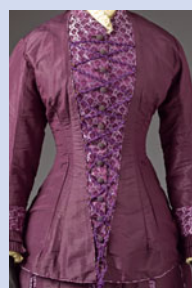
Это платье – замечательный пример раздельных юбки и лифа середины 1880-х годов, когда отдельные элементы создавали модный силуэт. Оно также иллюстрирует популярность отделки из шнуров и тесьмы, в данном случае акцент сделан на турнюр. Силуэт подчеркнут использованием в платье разных оттенков фиолетового цвета.

В 1880-х годах в моду вошли облегающие голову чепцы, такие как этот, но в 1890-х годах дамы будут носить преимущественно шляпки.

Лиф относительно длинный, в стиле кирасы. Он прикрывает верхнюю часть бедер, создавая длинную чистую линию спереди и по бокам платья.

Шнур, украшающий перед лифа, использован и как центральное украшение юбки и на турнюре, и ниже. Это была модная отделка в этом десятилетии. О ее универсальности написали в одной из модных колонок: «Шнуры и кисти... используются всеми мыслимыми способами, их завязывают на талии, соединяя полы баски, на шее или по бокам юбки в виде банта...»²⁷ Кое-что из подобной отделки можно видеть и на этом платье.

Трен поднят над землей с помощью фиолетового шнура. Можно предположить, что это платье носили с другим лифом как вечернее платье или платье для ужина.



Слева, деталь, 1885 г. Справа, деталь стомакера платья на французский манер, ок. 1745 г. Оба экспоната из Музея искусств округа Лос-Анджелес

На передней части лифа расположен так называемый пластрон, вставка по центру из парчи с цветочным узором, которая использована на юбке. Эта вставка напоминает стомакеры XVIII века. А фиолетовая шнуровка крест-накрест перекликается со шнуровкой на платье ок. 1725-1745 гг. (см. главу 3). Этот шнур съемный, и лиф застегивается спереди с помощью тринадцати металлических кнопок.

Асимметричная «лента» на уровне колен продолжает громоздкую эстетику конца 1870-х и начала 1880-х годов.

Юбка заложена складками, отделанными светло-фиолетовой парчой; при ходьбе возникала игра переливчатого сиреневого цвета.



Платье из розового атласа и черного кружева шантильи

Ок. 1888 г., Музей МакКорд, Монреаль

Черное кружево шантильи приобрело популярность в 1880-х годах, особенно на чехле из ткани пастельного оттенка, например светло-розового, как на этом платье. И кружево, и отделка гагатом были модными аксессуарами, особенно на шляпах. Разнообразные элементы этого дизайна соответствуют комментарию калифорнийской газеты (весна 1887 года): «Черные кружевные платья еще не достигли пика популярности, так как в них постоянно что-то обновляют»²⁸.

Рукава, украшенные скромными буфами, превосходили объемные формы рукавов 1890-х годов. Буфы подчеркивают эпольеры из черного гагата, расположенные в головке рукавов.

Вскоре популярность турнюров пошла на убыль. В конце десятилетия под юбкой носили маленькую подушечку, чтобы лишь немного увеличить объем. В этой модели использован турнюр, состоящий из трех секций и внутренних завязок.

Два банта с длинными концами, перевязанными шнуром, служат дополнительным украшением. Они расположены в нижней части лифа спереди и на турнюре. Эти ленты, и особенно их кончики, напоминают завязки для рукавов с аксельбантами (шнурами с металлическими кончиками), которые использовались в XV и XVI веках. Журнал *Demorest* прокомментировал популярность такой отделки в сентябре 1887 года: «Платья обильно украшаются лентами в форме бантов, иногда размером от талии до подола»²⁹.



Шарф, Бельгия
1870—1890 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Кружево шантильи использовали для создания аксессуаров, таких как украшения для волос, воротники, шали и, как показано здесь, шарфы.

Под кружевной нижней юбкой в виде фартука спереди на платье нашиты ряды кружевных оборок между полами из розового атласа. Атласные полы также украшены оборками из кружева шантильи. Оборки были самым распространенным способом использования именно таких кружев на платьях в 1870-х и 1880-х годах. Кружевные оборки можно было купить отдельно, чтобы переделать имевшееся платье в соответствии с модой. В каталоге 1886 года нью-йоркский универмаг *Bloomingdales* рекламировал широкий ассортимент оборок из черного кружева шантильи. Оборки шириной от 12 до 36 дюймов (30–90 см) стоили от 79 центов до 2 долларов 10 центов за метр³⁰.







Глава 7

1890—
1916

С конца 1880-х годов модный силуэт радикально изменился по сравнению с модой предыдущего двадцатилетия. Свободную от каких бы то ни было поддерживающих юбку конструкций (за исключением миниатюрной подушечки-турниора, которую привязывали к талии) женскую одежду 1890-х годов легко узнать по простым струящимся линиям, по крайней мере в нижней части туловища. Юбка из клиньев с треном сочеталась со структурированным лифом в виде песочных часов. Исчезновение турниора сохранило излишек ткани сзади на юбке, однако после экстравагантной драпировки юбки почти полностью освободились от сложной отделки и дополнительных полотнищ ткани. Именно на эту особенность следует обращать внимание при датировке исторического костюма этого периода.

Из-за кардинальных изменений формы юбки акцент переместился на достаточно объемные рукава-жиги («окорок», или «баранья нога»), которые доминировали в женских лифах большую часть десятилетия. Название «баранья нога» – это удобная аналогия, точно характеризовавшая покрой таких рукавов: буфы в верхней части постепенно сужались к обхватывающим запястье манжетам. Такие рукава доходили до локтя или заканчивались чуть выше на вечерних нарядах. Этот фасон достиг максимальной ширины к 1895 году, но более ранние примеры подтверждают их популярность в начале десятилетия. Общий эффект таких широких рукавов, дополненный широкой юбкой А-силуэта, заключался в том, что талия казалась очень тонкой.

К концу столетия рукава-жиги стали уже. Сохранились лишь небольшие буфы на рукавах у самых плеч. Их называли kick-up («фонарик»). В вечерних платьях оставляли лишь намек на рукав в виде оборки¹.

Вместо таких рукавов и торса в виде песочных часов начал формироваться новый S-силуэт (с прямым передом; «лебединый клюв», или «серпантин»). Его создавали с помощью новой формы корсета, который направлял торс вперед, а бедра отводил назад. Стиль предполагал максимально тонкую талию, и в экстремальном воплощении женщины настолько сильно подавались вперед, что едва не падали. Создавался эффект моногруди (mono-bosom), плотной и плоской. Популярные объемные шляпы и высокие прически подчеркивали дисбаланс и зрительно утяжеляли верхнюю часть силуэта. Юбки расширялись от колен с помощью многочисленных оборок и трена. Такие оборки пришивались к подолу как верхней, так и нижней юбки. Этот образ достигался путем использования легких и воздушных тканей, например шифона и крепдешина. Но для внутреннего подола использовали более плотную тафту и хлопок, чтобы ткань держала нужную форму. Образ стал популярным благодаря «девушкам Гибсона», которых изображал художник Чарльз Дана Гибсон в своих сатирических комиксах. Это наиболее узнаваемый стиль XIX века. Так появилась It Girl, которую прославила известная актриса Камилла Клиффорд и другие известные женщины. Корсет S-силуэта продержался до тех пор, пока примерно в 1908 году не появились корсеты длиной

СПРАВА
Костюм из трех частей
Ок. 1895 г., Музей
искусств округа Лос-
Анджелес





до бедер, не закрывавшие грудь. Такие корсеты убирали живот и утягивали бедра в соответствии с вернувшимся в моду силуэтом ампир.

В этот период женскую фигуру идеализировали, но одновременно были сделаны решительные шаги по раскрепощению женской одежды. Если женщина каталась на велосипеде, то она могла надеть костюм, не мешавший ее занятиям спортом и не сковывавший движений. Блумеры для езды на велосипеде стали самым экстремальным вариантом новой одежды для спорта. Они были хорошо известны в свое время, их часто изображали карикатуристы, и именно из-за такого отношения немногие носили их. Женщин-велосипедисток скорее можно было увидеть в жакетах и чуть укороченных юбках. Следует отметить, что для безопасной езды следовало прежде всего изменить конструкцию велосипедов, а не женскую одежду. Появились велосипеды с «женской» рамой и защитой для юбок, так как производители понимали, что перспектива надеть блумеры или юбку длиной до икр многих женщин заставит нервничать.

В 1890-х годах женщины начинают играть в жизни общества разнообразные роли. Они были не только женами и матерями, но и студентками, продавщицами, учительницами, секретарями и другими служащими. У них оставалось меньше времени для традиционных «женских» занятий, таких как шитье платьев у портнихи. Доступные готовые выкройки новейших моделей с парижских модных страниц означали, что модную одежду могла себе сшить практически любая женщина, хотя ассортимент тканей и отделки был далек от той роскоши, какую демонстрировали нарисованные образы. Новые роли женщин в обществе и отношение к ним соответствовали идеям «конца века», которые ассоциировались с окончанием XIX века в западном мире. Так называли ощущаемую многими тоску, тревогу и другие формы психического беспокойства, сопровождавшие закат привычной эпохи. Опасения хорошо отражены в статье 1899-го года, опубликованной в британской газете Birmingham Daily Post:

Нам следует превратить в событие и переломный момент год 1900-й... некоторые (люди) будут соответственно опечалены и подавлены... все усилия века кажутся тщетными и умирающими... конец века должен – увы! – стать свидетелем ухода со сцены людей, создавших существующий порядок... следующий век увидит лицо нового человека (новые трудности)... неспособного больше полагаться lightly, как он делал это в течение столь долгого времени, на прошлое².

В сочетании с более неопределенным выражением беспокойства в обществе витал страх перед тем, что «новая женщина», занимающаяся спортом, иногда в одной команде с мужчинами, работающая, посещающая колледж, обязательно потеряет интерес к замужеству и детям. То, что могло прийти на смену этим традиционным ценностям, становилось предметом как разумных, так и экстремальных теорий. Одежда этого периода сочетает, с одной стороны, силуэт такой же сдерживающий, как и прежде, и появление различных факторов, которые пронизывали и мейнстрим, и авангард, – с другой стороны.

СПРАВА
Работницы фабрики
военного снаряжения
с мастером, Уэльс.
Ок. 1915–1916 гг.
На женщинах надеты
халаты с поясом, брюки
и высокие сапоги.





Как бы то ни было, все больше женщин трудилось, поэтому росла популярность более практичной одежды, на которую оказывал влияние мужской костюм. Костюмы из жакета и юбки, которые носили с блузкой (их называли блузками с английским воротником) с жестким воротником и иногда с галстуком, составляли гардероб работающих женщин. Даже для тех, кто придерживался традиционной женственности, наконец появилась возможность разнообразить свой гардероб. Юбки и блузки охотно носили практически все женщины вне зависимости от образования и карьерных амбиций³. Разнообразие выбора подчеркивает и тот факт, что помимо практичных вариантов одежды оставались популярными и доступными женственные платья. Летящие, с цветочным рисунком, с отделкой из кружева и шифона, вы увидите такие платья в этой главе. Они иллюстрируют вечное стремление к изяществу и элегантности, врожденные качества женщины, которые находят свое выражение в моде.

Наряду с примерами реформированного и эстетичного платья приходится констатировать: реальность к 1900 году была такова, что интерес к серьезной реформе женского платья пошел на убыль даже у самих реформаторов. Многие полагали, что модное платье нуждается в изменениях, однако желание отвлечься от более серьезных вопросов женской эмансипации на более «фривольные» считалось опасным. Мода, казалось, естественным образом, сама по себе, постепенно двигалась к усовершенствованной модели, которой предстояло развиваться со временем.

Предвоенные годы [имеется в виду Первая мировая война. – *Ред.*] были временем растущего интереса к политическим переменам и горячего предвкушения таких перемен. Во время войны женщины стали свидетельницами, пожалуй, самого решительного шага по пути реформирования одежды, но это было обусловлено практическими потребностями и необходимостью для женщин работать в тылу, особенно на фабриках военного снаряжения. Процесс производства зачастую был настолько опасным, что для безопасности требовалась практичная и удобная одежда. Однако прежде чем жесткая необходимость начала диктовать свои условия, мир высокой моды увидел величайших новаторов, таких как Жак Дусе, Мариано Фортони и Люсиль. Самым известным по сей день остается Поль Пуаре. Именно его считают модельером, создавшим новый силуэт. Его туники-«абажуры» и гаремные шаровары прочно заняли место в авангарде моды, а предложенный им трубчатый силуэт и экзотика, усиленные успехом «Русского балета» и особенно спектаклем «Шехерезада», получили широкий отклик в моде.



Свадебное платье

Ок. 1890 г., Музей МакКорд, Монреаль

Это платье из двух частей, сшитое для невесты из Канады и выполненное из муарового шелка, сочетает элементы высокой моды с необычными деталями. Оно имеет некоторое отношение к новому стилю «выпускного платья». Такие платья надевали по случаю вручения дипломов и степени в конце XIX века. Подобные платья, нередко сшитые из белой или кремовой ткани, можно было надеть во второй раз в качестве свадебного наряда.

Сборка в четыре ряда в верхней части корсажа обеспечивает некоторую подвижность плотной шелковой ткани, а также придает структуру и поддерживает сложную диагональную драпировку на этом платье. В новозеландской модной колонке 1893 года описывается широкое применение подобного приема: «Сборки используются широко... и не только на кокетке, но и на манжетах»⁴. Тренд, появившийся в середине века, продержался до конца столетия. Это платье – один из более поздних примеров использования сборки в последнем десятилетии данного века.

Лиф с запахом спереди – саккос – имеет отличительные черты: его левая полочка закрывается направо и застегивается в центре спинки. «Нью-Йорк таймс» описывала популярность этого стиля на модных лифах: «Талия саккос с многочисленными модификациями появляется в костюмах из любого материала и для любой ситуации». Маленький V-образный вырез создан запахом и, судя по всему, был очень популярен в первые годы десятилетия. «Нью-Йорк таймс» продолжает описание подобного лифа: «Передняя полочка запахиивается слева направо так близко к шее, что остается только маленький вырез в форме V»⁵.

В первые годы этого десятилетия юбки довольно плотно облегли бедра и расширились книзу, образуя форму колокола или тюльпана.

В этом платье есть верхняя юбка с разрезом сбоку. Спереди она состоит из клиньев, а сзади имеет легкую драпировку, образующую небольшой турнюр. В начале 1890-х годов эту деталь еще можно было увидеть на платьях.

Ткань диагонально задрапирована складками, которые начинаются в центре спинки лифа и продолжаются на плечах.

Рукава-жиги («окорки») к 1895 году достигли максимальной ширины, однако более ранние примеры, такие как этот, иллюстрируют их немалый объем уже в начале десятилетия.

Девяностые годы XIX века были важным десятилетием для свадебной моды. До этого времени свадебные платья шили из ткани любого цвета, кроме белого, кремового и цвета слоновой кости. Особенно популярными в XIX веке были ткани коричневых и фиолетовых оттенков. В этом десятилетии более подходящими для свадебного платья стали считаться спокойные светлые тона. Невесты использовали белые, кремовые и цвета слоновой кости аксессуары: вуали, перчатки и туфли, например такие, как на этом фото.



Женские оксфорды (свадебные)
США. Ок. 1890 г., Музей искусств
округа Лос-Анджелес



Дневное платье

Ок. 1893—1895 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Перт

Перед нами представляющее историческую ценность платье из Западной Австралии, которое носила жена выдающегося переселенца из Европы. Это платье из черного шелкового дамаста сшито местной портнихой.

Юбка и лиф изготовлены со знанием последних тенденций моды в Европе и Америке.

Рукава-жиго – особенно узнаваемая деталь той эпохи, характерная для угасающего стиля более раннего периода. Силуэт «песочные часы» был очень популярен.

Лиф застегивается спереди на пуговицы на ножке. Они имеют восьмиугольную форму и напоминают огранку драгоценного камня, отражающего свет⁶. На платье с небольшим количеством декоративной отделки пуговицам отводилась важная роль.

Жесткость лифу придают четыре китовых уса в хлопковых чехлах, попарно расположенные на спинке и спереди. Они пристрочены к внутренним швам платья. Важно отметить, что в сравнении с модными европейскими аналогами китовый ус здесь использован умеренно. Чехлы для уса стали уже с учетом того, что местный китовый ус был тоньше их европейских аналогов. Это обусловлено особенностями климата Западной Австралии.

Перед и спинку лифа украшает черная сетка с машинной вышивкой, которая образует V-образный декор по центру. Такая же отделка использована на кокетке вокруг воротника.

Рукава-жиго облегают руки ниже локтя, но слегка расширяются на запястьях, где есть вставка из сетки во внешнем шве.

Юбка простой формы состоит из шести полотнищ. Застегивается она сбоку, в верхней части юбки выполнен специальный разрез⁷.

Центральная часть спинки лифа заканчивается острым мысом, опускающимся на три дюйма (7,6 см) ниже, чем спереди. Кружевная отделка подчеркивает оригинальную форму линии талии.

Изначально, вероятно, в платье использовалась маленькая подушечка, которую привязывали к талии, чтобы поддерживать форму юбки и продемонстрировать красоту шелкового дамаста.

Силуэт этой юбки без трена слегка расширяется книзу. Ее форму поддерживали несколько нижних юбок из клиньев с оборками по подолу.



Платье со съёмными рукавами

Ок. 1895—1896 гг., музей «Электростанция», Сидней

Это дневное платье рыжевато-красного цвета было приобретено в универсаме David Jones. Эта торговая сеть является одной из старейших в мире. Подобный универсам – прекрасный исторический индикатор того, что австралийские города являли собой развивавшиеся центры моды, несмотря на удаленность от модных столиц – Лондона и Парижа. Демонстрационные залы и каталог этого универсама Sydney Morning Herald называла в 1896 году «гарантией удовлетворения самых изысканных вкусов»⁸.

Отвороты из шелковой парчи частично прикрывают рукава и расходятся в стороны от застежки этого трехслойного лифа. Отвороты со складками также назывались *bretelles*.

Широкое распространение бытовых швейных машин упрощало процесс пошива сложных платьев. Это означало, что можно было больше времени уделить декоративной отделке ручной работы, такой как шелковые розетки и бронзовые бусины на этом платье.

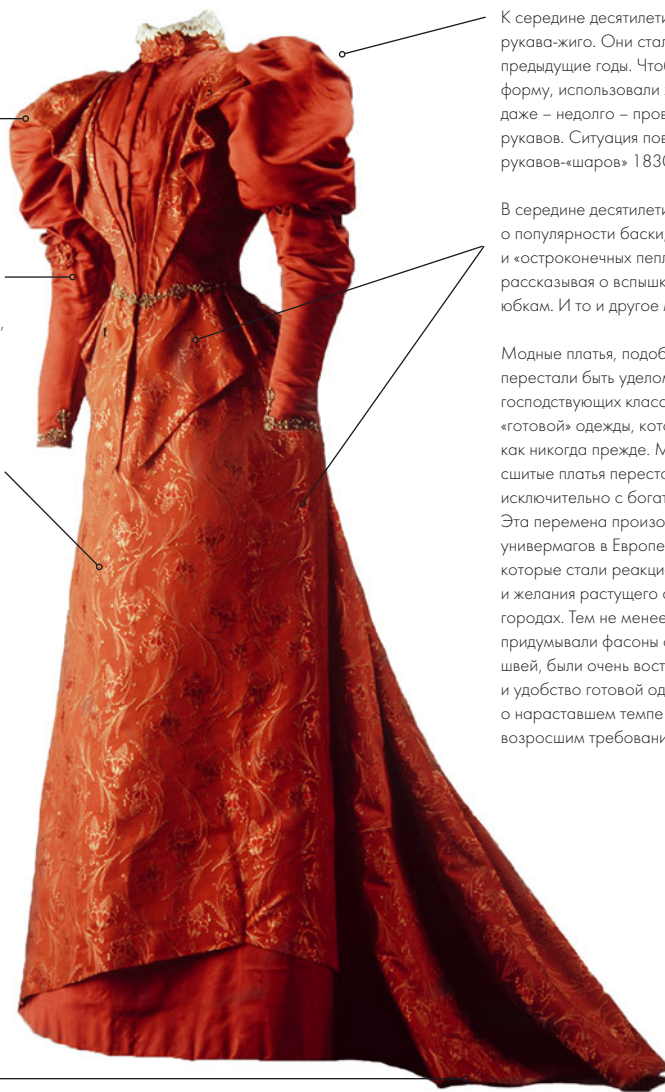
Юбка из клиньев, плоская спереди, сзади собирается в небольшой трен. Это характерная деталь того времени. Ее следовало носить поверх нижней юбки-клинки, расширяющейся книзу и с оборкой по подолу.

К этому времени, когда ширина рукавов достигла пика, подолы юбок тоже стали шире. Иногда на изготовление юбки требовалось до пяти метров ткани.

К середине десятилетия оформились широкие рукава-жиги. Они стали шире и жестче, чем в предыдущие годы. Чтобы поддерживать такую форму, использовали жесткую подкладку и даже – недолго – проволочные каркасы для рукавов. Ситуация повторялась, как и в случае рукавов-«шаров» 1830-х годов.

В середине десятилетия модные газеты писали о популярности баски, «длинной и короткой», и «остроконечных пеплумов». О них упоминали, рассказывая о вспышке страсти к верхним юбкам. И то и другое мы видим на этом платье⁹.

Модные платья, подобные этой модели, перестали быть уделом представительниц господствующих классов. Пришло время «готовой» одежды, которая стала доступной, как никогда прежде. Модные, хорошо сшитые платья перестали ассоциироваться исключительно с богатыми и знатными особами. Эта перемена произошла вместе с развитием универсамов в Европе, Америке и Австралии, которые стали реакцией на потребности и желания растущего среднего класса в городах. Тем не менее портные, которые сами придумывали фасоны одежды в отличие от швей, были очень востребованы. Доступность и удобство готовой одежды свидетельствовали о нарастающем темпе жизни и отвечали возросшим требованиям потребителей.



Платье

1897 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Дневное платье, состоящее из двух частей, здесь продемонстрировано со спины.

Оно было сшито у известного кутюрье Руффа в его модном доме в Париже. Газеты описывали его как мастера, который «не шил стандартные платья в соответствии с правилами: в них было нечто особенное, и их надо было видеть воочию»¹⁰. Наряду с новаторством в крое появилось и популярное сочетание цветов на лифе – темного и светлого оттенков розовато-лилового цвета.

Высокий воротник соответствует тенденции, присущей 1897–1898 годам и позднее. Длинные узкие уголки – поразительная деталь отделки, повторявшаяся на манжетах.



Акцент в этом платье сделан на сложном, почти архитектурном расположении складок на спинке лифа, которые продолжают спереди, где они образуют аккуратный V-образный вырез.

Юбка – это пример фасона без декоративной отделки, который стал модным в этом десятилетии. Основное внимание в этой модели сосредоточено на структуре. Глубокие складки сзади по центру юбки помогают создать гладкий, плавный силуэт и добавить объем.



В середине десятилетия ширина рукавов достигла экстремальных пропорций. Примерно к 1897 году они несколько уменьшились в размерах, и на этом платье мы видим начало неспешного заката этого тренда. Рукава платья представляют собой вариацию на тему рукавов-жиги. Они сужаются книзу, плотно облекая руку и запястье.

Черный шелковый пояс, украшенный однотонной розеткой, подчеркивает осиную талию. Своей формой он напоминает швейцарские корсажи середины 1860-х годов (в то время их также называли поясом Медичи, или швейцарским лифом).

В некоторых платьях этого периода рукава сшиты из ткани-компаньона. В данном случае прием обыгран использованием бархата насыщенного фиолетового цвета. Бархат был невероятно модным в последние годы десятилетия. Остальная часть платья выполнена из шелкового твила.

На этом примере отчетливо видно, как выглядели юбки, состоявшие из треугольных клиньев, в конце 1890-х годов. В следующем десятилетии получит распространение расширенная книзу юбка более округлой формы¹¹.



Дневное или послеобеденное платье

Ок. 1900 года, Музей МакКорд, Монреаль

Черное ленточное кружево – доминирующий элемент в представленном платье.

Оно смотрится особенно эффектно на фоне шелковой подкладки нежно-розового цвета.

Кружево было остромодным элементом декора. Одна из газет писала в 1901 году, что их «до сих пор используют повсюду... в кружевных блузках, кружевных оборках на манжетах и рукавах и на длинных остроконечных басках»¹².

Высокий воротник на косточках стал актуальным в начале 1900-х годов.

Рукава оформлены маленькими буфами конца 1890-х годов. Форму им придают несколько сборок, которые теперь не возвышаются над линией плеча. В 1900-х годах буфы переместились ниже и стали менее объемными. Часто можно было увидеть фасон рукава с буфами, располагавшимися ниже уровня локтя, тогда как верхняя часть рукава плотно облегла руку.

Кружева расположены таким образом, что некоторые участки лифа остаются открытыми. Один из таких участков в верхней части юбки образует подобие кокетки, подчеркивая положение линии талии и новый S-силуэт, в котором бюст выдается вперед, а бедра направлены в противоположную сторону.

Просвечивающая верхняя юбка посажена на бедрах с помощью нескольких вытачек, юбка присборена сзади и по бокам, создавая относительно узкий силуэт со скромным треном.



Передняя часть лифа – «голубиная грудка» – имеет легкий напуск над линией талии, подчеркивает моногрудь (mono-bosom) и тонкую талию и отчасти маскирует естественную линию талии. Такой фасон получил широкое распространение к 1898 году, хотя удлиненная версия корсета S-силуэта появилась сравнительно недавно. В представленном платье центральный пластрон (этим термином обозначают центральную часть лифа, сшитую из отделочного материала) украшен лепестками, выполненными из ленточного кружева, которые подчеркивают модную выпуклость груди.

Рюши широко использовались для отделки манжет и выреза горловины. Так проявлялась историческая преемственность. Кроме того, это еще один способ продемонстрировать красоту кружева.



Вечернее платье леди Керзон

1902—1903 гг., Музей моды, Бат

Роскошное раздельное платье было сшито для леди Керзон, вице-королевы Индии, в самом знаменитом модном доме того времени – Доме Ворта. В этот период им руководил Жан-Филипп Ворт, сын основателя Чарльза Фредерика. Это образец раннего эдвардианского стиля: S-силуэт («лебединый клюв») формируется с помощью новой модели корсета, расширяющаяся книзу юбка имеет трен, линия талии слегка занижена.



**Корсет. Ок. 1900 г.,
Музей искусств округа
Лос-Анджелес**

Жесткий прямой перед корсета заставляет отвести бедра назад, а линия груди спускается ниже из-за того, что грудь ничем не поддерживается и практически не прикрыта.

Кайма из мягкого шелкового шифона на подоле юбки перекликается с отделкой лифа. Мягкие прозрачные ткани, такие как креп, кисея и вуаль, часто использовались для декора, особенно вечерних платьев. Начиная с 1900-го года и до 1905 года эти ткани часто украшали вышивкой, аппликациями, бисером и блестками.



Линия выреза удерживается на краю плеч, создавая низкое широкое декольте, популярное для вечерних платьев на рубеже XX века.

Лиф застегивается спереди с помощью крючков и петель. Декоративная планка прикрывает застежку слева направо и застегивается на боку еще одним рядом крючков и петель, чтобы лиф казался цельнокроеным.

Съемный пояс чуть приспущен к верхней части бедер. Он подчеркивает новый популярный силуэт и привлекает внимание к фасону юбки, плоской спереди и пышно украшенной.

Декор этого платья состоит из более 400 дубовых листочков, отделанных шнуром и шелковым атласом. Спереди на юбке линия орнамента изогнута и устремлена вниз, привлекая внимание к выступающему бюсту и характерному для S-силуэта положению бедер.



Свадебное платье

1905 г., Историческое общество Мэннинг-Вэлли, Новый Южный Уэльс

Шелковое свадебное платье с восточного побережья Австралии, состоящее из четырех частей, – это пример мастерства местных портних. Его фасон и конструкция свидетельствуют об осведомленности в новейших тенденциях моды в Европе и США. А кроме того, служит подтверждением платежеспособности богатых семей, которые переселились в колонию и извлекали из этого прибыль.

Стоячий жесткий воротник поддерживают «косточки», по одной с каждой стороны.

V-образный вырез на лифе украшен широким отложным воротником с отделкой из плиссированной органзы (позднее добавление), как и на манжетах. Вырез прикрыт модесты – женской манишкой с воротником, надеваемой на шею и грудь при открытых платьях. Она украшена тремя атласными бантиками.

Широкий воротник слегка нависает над талией, подчеркивая «голубиную грудку», которую создает S-силуэт.



Сочетание различных цветов и оттенков в одном платье в последующие годы стало особенно модным. В этом платье использовано несколько оттенков, от цвета слоновой кости до кофейного. В этом фасоне слились традиция цветных свадебных платьев и новейшие веяния, когда стали популярными платья белого, кремового, золотистого цвета и цвета слоновой кости.

Рукава с буфами были популярны в первые пять лет XX века. В 1905–1907 годах вновь вошли в моду рукава-«шары» 1890-х годов. Эти рукава сочетали в себе различные стилевые влияния конца 1600, 1700 и 1820–1830-х годов.

Чтобы сохранить складки на спинке лифа, это платье застегивается спереди с помощью шести медных крючков, располагавшихся от конца V-образного выреза до начала юбки¹³.



Ленты машинного кружева украшают подол юбки и оживляют нижнюю часть платья. Задняя часть юбки расширяется книзу, но трен отсутствует¹⁴.



Свадебное платье

Ок. 1907 г., Музей МакКорд, Монреаль

Верхнее платье этого сложного свадебного наряда почти полностью выполнено из баттенбергского ленточного кружева. Детали собираются из узких полос, а затем нашиваются на подкладку из сетки. К другим популярным техникам относились ирландские кружева, выполненные крючком, и машинное кружево. К концу XIX века машинное плетение тесьмы облегчило процесс изготовления баттенбергского кружева.

Открытые спереди лифы были популярны в это время и позволяли продемонстрировать красивую блузку или, как в этом случае, прозрачную имитацию манишки. Хотя в этот период в вечерних нарядах смело открывали шею и плечи, в дневных платьях (включая свадебные) женщинам подобало скромно прикрывать шею. Эта практика постепенно начала меняться с 1910 года.

Выступающая вперед популярная «голубиная грудка» подчеркивается кроем передней части лифа.

Широкий пояс с тремя крупными кружевными цветами по центру привлекает внимание к тонкой талии.

Круглые оранжевые цветочки, украшающие узкие вертикальные вставки на юбке и лифе, выполнены из крошечных жемчужин, пришитых к основе из кисеи. Кружевные полотнища перемежаются дополнительными вставками, украшенными нежной вышивкой.

Рукава с небольшими буфами, которые сужаются к локтю, по-прежнему в моде. Они останутся популярными примерно до 1909–1910 годов.

Эти легкие подрукавники состоят из оборок, которые удерживаются лентами персикового цвета. Такие оборки упоминаются во многих модных колонках, на страницах которых обсуждались темы моды в 1907 году. Они считались простым и доступным способом украсить платье, сшитое домашней портнихой.

Гирлянда из цветов на подоле расположена над слегка присборенной полоской тюля; эта отделка оформляет вырез горловины и рукава.



Летнее платье

Ок. 1904—1907 гг., Музей и архив моды Университета Шиппенберга, Шиппенберг, Пенсильвания

Кружевные платья в бельевом стиле, или «газонные платья», были популярны в этом десятилетии и часто использовались как летняя одежда. Обычно их шили из легких тканей и без подкладки.

Доступность бытовых швейных машинок и машинного кружева позволяла большому числу женщин следовать модному стилю.

Горизонтальная кружевная вставка по центру лифа, возможно, предвосхищает скорое воскрешение стиля ампир.

Перед нами удачный пример лифа фасона «голубиная грудка», который подчеркивает выпуклый изгиб торса. Примерно к 1906—1907 годам многие платья шили раздельными, состоящими из лифа и юбки, которые застегивались с помощью крючков и петель (после 1903 года начали применять стальные кнопки)¹⁵.

Под кокеткой на юбке ткань присборена, чтобы подчеркнуть стройные бедра. Вскоре такие кокетки получают массовое распространение. Похожего эффекта достигали также с помощью широкого пояса или швейцарского корсажа.



Однотипные летние платья для сельской местности. 1903 г., Германия



В дневных платьях по-прежнему преобладает высокий ворот. В этом примере шею обрамляет обычная кокетка из аккуратно собранной ткани. Она отделана таким же кружевом, какое проглядывает сквозь платье. Декоративные сборки повторяются в разных вариантах на лифе, манжетах и подоле юбки.

Платье со скромными епископскими рукавами. Их ширина в верхней части контролируется с помощью сборки. В нижней части рукава собраны в кружевные манжеты на запястье. Похожий декор на лифе придает гармонию всему ансамблю.

В этот период длинные юбки были прямыми спереди и расклешенными сзади. Такие фасоны, как «воронка» и «зонтик», создавались с помощью клиньев, чтобы придать подолу форму круга. В этом платье юбка сшита из клиньев с округлым краем, которые переходят в трен.

Подобные скромные трены часто встречались в моделях дневных платьев. Реформаторы женского платья начала XX века выступали за полный отказ от трен, полагая, что он распространяет грязь, пыль и микробы. Появление более практичной одежды для женщин привело к полному отказу от трен в дневных платьях в последующие годы. В вечерних нарядах они продержались немного дольше.



Летнее платье

Ок. 1908 г., Музей МакКорд, Монреаль

Более традиционные «женственные» платья оставались популярными и доступными. Летящие, с цветочным узором и украшенные кружевом платья, как на этой иллюстрации, демонстрируют вечное стремление к изяществу и элегантности, от природы присущее женщинам и находившее свое выражение в моде.

Как и во многих фасонах платьев 1890-х годов и позднейшего периода, кокетка представляла собой разновидность отделки, а не отдельно выкроенную деталь платья. В данном случае имитация кокетки создана с помощью кружева, которое переходит и на область плеч.

Стиль «принцесса» в этом платье воспроизводится с помощью узких кружевных вертикальных складок спереди на юбке. На более широких кружевных вставках, использованных на лифе, юбке и рукавах, представлен геометрический спиралевидный узор, который называли «меандр», или «греческий узор»¹⁷. Древнегреческий орнамент хорошо узнаваем, его можно увидеть на фрагменте керамического горшка (примерно 800—760 гг. до н. э.).



Керамический горшок с крышкой и геометрическим орнаментом. Афины, Греция, Музей искусств округа Лос-Анджелес

Использование такого узора в этом платье является предвестником возвращения неоклассического стиля, знаменующего движение к более простому фасону платья в конце 1908 года

Длинный рукав с небольшим буфом до локтя сужается книзу, облегая предплечье и запястье¹⁸.

Напуск, который мы раньше видели на лифе фасона «голубиная грудка», в этом платье переместился к боковым швам. Ткань присборена и слегка нависает над талией. Две горизонтальные полосы кружева подчеркивают естественную линию талии.

Юбка по-прежнему остается относительно пышной, ширина подола увеличена за счет оборки по бокам и сзади.



Платье из черного шелкового атласа и кружева

Ок. 1908—1912 гг., музей Пайонир-Парк в Гриффите, Новый Южный Уэльс

Это платье – характерный пример переходного этапа на рубеже 1908—1912 годов. В нем проявляются черты стиля времен Директории. Это платье носила жительница Восточной Австралии, и его фасон примерно на год отстает от европейской моды. Тем не менее в отделке присутствуют элементы старого и нового стилей.

Рукава скроены вместе с лифом-саккосом. На уровне локтя они отделаны атласной лентой. Подрукавники из машинного кружева на сатиновом чехле достигают запястья¹⁸.

Машинное хлопковое кружево с вышивкой позволяет создавать сложные фасоны с использованием сборок, сложных цветочных узоров и фестончатого края. Четыре ряда мелких сборок на лифе, рукавах и юбке – популярный декоративный прием этого периода.



Аналогичное платье представлено на этом фото, сделанном в Англии примерно в 1909—1912 годах. Рукава с завязками и высокий кружевной воротник свидетельствуют о влиянии основных европейских тенденций, дошедших до Австралии. Фото из семейного архива автора



У лифа этого платья высокий облегающий шею воротник, форма которого поддерживается на семи «косточках». Этот стиль начал выходить из моды примерно с 1909 года.

Пояса часто обсуждали в модных колонках того времени, и Brisbane Courier предполагал, что в связи со «спокойными очертаниями платья», вошедшими в моду, появилась «возможность для оригинальности в декоративных деталях, и среди них пояс, пожалуй, важнее всего». Пояс-шнур наподобие представленного примера описывают так: «Используется толстый шнур... и после того, как его завязывают простым узлом, концы шнура также завязываются через интервалы»¹⁹.

Талия (определенно в стиле ампир) подчеркнута поясом (реплика) с кушаком-шнуром, завязанным поверх него. В такого рода деталях из шнура, описанных выше, ощущается японское влияние, в частности оби-джимэ – шнур из шелковых нитей, повязываемый поверх широкого пояса (оби) на женском кимоно. Вы видите его на этой гравюре XIX века.



«Осатао и Гонга» (фрагмент), Утагава Куниоши. Япония, XIX в., Музей искусств округа Лос-Анджелес



Вечернее платье

1910—1912 гг., музей «Электростанция», Сидней

В этом примере мы снова видим возвращение изящных пропорций классической Античности – силуэт в стиле ампир. Более структурированный и архитектурный, чем платья 1790-х и начала 1800-х годов, этот вечерний наряд, датированный примерно 1911 годом, носили с корсетом длиной до бедер и узкими нижними юбками, характерными для 1910-х годов.

Считается, что владелица этого платья изменила вырез, решив, что он слишком глубокий. Возможно, манишка из шелка и сетки, такая же, как на лифе сзади, была добавлена, чтобы прикрыть декольте²⁰.

Два ряда оборок – плоская и гофрированная – на манжетах напоминают о басонах на платьях XVIII века. Вставка из сетки между ними украшена серебряными блестками.



Отделка (басонный материал) на верхней юбке платья на английский манер. Англия, ок. 1770—1780 гг., Музей искусств округа Лос-Анджелес

Узкие длинные юбки с перехватом ниже колен – «хромающие» – сильно зауживали полотнище на уровне щиколоток. Этот модный тренд, мешавший при ходьбе, появился примерно в 1910 году. Юбка этого платья слегка расширяется к подолу. Осмелимся предположить, что женщины могли и не следовать новомодным трендам.

Инструкции к готовым выкройкам содержали предупреждение, что длина платья зависит от личных предпочтений. На тот момент подолы редко поднимались выше уровня щиколоток.



Рукава-кимоно скроены вместе с лифом. Сборки на лифе слегка прикрывают плечи (в одной из статей о моде это описывали как «драпировку в стиле саккоса, когда две полочки пересекаются по бокам, как спереди, так и сзади»), это был распространенный способ отделки²¹. Были популярны и фишю, которые носили вокруг выреза горловины и на плечах на манер XVIII века.

Это платье застегивается на правом боку с помощью металлических кнопок²².

Медальоны с бисером и бахромой привлекают внимание к лифу и драпировке верхней юбки. Отделка бисером была очень популярна в этот период, и медальоны часто использовали в вечерних и свадебных нарядах. Одна из газет Тасмании так описывала похожий эффект в сентябре 1911 года: «Вышивка бисером появляется в отделке... Медальоны с бисером и с бахромой из бисера – это смешение цветов золотой мишуры, черной сетки, ленты или оксидированной мишуры»²³. Подобная отделка отражала свет канделябров, газовых или электрических ламп, создавая завораживающий эффект сияния драгоценных камней.

В моде были двухслойные юбки: более легкая прозрачная верхняя юбка прикрывала верхнюю часть однотонной обычной основной юбки. Простота такой юбки в этом платье подчеркнута рядом из девяти обтянутых тканью пуговиц с серебряной бусиной в центре каждой из них.



Женский шерстяной костюм

Ок. 1898—1900 гг., Музей МакКорд, Монреаль

Жакеты в женских костюмах напоминали мужской покрой. Автор «Письма дамы» (Lady's Letter), написанного в Лондоне в 1898 году и опубликованного в различных газетах, утверждал, что хотя жакеты мужского покроя шьют «из различных материалов, именно мужские ткани – это единственный по-настоящему подходящий для них материал», и «рука [портнихи] хорошо видна в “отделке” подобных платьев»²⁴.

Дамы носили английские блузки с длинным рукавом – лифы, сшитые на манер мужской рубашки, разного цвета и выполненные из различных тканей. Но этот костюм, скорее всего, носили с простой белой или кремовой блузкой и черным галстуком.

В том же письме, о котором говорилось выше, описывается жакет мужского покроя «истинного вида», и это описание очень близко к тому, что мы видим на фото: «Лиф двубортный, с двумя рядами пуговиц, сближающимися к линии талии... рукава совершенно гладкие, даже на плечах». Этот стиль автор описывает как «амазонку, которую женщины носили сто лет назад». Бросается в глаза сходство между этим костюмом и дневными платьями или амазонками конца XVIII века.



«Графиня Эффингем с ружьем и охотничьими собаками», Джордж Хаф 1787 г., Йельский центр британского искусства, коллекция Пола Меллона



Верхние отвороты воротника отделаны бархатом бутылочно-зеленого цвета в тон костюма. Жакет и юбка сшиты из шерсти; именно эту ткань модная пресса советовала как первосортный выбор для жакета мужского покроя. В одной из австралийских газет рекомендовали «тяжелую, плотную шерстяную ткань, такую как саржа, венецианская ткань или шевиот»²⁵.

Рукава относительно простой формы украшены лишь мелкими складками у плеча. Они довольно длинные, слегка изогнутые и заканчиваются манжетами с застежкой на пуговицы, плотно облегающими запястья.

Простота покроя юбки соответствует описанию подобного наряда в газете Queenslander в апреле 1900 года: «Юбка... (облегает) идеально сверху, но... расширяется к низу, чтобы образовать короткий изящный трен»²⁶. Такой подход к жакетам мужского покроя не был универсальным, о чем в августе того же года писала The Chicago Tribune: «[Юбка костюма мужского покроя] стала довольно перегруженной деталями... раньше она была такой аккуратной, такой облегающей, такой плоской... Теперь мы видим... жакеты мужского покроя с аппликацией из кружева, окантованные... шнуром... отделанные десятками и десятками мелких оборок из тафты»²⁷. Эта мысль перекликается с другими публикациями в модных изданиях, которые призывали использовать отделку из тесьмы или шнура и декоративные швы.



Женский костюм

1912 г., Музей МакКорд, Монреаль



Костюм работы кутюрье Луи Сангана сшит из шелковой чесучи светло-бежевого цвета.

Его фасон отличается длинным изящным силуэтом, характерным для того периода.

Это великолепный пример альтернативы дневному платью.

В тот период широкие воротники были типичны для всех видов дневной одежды. Шалевый воротник, сзади прямой и широкий, в виде квадрата, прикрывает спинку наподобие матросского воротника. Фестоны на воротнике отделаны двумя рядами сутажа голубого и бежевого цветов. Сутаж – это плетеный шелковый шнур, который используют для отделки. Такая же отделка выполнена на манжетах²⁸.

Полы жакета имеют округлую форму, которая повторяется по нижнему краю полотнищ юбки.

Юбку длиной чуть ниже щиколоток носили с широкополой шляпой и кожаными ботинками высотой по щиколотки или достигавшими середины икр.



В 1911–1912 годах пуговицы использовались для застежки и как элемент декора. Это был очень популярный прием. Американский женский журнал *Delineator* объявил в конце 1911 года, что «в современной моде не бывает слишком щедрого использования пуговиц»²⁹. На планках по бокам жакета использованы по три выпуклые пуговицы, обтянутые тканью. Такие же пуговицы служат застежкой для жакета.

Форма А-силуэта украшена V-образными вставками по бокам. Они отделаны такими же пуговицами и сутажем, что и жакет³⁰.

Полоски сутажа имитируют петли для пуговиц и украшают края переднего полотнища юбки. Ряды пуговиц пришиты на полотнище сзади³¹.



Вечернее пальто из серого атласа

Париж, ок. 1912 г., Музей МакКорд, Монреаль

Это пальто включено в книгу благодаря тому, как в нем представлена модная линия – невероятно популярный стиль кимоно. Также оно позволяет понять, какие аксессуары использовались для модных платьев с завышенной линией талии: узкий подол, округлый трен и узкая длинная «хромающая» юбка с перехватом ниже колен, ставшая популярной на Западе.

Открытие торговых путей из Японии в Европу в 1854 году способствовало появлению новой эстетики, навеянной мотивами японского искусства. Несмотря на существенные подвижки в раскрепощении женщин, стереотипный образ покорной японской женщины, какой ее изображали в пьесе «Микадо» и других сочинениях, и ее необычное платье, казалось, стали непререкаемым символом женственности. Европейцы восхищались свободным кроем кимоно, хотя в самой Японии их носили все реже и предпочитали европейские наряды, как мы можем видеть на этой гравюре 1888 года.



«Приготовление к прогулке: супруга знатного господина периода Мэйдзи», Цукиока Йошиитоши 1888 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес



Основная тяжесть этого пальто прямого покроя приходится на плечи. Впервые за десятилетия акцент с талии сместился вниз. Ключевую роль в этом изменении сыграл модельер Поль Пуаре.

Широкие рукава-долман заканчиваются чуть ниже локтя. Примерно после 1912 года популярные рукава-кимоно длиной три четверти стали утрачивать бывшее значение и уступили место более длинным рукавам, иногда двухслойным.

Такие пальто обычно носили распахнутыми или, как в этом примере, застегивали сбоку на застежку из сутажа на уровне бедер. В этой модели плетеная тесьма (она похожа на кумихимо, плетеные шнурки, которые завязывали поверх пояса оби на кимоно) также использована для отделки пальто сзади. Ею отмечена сборка, она же удерживает ткань, притягивая полы пальто к коленям, имитируя популярную «хромающую» юбку как популярный фасон западного платья, так и японского кимоно³².

Трен отсутствует, и в действительности подол даже не касается пола. А вот платье, надетое под пальто, добавляет новые акценты цвету и текстуре, возможно напоминая о съемных подолах, которые были популярны в некоторых стилях кимоно.



Женский костюм из трех частей

Ок. 1915 г., Музей МакКорд, Монреаль

С начала этого века были популярны ансамбли, состоящие из двух или трех частей, известные как костюмы. Они стали повседневной одеждой для многих женщин. Костюмы носили наряду с платьями и комплектами из блузки и юбки. Этот костюм датируется серединой Первой мировой войны и иллюстрирует относительно свободный и громоздкий силуэт того времени. Модные репортеры называли такой фасон мешковатым, но считали его рациональным, поскольку в нем учитывалась возросшая нагрузка в военные годы³³.

Третий элемент этого ансамбля – розовая блузка из атласа и органзы с воротником из фестончатого кружевного апплике. Своей формой на спине он напоминает матросский воротник. Поверх блузки надето шерстяное болеро кремового цвета с разрезами по бокам³⁴.



Платье с широким матросским воротником
Ок. 1917–1918 гг., из семейного архива автора



Похожий костюм с асимметричными полами жакета и блузкой с широким отложным воротником можно увидеть на этом семейном портрете (Германия, ок. 1915–1916 гг.). Обратите внимание на традиционный матросский воротник у маленькой девочки. (Из архива семьи Кастинг)



Раскрашенные вручную пуговицы наподобие представленных на иллюстрации, с китайским дизайном, были популярными застежками для жакетов и пальто.

Высокая линия талии на жакете продолжает ампирную линию, возродившуюся в предвоенные годы.

Полы жакета образуют баску с острыми концами, ее длина доходит до бедер.

Юбка украшена аппликацией из шелкового шнура по обеим сторонам, ниже кушака камербанд из кремового шелка, который застегивается сзади³⁵.

В костюме мы видим отход от трубчатого силуэта, в частности это отражается в слегка расклешенной книзу юбке с прошитой двойным швом кокеткой и такой же отделкой вдоль центрального и боковых швов³⁶. Юбки постепенно станут более широкими и пышными. Такой фасон получит распространение в 1915–1916 годах.







Глава 8

1918–1929

К концу Первой мировой войны костюмы стали основой дневного гардероба. Газетные комментарии по поводу ширины юбок в военные годы затрагивали тему, волнующую женщин. В значительной степени это диктовалось введением нормы отпуска тканей. В августе 1917 года газета Daily Mail сообщила: «Модные женщины... ничуть не встревожены утверждением в сегодняшней парижской газете о том, что в результате введенных правительством ограничений на использование шерстяных тканей юбки становятся одновременно более короткими и более узкими»¹. В статье говорилось о новой норме потребления – 4 ярда и 32 дюйма (около 4,5 м) на один предмет одежды при ширине ткани 1 1/3 ярда (около 1,2 м). Этого количества, успокаивала читательниц газета, «вполне хватит для француженки среднего телосложения». Учитывая популярность многослойных дизайнов в военные годы, такая сдержанность не удивляет. Более объемные юбки считались комфортным и практичным выбором на фоне неудобства «хромающих» юбок. Талия стала более завышенной начиная примерно с 1910 года.

Тем не менее в годы военных ограничений реальность была такова, что новая мода приживалась не сразу. В номере журнала Vogue за 1918 год говорилось: «стоимость [...] огромного военного спроса на персонал и труд – все это увеличило стоимость нашей одежды». Но есть и хорошая сторона, так как «это удорожание было компенсировано... возвращением узкого силуэта... на него уходит вполвину меньше ярдов, чем требовалось в предыдущем сезоне»². Широкие юбки, относившиеся к начальному периоду войны, утратили былую популярность, тем не менее к концу войны наметилась тенденция к небольшому увеличению объема. По фотографии молодой пары, относящейся к 1919 году (см. с. 140), можно судить о реальной одежде большинства женщин того времени: в платье заметны тенденции модных довоенных стилей. Высокая талия, застежка на две пуговицы и запах соответствуют популярным моделям этих лет. Главная особенность – юбка длиной выше щиколоток и матросский воротник. И то и другое было представлено в моде послевоенного периода. Длина юбки свидетельствует о том, что платье переделывали в соответствии с новыми тенденциями.

Андрогинный стиль с заниженной линией талии, характерный для следующего десятилетия, особенно узнаваем благодаря ассоциации с девушками «эмансипе» и «сухим законом» в США. В романе «Возвращение в Брайдсхед» Ивлин Во так описал типичную «эмансипе»: «Плоскогрудая, длинноногая... одни конечности и шея, бестелесная, паукообразная». Таких девушек и молодых женщин можно было увидеть в бальных залах, клубах, барах и даже в гостиницах западного мира, но в повседневной жизни большинство женщин носили более умеренную версию модной одежды³. Тем не менее, вопреки распространенному мнению, существовали твердые моральные принципы для всех классов общества, поэтому многие женщины в 1920-е годы придерживались более скучных и спокойных вариантов идеалов высокой моды.

СПРАВА
Костюм. Ок. 1918 г.,
Музей МакКорд,
Монреаль







Вместе с модой на укороченные юбки, обнаженные руки, короткие стрижки и шляпки-колокол, облегчающие голову, появились намеки на сексуальную раскрепощенность, свободное выражение мыслей и более взыскательные ожидания. После трагедии Первой мировой войны взгляды разделились. Некоторые кутюрье отреагировали на эту нерешительность. Жанна Ланвен и Жак Дусе поставляли старшему поколению *robe de style*, или стильные платья-кринолины 1920-х годов, с популярной заниженной талией, но в сочетании с широкой летящей юбкой и традиционным женственным кроєм. Для вечерних выходов нередко носили панье в стиле XVIII века, которые создавали привычный силуэт с широкими бедрами. Возрастная клиентура ценила такое смешение старого и нового. Эта особенность позволила зрелым дамам наслаждаться модными элементами стиля. Хотя этот дизайн обычно ассоциируется с 1920 годами, стильные платья можно было увидеть на протяжении 1930-х годов, но их форма и отделка менялись в соответствии с новой модой. Платье 1939 года от мадам Вионне (музей «Метрополитен») – характерный пример того времени; длинная легкая шифоновая юбка надета поверх панье, лиф имеет завязки на шее и спине, платье отличается скромностью декоративной отделки. Простота таких стильных платьев отмечалась в статье 1934 года. Они [платья] позволяют женщине почувствовать себя одетой «как бабушкина плюшевая лошадь... есть такие [среди них], кто не был создан для костюма примадонны и знает об этом». И все же с «шорохом романтического очарования» на модных страницах *The Milwaukee Sentinel* писали о более зрелых платьях с широкими юбками, но более узким силуэтом. Стильное платье, по мнению одного из авторов, «создает идеальный фон для хрупкой женской красоты»⁴. Эта статья и другие публикации в том же духе иллюстрируют тот факт, что далеко не все женщины стремились к мальчишескому силуэту. С приходом нового десятилетия влияние этого стиля не уменьшилось. Воплощением «романтичности» в моде по-прежнему оставались длинные пышные юбки и старомодное очарование. Вариации стильного платья, по мнению некоторых авторов, соответствовали этому представлению.

В мире высокой моды ориентализм, завораживавший Поля Пуаре и других кутюрье в канун Первой мировой войны, привел к развитию в 1920-х годах нового художественного движения, получившего название «ар-деко». Как и стиль модерн ранее, ар-деко отвергал возвращение к истории, считая абстракцию эстетическим идеалом. «Международная выставка декоративного и прикладного искусства», известная как Парижская выставка 1925 года, оказала серьезное влияние на распространение и освоение ар-деко как стиля. Поскольку Париж принимал эту выставку, важное событие помогло поддержать его репутацию столицы мировой моды в послевоенные годы. Посетители и участники выставки со всего мира считали Францию центром нового декоративного видения. Ар-деко оказал большое влияние на декоративное искусство, и, с точки зрения одежды и текстиля, Франция находилась в центре философии и производства.

Такие влиятельные кутюрье, как мадам Вионне, использовали как существующие

СЛЕВА
Платье. Ок. 1918-
1919 гг., Кент, Англия,
из семейного архива
автора



«экзотические» элементы, от японского оригами до китайских иероглифов, так и формы и дизайн современных течений, в частности кубизма, футуризма и других ранних форм абстракции. Неоклассицизм тоже оставался популярным, отчасти благодаря геометрическим орнаментам Древней Греции и Древнего Рима, которые получали новую интерпретацию в работах авторов-кубистов.

В середине XIX века появились первые салоны высокой моды – элитные мастерские, которые редко продавали прет-а-порте, то есть готовую одежду. Двадцатый век возвестил о переменах и начале ожесточенной конкуренции, когда такие дизайнеры, как Коко Шанель (1883–1971), предложили доступное прет-а-порте, которое можно было купить непосредственно в салонах. Одежда, предлагаемая Шанель, легко вписывалась в эту схему, так как отличалась простотой, непринужденностью и в большей мере отвечала запросам женщин, которые все чаще работали и вели независимый образ жизни. Ее новаторское использование джерси (эту ткань прежде использовали исключительно для пошива мужского нижнего белья) помогло перейти к более удобной одежде и акценту на спортивные элементы в женской одежде. Большинство ее моделей были лишены вычурности, отличались прямыми линиями и классической элегантностью, не требующей ношения корсета. Способность адаптировать дорогую дизайнерскую одежду к требованиям современной жизни – эту философию подхватили дизайнеры XXI века. Сама Шанель, яркая личность и знаменитость, пожалуй, стала первым модельером, добившимся такого статуса и оказавшим большое влияние на современных дизайнеров и дома моды⁵.



СЛЕВА
Стильное платье
с аппликацией.
Ок. 1924 г., винтажный
текстиль, Нью-Гэмпшир

СПРАВА
Вечернее платье,
вдохновленное
работами Пуаре.
Германия, ок. 1918—
1920 гг., из частной
коллекции



Вечернее платье из шелка и сетки

1918 г., Музей истории Северной Каролины, Роли

Это платье, выполненное из золотистого шелка и черной сетки, было специально сшито как вечерний наряд. Из-за ограничений военных лет новое вечернее платье было недостижимой роскошью для большинства женщин. В мае 1918 года газета The Chicago Tribune отмечала, что наиболее экономичным решением станет переделка имеющегося дневного платья. И поскольку, подчеркивает газета, модные платья для второй половины дня часто шили «с [верхним слоем] из сетки или кружева на чехле из однотонного атласа гармоничных оттенков», с помощью минимальной декоративной отделки они становились прекрасными вечерними нарядами⁶.



«Женщина в голубом платье»,
Уильям Лерой Якобс. 1917 г.,
Библиотека Конгресса, отдел гравюр и
фотографий

На этом американском портрете 1917 года изображена молодая женщина в платье с прозрачными рукавами, квадратным вырезом, широким поясом и юбкой длиной до щиколоток. Ее туфли – это типичный пример обуви на небольшом каблук, которую носили с такими нарядами.

Газета The Chicago Tribune утверждала, что «вопрос длины юбки остается на усмотрение женщины». И с укороченной, и с длинной юбкой, продолжал автор, важно, чтобы это дневное или вечернее платье носили с туфлями на каблук: «[потому что] у вас не будет никакого вида без изящных каблук и щиколоток»⁷.



Два полотнища черной сетки, задрاپированные спереди, прикрывают плечи и верхнюю часть рук. Асимметричная драпировка на плечах в виде «носового платка» образует рукава-крылышки.

К 1918 году глубокие квадратные или округлые вырезы горловины, такие как этот, были популярны для фасонов вечерних платьев. В дневных платьях вырезы были меньше и использовались воротники.

Широкий пояс из черного бархата завязывается спереди на крупный бант и располагается выше линии талии (стиль ампир), непосредственно под застежкой в центре лифа.

Верхние юбки с декоративной отделкой, часто с фигурным подолом, использовались и для вечерних, и для дневных платьев в тот период. В этом примере фестончатый край юбки украшен золотой вышивкой. Ткань собрана в складки на талии по кругу; более короткие края юбки по бокам визуально расширяют бедра.

Золотая вышивка на верхней юбке, вероятно, выполнена на машине. Эта технология появилась в Швейцарии в XIX веке. К 1870-м годам вышивальные машины Schiffli экспортировались достаточно широко. С увеличением выпуска готовой одежды в конце XIX века машинная вышивка становится все более популярной⁸.



Платье для чайной церемонии от Мариано Фортунни

Ок. 1920—1929 гг., Музей истории Северной Каролины, Роли

Родившийся в Испании Мариано Фортунни (1871—1949) был одним из самых влиятельных модельеров XX века. Предложенные им облегающие наряды поначалу вдохновляли сторонниц рационального и «эстетичного» платья. Его фирменное «дельфийское» платье навеяно древнегреческим хитонем. Этот простой силуэт, а также мелкое круговое плиссе (способ запатентован им в 1909 году) мгновенно узнаваемы. Мы рассмотрим платье для чайной церемонии, однако благодаря новым и более свободным силуэтам 1920-х годов многие модели Фортунни стали популярными как вечерние наряды.

Бусины из венецианского стекла соединяют края плечевых швов и полотнища рукавов. Эти пуговицы становятся элементом отделки, позаимствованной у древнегреческого пеплоса и хитона⁹.



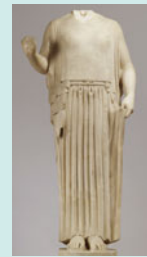
«Девушка с основания зеркала», бронза, 500—475 гг. до н. э., художественный музей Уолтерс, Балтимор

Поверх пеплоса этой статуэтки задрапирован гиматий. В эллинистический период такие накидки носили и женщины, и мужчины. Фортунни переработал этот дизайн и часто использовал его в своих нарядах.



Широкий вырез горловины у этого платья для чаепития обычно собирали на шелковый шнурок.

Напоминающий тунику лиф платья представляет собой отдельную часть, которую носили с юбкой. Обычно такие «туники» прикрепляли к нижнему платью, чтобы создать единый наряд. Каким бы методом ни пользовался Фортунни, получившийся силуэт напоминает древнегреческий пеплос. И это сходство подчеркивают уголки «носового платка» по бокам туники¹⁰.



«Женщина в пеплосе», мрамор, I в. до н. э. (эллинистический), художественный музей Уолтерс, Балтимор

Подол отделан такими же бусинами из венецианского стекла, что и рукава. Они добавляют новую текстуру и цвет, а также утяжеляют легкую ткань платья. Пуговицы напоминают о месте производства – острове Джудекка в Венеции, где у Фортунни была студия и фабрика¹¹.

Фортунни интересовался восточной модой и создавал пальто в стиле кимоно из ткани с японскими мотивами. Длинный подол этого платья можно сравнить с подолом свадебной длинной накидки ушникаке. Использование плиссировки Фортунни оказало заметное влияние на японского дизайнера Исси Мияки.



Дневное платье из черного крепдешина

Ок. 1920—1925 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Не стоит заблуждаться – это вовсе не вечерний наряд (платье без рукавов становилось все более приемлемым к середине 1920-х годов даже для дневной одежды).

Вполне вероятно, что это платье надевали в любое время дня.

Круглый и сравнительно закрытый вырез горловины был обычным для дневных платьев.

Лиф платья украшают два ряда мережки. Эта техника вышивки выполняется на прореженных нитях основы или утка. Мережка пользовалась популярностью, так как была дешевой альтернативой кружеву или вышивке и успешно имитировала и то и другое. В статье, озаглавленной «Платье за семь шиллингов», в газете Sydney Mail 1921 года говорилось: «Отделка мережкой – это последний писк моды. Действительно, она встречается на самых разнообразных платьях, и это одна из черт летних стилей»¹².

Между ярусами юбки расположены нижние юбки из черной сетки.

Края ярусов на юбке обработаны вручную руликом (шов «американка»). Практически все платье сшито вручную за исключением боковых и плечевых швов и узких складок¹³.

На каждом плече заложено по двенадцать узких складок, каждая длиной 17 сантиметров.

Десять похожих узких складок оформляют линию талии. Когда платье надето, создается эффект «блузки»: свободный лиф имеет небольшой напуск.



Дневное платье без рукавов и коричневая шаль с бахромой. Уэльс, середина 1920-х гг., из семейного архива автора



Дневное платье

Ок. 1922—1924 гг., Музей истории Северной Каролины, Роли

Во многих отношениях простота этого цельнокроеного платья – особенно темная ткань, прямой силуэт и отложной воротник – соответствует популярным фасонам дневного платья в этот период. Вышивка бисером вызывает аллюзию на одно из величайших открытий того времени – усыпальницу Тутанхамона (1922 г.).

Форму лифу придают узкие складки, по четыре на каждом плече. Подобные детали часто были единственным облегающим элементом на таких простых платьях.

Атласный пояс, присборенный с одной стороны, подчеркивает модную заниженную линию талии.

На протяжении 1920-х годов цельнокроеные платья охотно носили. Согласно одной публикации, «американские девушки цеплялись за них с такой же решимостью, с какой их предки отстаивали свое право на свободу... Каждый сезон... они становятся такими же модными, какими были в предыдущем»¹⁴. Тот же автор отмечает привлекательность вышитых вставок или другой декоративной отделки на подобных платьях – броский или скромный способ добавить текстуру и цвет простому во всех отношениях наряду.

«Одобренная» длина цельнокроеного платья в разных источниках колеблется от шести (около 15 см) до восьми дюймов (около 20 см). Австралийская газета Table Talk описывает ее как «удобную длину для ходьбы и идущую практически всем»¹⁵.



Широкие отложные воротники, как в данном примере, были практичным выбором для дневного платья и оставались популярными на протяжении всего десятилетия. В данном случае воротник вышит бисером и сзади, и спереди.



Животные и растительные мотивы вышивки бисером на платье – своеобразная интерпретация древнеегипетских иероглифов, хотя вертикальное расположение узора по центру платья восходит к древнеегипетской традиции¹⁶.



Вечернее платье

Ок. 1923 г., музей «Электростанция», Сидней

Наряд для свадебного путешествия был сшит по заказу Мэй Камиллы Дезарнолдс, недавно приехавшей в Сидней¹⁷, в мастерских крупного австралийского универмага David Jones. Четкие линии и фасон без рукавов представляют собой классический силуэт того времени.

Линия широкого выреза горловины, прямая сзади, слегка изогнута спереди, соответствует фасону модных вечерних платьев, в которых редко использовалось низкое декольте.

Парча с крупными цветами, из которой сшито платье, добавляет шарма простому покрою и четким линиям раннего стиля 1920-х годов. Броский узор ткани свидетельствует о том, что избыток блесков не всегда требовался для нарядного вечернего платья 1920-х годов. «Позвольте платью из парчи рассказать собственную историю»¹⁸, – рекомендовали обозреватели газеты The Queenslander в 1929 году.

Оттенки бежевого и светло-золотистого цветов были очень популярны в 1920-х годах. Это был нейтральный выбор и для молодых особ, и для зрелых дам. В последние месяцы 1929 года в The Sunday Times отмечали, что эта популярность, возможно, связана с присущим этим оттенкам разнообразием: «Есть бежевый оттенка миндальной скорлупы... бежевый, который выглядит так, словно его смешали с зеленым или голубым... Есть очень светлый бежевый, похожий на песок пустыни». Такая легкая, но зримая дифференциация подходит к этому дизайну, в котором сочетаются два оттенка: «песок пустыни» и «мокрый песок побережья»¹⁹.

Низкие проймы почти достигают уровня локтя. Такой наряд носили поверх комбинации в тон платья.

Боковые складки заложены на уровне бедер спереди, чтобы придать свободному платью прилегание. Складки украшены аппликацией с бусинами в форме банта.

Подол платья слегка приподнят спереди, а складки акцентируют нижний край.



Вечернее платье

Ок. 1925—1929 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Это платье было приобретено в Париже в Доме «Г. Фару» на улице Мартель его владелицей, женщиной из Калгурли в Западной Австралии²⁰. Вечерние платья, такие как представленное на иллюстрации, не всегда имели отрезную линию талии. Прямой покроем подчеркивал популярный стиль того времени.

В середине десятилетия довольно закрытый V-образный вырез горловины использовался и для дневных, и для вечерних платьев. В начале 1924 года одна из газет, рассказывая о популярных трендах, полагала, что «V-образный вырез вытесняет все прочие; именно он стройнит фигуру». По мнению автора публикации, модный силуэт изменится не скоро, так как стройность «все еще в моде... Только стройность может оправдать современную моду»²¹.

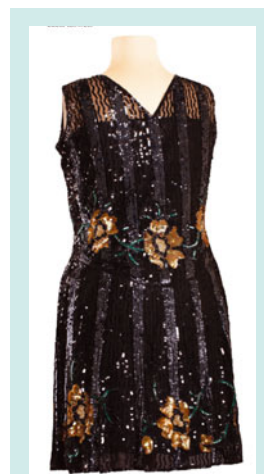
Блестки как декоративная отделка в 1920-х годах были невероятно популярны, настолько, что спрос на них на некоторое время превысил предложение, особенно во Франции. На этом платье использованы металлические блестки (черные и серебристые) и желатиновые (цветные элементы цветов). Они пришиты вручную на прозрачный жоржет.

Узкий пояс с блестками намекает на заниженную линию талии. Это, возможно, говорит о том, что «правильное» положение талии часто становилось предметом споров в этом десятилетии. Начиная легкомысленными стихами («То выше, то снова ниже, линия талии путешествует то туда, то обратно») и заканчивая комментариями на модных страницах («спортные хотят признания того, что в линиях покроя необходим разрыв, но где его расположить, лидеры моды никак не придут к согласию»), повсеместно продолжались дебаты по актуальному вопросу женской одежды²².

Цветы расположены на естественной линии талии и по подолу. Так дизайн приобрел популярность к середине десятилетия.

К 1926—1927 годам юбки стали заметно короче. Это платье длиной до колен слегка расширяется книзу. Перед нами яркий пример недолговечности моды.

Помимо декора в виде блесток для украшения использован стеклярус — продолговатый бисер, обычно черного цвета. Это парижское платье соответствовало популярным фасонам тех лет. В модной колонке за 1928 год его описывали так: «Во всех модных парадах платьев заметно некоторое бисерное безумие, и ни одно платье не кажется законченным без отделки бисером всех возможных цветов и форм»²³. Из мелкого круглого черного бисера выполнены контуры листьев, кончики лепестков и центр каждого цветка.



Вырез на спине тоже имеет V-образную форму, юбка по всей длине одинаковая.



Вечернее платье

Ок. 1928 г., Париж, Музей МакКорд, Монреаль

Люсьен Лелонг, модельер этого платья, был известным парижским кутюрье 1920—1940-х годов.

Для его вечерних нарядов характерны плавные элегантные линии. В представленном платье заниженная линия талии акцентируется атласными полосками по бедрам. Платье слегка приталено по естественной линии талии.

Спереди – широкий округлый вырез горловины, сзади – глубокое декольте мягкой V-образной формы.

Декоративные «слезки» с отделкой из искусственных бриллиантов и золотой нити украшают грудь и верхнюю часть бедер. Они не только придают платью гламурный вид, но и подчеркивают новый «фигуристый» силуэт и те части женского тела, которые будут обыгрываться в фасонах следующего десятилетия.

Переднее полотнище и боковые стороны юбки своей формой напоминают углы носового платка. Крой создает впечатление, будто носовой платок держат за центр, позволяя ему ниспадать мягкими складками. Этот прием стал популярным ближе к концу 1920-х годов. Подолы с острыми углами были трендом для легких летних и вечерних платьев. Примером может служить платье, представленное на семейной немецкой фотографии, сделанной в середине десятилетия.



Платье. Конец 1920-х гг., из архива семьи Кастинг

Тонкие бретели иллюстрируют почти всеобщее принятие обнаженных рук, шеи и плеч.

Широкие полосы атласа на талии сзади завязываются бантом, от которого отходят две длинные широкие атласные ленты. Платье датируется 1928 годом. В эти годы вечерние платья (особенно юбки сзади) начали значительно удлиняться. Длинные ленты указывают на новый стиль. Новинка привлекла внимание комментаторов, один из которых в 1927 году выражал озабоченность тем, что «танцы... скорее всего пострадают: ну кто сможет танцевать чарльстон в нижней юбке длиной до щиколоток?»²⁴







Глава 9

1930—
1946

Костюмы и ансамбли, состоящие из двух частей, продолжают пользоваться спросом у женщин и в 1930-е годы. Юбки для дневного времени достигали середины икры, а вечерние наряды были длиной до щиколотки или в пол. Как видно на этой фотографии молодой женщины из Южной Африки, юбка облегла бедра и оставалась узкой до колен. На этой юбке ниже колен имеются расклешенные вставки, создающие слегка расширяющийся книзу силуэт. Невероятно популярный крой по косой нити, фирменный стиль 1930-х годов, получил широкую известность благодаря модельеру Мадлен Вионне. Ткань кроили по диагонали, чтобы получить облегающий силуэт. Это была в высшей степени изысканная новация, которую Вионне защитила патентом. Такие платья шили из крепдешина (эту ткань обычно использовали для изготовления подкладки или нижнего белья). Легкая струящаяся ткань идеально подчеркивала фигуру. Безусловно, соблазнительный и романтический крой по косой нити указывал на серьезные перемены в эстетике: после андрогинных образов 1920-х годов возвращался откровенно женственный стиль. В газете *Chicago Sunday Tribune* в августе 1930 года писали: «женственные оборки», возможно, стоят дороже, чем «в минувшие годы», но они одновременно «порадуют сердца... американцев», превращая женщин «снова в “леди”»¹. Похожие комментарии появились и в других модных колонках того времени. В обществе возникло стойкое ощущение моды на «традиционно» женственные формы.

Отношение к моде как к символу статуса и собственной ценности подпитывалось образами героинь в кинолентах. Гламурная жизнь таких актрис, как Джоан Кроуфорд и Вивьен Ли, вдохновляла женщин, хотя их самые копируемые наряды относились к их ролям в кино, а не к их личному выбору вне экрана. Тем не менее вручение премий Киноакадемии в 1929 году и повышенное внимание к потрясающим платьям, сшитым для церемонии, лишь подчеркивали тщательность и элегантность, которых требовала мода. К 1930-м годам большинство женских журналов и газет начали посвящать целые разделы звездам экрана и тому, что они носили, демонстрируя одержимость модой и знаменитостями, которая характерна для нашего времени. Влияние кино и зарождение будущих звезд означало, что ключевой фигурой в моде 1930-х годов стал Адриан Адольф Гринберг (1903–1959), известный под именем Адриан. Он был главным художником по костюмам в Голливуде и одевал таких звезд, как Грета Гарбо и Джоан Кроуфорд, а в 1941 году открыл собственный Дом моды. Он соединил высокую моду с гламурными костюмами голливудских кинодив. В эпоху, когда кинематограф становился очень популярным (количество зрителей достигло рекордных показателей), Адриан, который соединил костюмы для кино с дизайном модной одежды, продемонстрировал рецепт профессионального успеха. Он был известен еще и тем, что вывел Америку на авансцену моды в то время, когда Париж по-прежнему считался мировой столицей моды².

Ключевое слово для этой эпохи – изысканность: элегантный, зрелый и более сдержанный стиль, базовый силуэт которого, облегающий фигуру по крою, сохранился

СПРАВА
Модный ансамбль.
Кейптаун, начало
1930-х гг., из частной
коллекции





и в 1940-х годах. В 1931 году Френсис Максвелл-Смит написала в Daily Mail: «Это был переход от «модной сутулости» к тому, чтобы нести себя прямо, держать голову высоко и быть собранной»³.

Следует отметить, что изысканность в середине 1930-х годов сочеталась с удобством и необходимой практичностью благодаря изобретению и распространению застежки — молнии, легких в уходе тканей, включая вискозу и разновидности роскошного шелка и крепдешина, которые можно было стирать и долго носить. Такой подход получил развитие в 1940-х годах вместе с повсеместным массовым выпуском военной формы, повлиявшим на ускоренное производство одежды и аксессуаров для мужчин и женщин.

Накануне Второй мировой войны было особенно важно, чтобы женщины получили безопасную, прочную, но при этом привлекательную модель, на которую они могли опереться при составлении гардероба. В этой главе мы поговорим о том, что, несмотря на трудности и ограничения военного времени, мода не утратила своего значения, будучи одновременно и защитной реакцией, и напоминанием о мирной жизни, в которой все так нуждались. Предлагая способы сохранения элегантности в условиях острого дефицита и господства практичности, одежда была главной опорой для поддержания силы духа в семье. Война также нивелировала классовые различия в одежде. И хотя обеспеченные женщины щеголяли в модных и добротных костюмах, никто не мог избежать лишений военных лет и других ограничений, введенных правительством.

В самом начале 1940-х годов в Британии появилась практичная одежда. Эта инициатива была детищем сэра Томаса Барлоу, председателя Торговой палаты. Ставилась задача наладить выпуск модной и при этом функциональной одежды, не требовавшей большого расхода тканей и других материалов. С помощью известных модельеров, таких как Норман Хартнелл, Харди Эмис и Дигби Мортон, была разработана женская одежда, простая и элегантная, с квадратными плечами, подчеркнутой талией и расклешенной юбкой. Такой стиль стал основой красивого и профессионального гардероба в военные годы. Главное ограничение касалось ассортимента «практичных» тканей. Термин достаточно расплывчатый, но в этих тканях должно быть минимальное содержание натуральных волокон, а стоили ткани очень дорого. К счастью, никто не запрещал материи яркой расцветки, поэтому «практичность» можно было разбавить с помощью цвета. При этом в женской одежде не могло быть больше двух карманов, пяти пуговиц, шести швов на юбке, двух встречных или бантовых складок или четырех узких складок. Допускалось 160 дюймов (4 м) строчки, но воспрещалась излишняя декоративная отделка⁴. Сборки на груди или по линии талии были самым популярным и экономичным способом декоративной отделки. Несмотря на усилия правительства, потребовалось некоторое время, чтобы британские стандарты жизни достигли «уровня военной экономики»⁵, как выразилась газета New York Times в 1942 году.

В США нормативный акт L-85 (известный как «приказ общего ограничения»), подготовленный военным ведомством, вступил в силу в 1942 году. Как и в Британии, на



сложный покрой, требовавший значительного расхода ткани, вводилось ограничение, как и на использование некоторых цветов и тканей, особенно из натуральных волокон⁶. Истории о британских женщинах, которые в отместку придерживались правила «обойдись и почини», хорошо известны. В Америке появилось движение «береги остатки», и женщины старались сохранить максимальное количество уже приобретенной одежды.

В октябре 1942 года The Chicago Sunday Tribune восхваляла достоинства британской системы, сообщая своим читателям, что в результате практики «обойдись и почини» женщины «лучше ухожены и выбирают для себя одежду с таким типажом, с каким это делал бы эксперт». Автор статьи надеялся, что подобный дух в США будет поощрять более женственную моду вместо широко распространившихся слаксов. «Английские женщины не опустили до слаксов, как некоторые делают это здесь. Слаксы носят в сельской местности и дома, для тепла и по другим причинам, но они неуместны в городе, потому что считается немодным и непатриотичным ходить в них»⁷. Если женщина хотела продемонстрировать окружающим, что она прикладывает усилия по поддержанию одежды, платье или юбка и блузка все еще считались необходимостью.

Два платья, представленные в этой главе, воплощают дух «второго рождения», который имел место в Австралии в 1940-х годах. Двальнойных дневных платья, сшитые невестой для медового месяца, никто никогда не надевал после ее внезапной смерти, и они сохранились в идеальном состоянии в коллекции Исторического общества Западной Австралии. Необходимость самой шить себе одежду распространялась не только на праздничные наряды. Правительства знали, что это должно стать нормой, и на протяжении 1940-х годов к вопросам развития групп взаимопомощи и агентств по пошиву одежды относились серьезно. В статье, опубликованной в The Listener в марте 1943 года, появившимся женским группам общественного благоденствия рекомендовали чаще собираться в Лондоне, чтобы посещать центры, где «вам расскажут, как наилучшим образом использовать старую одежду и сшить из нее новую»⁸. Такие группы объединяли женщин с разными навыками шитья, и хотя их собрания рекламировались как социальные и воспитательные, скрытый посыл был ясен: фриivolность должна уступить место строгости. В публикациях часто предлагали переделать «наряды для вечеринок» в скромные дневные платья. Но при этом многие комментаторы признавали, что «каждая женщина хочет быть хорошо одетой», как выразилась Джоанна Чейз в своей книге «Шей и экономь» (Sew and Save, 1941). Книга Чейз – это доступное сочетание практичности и реалистичности. Она убеждала женщин, что элегантный внешний вид не должен страдать из-за того, что все продается по талонам. Чтобы достичь этого, автор рекомендует приобрести хорошо сшитый костюм, который можно носить по-разному. Чейз советует покупать поддержанную одежду в специальном агентстве. «Вы не только сэкономите деньги подобным образом, – продолжает она, – но и получите лучше сшитую одежду, чем новая одежда за ту же цену»⁹.



Ансамбль для ужина/вечера

Ок. 1935 г., Музей МакКорд, Монреаль

Этот формальный ансамбль от Нормана Хартнелла, состоящий из платья и отороченного мехом жакета, олицетворяет гламур и шик следящей за модой женщины 1930-х годов. Темно-синий цвет был очень популярен для вечерних нарядов из коллекций известных модельеров. Представленные на иллюстрации аксессуары – нитка жемчуга и туфельки на высоких каблуках с перепонкой – подсказывают, как носили такое платье.

Глубокий V-образный вырез спереди и сзади широко использовался для вечерних нарядов в этом десятилетии.

Платье выполнено из темно-синего бархата. Эту ткань рекомендовали для вечерних платьев, и прежде всего женщинам зрелого возраста. Австралийская газета *Barrier Miner* в июне 1936 года писала: «Есть нечто особенно изящное и достойное в бархатном платье, если его надела белокурая женщина именно в сочетании с мехом»¹⁰.

Неровный подол и трен на юбке этого платья так описан в австралийской газете 1931 года (в ходе обсуждения наряда, в котором предстала в фильме Кэрол Ломбард): «Платье из черного бархата для формального вечера или ужина скользит по полу неровным подолом, продолжаящим расклешенную юбку с естественной линией талии»¹¹.

В начале 1930-х годов были популярны короткие, отороченные мехом жакеты для вечерних туалетов. Их носили наряду с накидками. Длинные мягкие воротники, наподобие показанного здесь, получили широкое распространение. У такого жакета наверняка имелась атласная подкладка. Популярность синтетики означала, что мех уже перестал быть символом роскоши, как это было раньше. Тем не менее натуральный мех по-прежнему оставался ценным аксессуаром и приобрел еще большее значение в годы военных лишений.

Платье длиной до щиколоток, как в этом примере, иллюстрирует новое отношение к стилю вечернего платья. Оно стало существенно длиннее, чем дневное, и иногда имело маленький трен. В некоторых моделях трен был съемным, но в этой модели он является частью платья. Модельер Норман Хартнелл был одним из первых, кто освоил этот прием, и прославился своими длинными роскошными платьями, которые символизировали возвращение к традиционной женственности¹².



Вечернее платье

Ок. 1935—1945 гг., музей «Электростанция», Сидней

Это платье свидетельствует о том, что длинная юбка стала актуальной для вечерних нарядов.

Героиня «Дневника провинциальной леди», романа Э. М. Делафилд, опубликованного в 1930 году, с ужасом заявляет: «Мне нечего носить в Лондоне. Я прочла в Daily Mirror, что вечерние платья должны быть длинными... Ни одно из моих не доходит даже до середины ноги»¹³.

Подложенные плечи создают широкий квадратный силуэт, который продержится и в следующем десятилетии.

Летающие рукава-крылышки создают эффект жидкого золота в сочетании с переливчатым вискозным атласом.

Вискозный атлас золотистого цвета, на первый взгляд больше похожий на изысканное ламе (ткань с использованием металлизированной нити), воплощает повальное увлечение тканями «металлик» в середине и конце 1930-х годов. Возможно, это увлечение подстегивалось сверкающими и переливающимися нарядами на киноэкране, но такие ткани стали популярны и для дневных платьев. В модной колонке одной из газет писали: «Вы будете сиять, если... выберете золотую, серебряную, медную, бронзовую ткань, которая выглядит как слиток металла». Тот же автор соглашается, что многие читательницы купят вискозу, а не шелк или атлас, поскольку «вискоза, типичный продукт своего времени, по-особому проявляется в переплетении, цвете и ощущении. Ее потенциал... неисчерпаем»¹⁴.

Отложной воротник напоминает покрой рубашечного стиля и привносит черты блузки в это вечернее платье. Отрезные платья спортивного покроя, ставшие популярными в 1930-х годах, были практичной дневной одеждой. По сути, они представляли собой длинную блузку с воротником, рукавами и застежкой на пуговицы спереди. В вечернем платье такие детали встречались реже, хотя им прибавил популярности яркий образ актрисы Сильвии Сидней в 1934 году.

Стеклянная паста имитирует полудрагоценные камни в центре пояса, который подчеркивает сходство с комплектом из блузки и юбки.

Скроенная по косой юбка облегает бедра. Косой крой был предложен Мадлен Вионне в начале XX века. Этот изящный силуэт стал невероятно модным в 1930-е годы.

Туфли с перепонками и на высоких каблуках носили с такими изящными платьями, скроенными по косой.



Вечернее платье от Жанны Ланвен

1941 г., Музей истории Северной Каролины, Роли

Такие модельеры, как мадам Гре (известная также как Аликс Бартон), возродили интерес к вечерним платьям в греческом стиле, используя шелковые и креповые ткани. Материал драпировали по фигуре, чтобы получились длинные плавные линии. Это бальное платье от Жанны Ланвен выполнено из французского шелкового шифона, украшенного отделкой из искусственных камней. Мягкие складки формируют изящный женственный силуэт.

Свободного покрою рукава создают красивый эффект драпировки сзади.

Вертикальные линии и драпировка на плечах – передняя часть рукава крепится к лифу брошами из искусственных камней – напоминают классический свободный наряд Древней Греции и Древнего Рима. Новая интерпретация этого стиля в XIX веке, представленная творчеством таких художников, как лорд Лейтон (внизу), оказала влияние на этот стиль в классических платьях XX века.

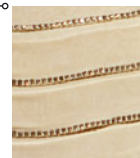
Как и многие другие модели вечерних нарядов конца 1930-х годов и в последующие годы, платье имеет заниженную талию и юбку, расклешенную от линии бедер. В 1945 году одна из модных колонок отметила преимущества такого силуэта: «При акценте на бедрах талия кажется тоньше»¹⁵.



«Наброски фигур» (фрагмент),
Фредерик, лорд Лейтон. Ок.
1870–1890 гг., Национальная
галерея искусств, Вашингтон,
округ Колумбия



Несмотря на кажущуюся легкость, внутренняя структура этого платья достаточно сложна. Его форму поддерживали с помощью нижнего белья: трусиков, бюстгалтера, пояса и комбинации.



Ряды крохотных квадратных искусственных камешков украшают край каждой складки на лифе. Имитацию драгоценных камней, сделанных из стекла или стеклянной пасты, начали использовать для отделки с 1930-х годов. В Европе такую отделку называли «диаманте». Искусственные камни имели покрытие из золота и серебра, поэтому они сверкали, когда женщина двигалась¹⁶. Две броши в виде листьев из искусственных камней закреплены у выреза и акцентируют расположение рукавов.

В марте 1945 года нью-йоркский модельер Эта Хенц, в творчестве которой ощущалось сильное влияние греческого стиля, заговорила о важном практическом аспекте ее последней коллекции: «Это свежее развитие дизайна, основанное на фрагментах древнегреческого орнамента и плавной простоте линии, подчеркивает современную фигуру и все же не требует большого расхода ткани в соответствии с существующими ограничениями военного времени»¹⁷. Эти соображения следует принять во внимание, если вы намерены датировать какое-либо платье, сшитое во время войны. Подобное стремление к простоте – и эстетичное, и практичное – можно увидеть в этом платье от Ланвен.

Дневное льняное платье цвета морской волны

Начало 1940-х гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Это платье было сшито в первые годы войны его стройной владелицей, невестой, в предвкушении медового месяца. Произошла трагедия, и она умерла еще до свадьбы, поэтому платье никто не носил и оно сохранилось в первозданном виде¹⁸.

Большая удача, что платье дожило до наших дней, так как оно служит великолепным примером популярных фасона, линий и цвета того периода.

Легкие сборки на рукавах придают им квадратную форму в соответствии с классическим коробкообразным силуэтом того периода.



Платье застегивается на спине на девять белых пуговиц из бакелита. Петли выполнены вручную.

Невеста следовала тренду, выбрав для этого платья спокойный оттенок морской волны. Пресса сообщала о популярности «пастельных оттенков, позаимствованных у природы». Именно им отдавали предпочтение эксперты, как объясняла Daily Mail, в качестве «уведи-меня-от-войны-тоники». К этим «тонирующим цветам» относились и «веселый голубой цвет неба в солнечный день», и «мягкий бежевый оттенок морского берега»¹⁹. Этот нежный окрас был назван «опаловым зеленым» Британским советом цвета, дававшим названия линейке цветов, которые использовались как термины правительством и в промышленности²⁰.



Ручная вышивка в виде белых завитков украшает вырез горловины, манжеты и юбку.

Широкий пояс на талии, выполненный из основной ткани, подчеркивает тонкую талию девушки.

Квадратные карманы широко использовались для отделки дневной и уличной одежды. В данном случае эта деталь всего лишь имитация, но форма карманов делает платье более гармоничным, повторяя форму широких квадратных плеч и прямых рукавов.

Юбка заканчивалась на уровне колен или чуть ниже.



Дневное льняное платье цвета слоновой кости

Начало 1940-х гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Сшитое владелицей, как и предыдущее платье цвета морской волны, это платье силуэта «принцесса», украшенное ручной вышивкой, предназначалось для медового месяца. В нем отражаются форма и эстетика 1940-х годов. В первую очередь это относится к вырезу в виде сердечка и подложенным плечам.

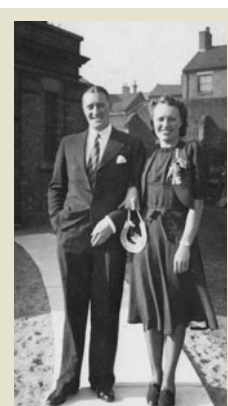
Вырез сердечком получил свое название из-за сходства с нижней частью изображения любовного сердечка. Две изогнутые линии повторяют очертания женского бюста. Нет единого мнения относительно того, где и когда впервые появился такой вырез. Наибольшую популярность он приобрел в 1940-х годах и во второй половине XX века. Сердцеобразный вырез часто можно встретить в наши дни на формальных платьях без бретелей, особенно на свадебных нарядах.

Форма выреза повторяется в отделке нижнего края рукавов.

Силуэт «принцесса» создан с помощью восьми полотниц: четыре спереди и по два на боках и спинке платья.

Скорее всего, для пошива платья невеста пользовалась готовой выкройкой. Многие газеты и журналы Австралии выпускали готовые выкройки, а некоторые издания предлагали «ежедневную выкройку» для читательниц. Выкройки можно было купить по почте, а отдельные издания – такие как *The Australian Woman's Weekly* – печатали подробные инструкции и картинки с изображением готового платья.

Вышитые вручную цветы и листья, расположенные высоко на плече, имитируют букетик цветов. Это был доступный и поэтому популярный способ отделки платья – отголосок военного времени. На протяжении 1940-х годов схемы вышивки также можно было приобрести. Самый легкий способ покупки – через газету. Одно сиднейское издание в сентябре 1943 года рекламировало такую отделку: «Немного вышивки... преобразит болеро, жакет или платье цветочками в технике «лейзи деизи» [летя вприкреп] и одинарным швом на шерсти, хлопке или шелке»²¹. За один шиллинг и три пенса можно было купить схемы для вышивки 12 цветочных мотивов с предлагаемыми вариантами стежков и цветовой гаммой. Благодаря таким наборам любая женщина могла украсить одежду, хотя сложность вышивки и качество ее исполнения существенно различались.



В день свадьбы к жакету-болеро невесты приколоты настоящие цветы.
Ок. 1945–1948 гг.





Глава 10

1947–
1959

Тысяча девятьсот сорок седьмой год – это особая дата в истории моды. Именно в этом году стиль «нью лук» от Диора молил женщин забыть о скучном гардеробе и позволить себе немного гламура. Для большинства женщин реальность была менее оптимистичной в то время. Несмотря на одержанную над фашизмом победу в 1945 году, в Британии сохранялось нестабильное положение, талоны на продукты и товары действовали в течение девяти лет. Это означало, что философия «обходиться и чинить», возникшая в силу необходимости, оставалась первоочередной задачей.

А Франция в первые послевоенные годы переживала экономический бум. Она была намерена вернуть себе былое господство в мире моды, и такие модельеры, как Кристиан Диор, могли испытывать оптимизм. Он предпочел выразить свое ощущение, создав широкую роскошную юбку, которую следовало носить с жакетами и топами, подчеркивающими затянутую в корсет талию, покатые плечи и беззаботную женственность далекого прошлого. Этот стиль вымостил дорогу для силуэта 1950-х годов и покорило воображение публики по всей Европе. Его приняли даже в Британии, хотя и в более скромном воплощении. На этой фотографии, сделанной уличным фотографом в Лондоне в конце 1940-х годов, мы видим женщину в наряде стиля «нью лук»: юбка в складку до щиколоток в сочетании с кардиганом с запахом и обычными туфлями-лодочками. Это классический костюм Диора «Бар», адаптированный для повседневного использования в сложных экономических условиях. Перед нами иллюстрация того, что даже в такой ситуации мода сохраняла свое значение. Идеи Диора произвели такое глубокое впечатление на публику, что одна женщина написала в январе 1948 года: «“Новый образ” словно вытеснил острые проблемы, плохое качество угля и даже погоду в разговорах женщин»¹.

Тем не менее новому силуэту не всегда оказывали теплый прием. У многих женщин он вызвал чувство смутения. В Америке появились протестные группы недовольных женщин (таких насчитывалось несколько тысяч человек). Самая многочисленная группа среди них – это «Клуб ниже колен». Женщины публично протестовали против того, что воспринималось ими как навязывание сковывающей одежды. К общему хору присоединялись и голоса, раздававшиеся в Европе. Люди задавались вопросом: почему Диор пожелал спрятать женские ноги? Критики заговорили о потенциальной опасности длинных юбок. Многие полагали, по словам бывшей модели, что Диор «начитался исторических романов». Это был серьезный протест со стороны многих женщин, считавших, что новый тренд – это шаг назад в вопросе женского равноправия и эмансипации. Мужчины тоже были не в восторге: им новый силуэт не нравился, поскольку он требовал больших затрат на ткань, если их жены выбирали такую манеру одеваться. Мужская группа, известная как «Лига разоренных мужей», насчитывала до 30 тысяч членов².

В разгар этого противостояния модельеры-конкуренты увидели шанс выступить с ответом и предложить собственную альтернативу стилю «нью лук». Адриан, художник по костюмам, ставший купюрье, с которым мы познакомились в главе 9, объявил в Нью-Йорке в конце 1947 года, что в его следующую коллекцию войдут короткие дневные юбки, не достигающие до земли примерно на 14 дюймов (35,6 см).

СПРАВА
Вариация на тему стиля
«нью лук». Ок. 1947–
1949 гг., из семейного
архива автора





Новая коллекция, как написала Alexandra Herald and Central Otago Gazette, «успокоит тех женщин, которым не нравится новый утрированный образ. В ансамбле от Адриана они смогут оставаться элегантными и подвижными, но при этом не будут чувствовать себя старомодными». Адриан не упустил случая метнуть стрелу в адрес Диора, и газета процитировала его слова о том, что он «верит безоговорочно в женскую фигуру, какой ее создала природа. Женщина выглядела наилучшим образом во время войны, когда модельеры создавали одежду, подходящую к условиям ее жизни»³. Костюмы, предложенные Адрианом в 1947 году, подпитывались этим стилем и оставались популярными благодаря своей непохожести на «нью лук». И все же силуэты Диора были невероятно модными отчасти потому, что они возвращали в далекое прошлое. Для подкладки использовались жесткие ткани вроде тафты, чтобы подчеркнуть талию и объем бедер и бюста. Модельер надеялся достичь «возвращения к идеалу цивилизованного счастья»⁴. Это был исторический эскапизм, ностальгия. На этом же сыграл и Харди Эмис, предложивший костюмы интересного кроя, которые создавали видимость объема и изгибов, но при этом расход ткани был значительно меньше, чем в схожих моделях Диора и Баленсиаги. В этой главе представлены два платья, 1947 и 1950 года.

Америка послевоенных лет оказалась в иной экономической ситуации, что позволило США выйти на рубежи высокой моды. «Нью лук» был популярен в США не меньше, чем в Европе, благодаря широкой рекламе нового образа по всему миру. В годы войны нация – в силу необходимости – с успехом продвигала собственных модельеров и поддерживала их (особенно производителей спортивной и повседневной одежды). Возвращение на авансцену французских кутюрье в конце этого десятилетия не могло остановить эту тенденцию. Америка определенно предлагала более широкий выбор для «обычной женщины», признавая, что далеко не каждой подойдет эстетика нового французского стиля (эмоционально и/или физически). Широкое распространение готовой одежды, чему способствовало создание стандарта размерной системы, делало новинки моды доступными для всех. Более того, окончание войны не означало заката популярности готовых выкроек и домашнего пошива одежды. Женщины могли сами шить дневные, вечерние и коктейльные платья, а также блузки, юбки и ночное белье, выбирая выкройки по собственному вкусу.

Вторая мировая война сыграла свою роль в развитии новых транснациональных влияний, и эта тенденция сохранялась в 1950-х и 1960-х годах. Америка часто упоминалась на страницах европейских газет и модных журналов того периода. Выпуск британской Sunday Times от 6 апреля 1952 года воспекает достоинства «нового парижского модельера Юбера де Живанши, (который)... является еще одним примером американского влияния в моде». Автор упоминает склонность Живанши к «отдельным предметам одежды... созданным явно в американском вкусе... [но] все, и не только американки, полюбили их»⁵. Отдельные предметы одежды – американская идея, новая в Европе, – позволяли женщинам комбинировать топы и юбки и создавать свежие неповторимые образы. Как мы упоминали в главе 7, концепт не был новым. В XIX веке уже существовала возможность купить лиф, который можно было трансформировать для дневного или вечернего наряда.

СПРАВА

Женщинам, которые приспособились к послевоенной жизни, платья обеспечивали относительную консервативность и женственную красоту, ожидаемую во все времена. Ок. 1956 г., Англия, из семейного архива автора





На протяжении XX века другие модельеры также предлагали удобные ансамбли, составленные из отдельных предметов одежды. Но Живанши развил эту идею, утверждая, что топ и юбка не обязательно должны дополнять друг друга и восприниматься как платье. Акцент делался на индивидуальности, а не на традиционном платье как едином предмете одежды. В этом случае важен и тот факт, что представление о вечернем платье тоже можно было пересмотреть, что позволяло разнообразить женский гардероб одеждой, соответствующей формальной или неформальной ситуации.

Топ и юбка как самостоятельные предметы одежды сыграли важную роль в дальнейшем развитии женского костюма. Во время Второй мировой войны они были практичным и популярным выбором. Ношение костюма поощряла Торговая палата Британии, предложившая идею утилитарной одежды. Все большее количество женщин активно делали карьеру, поэтому костюмы оставались востребованными и можно было купить разнообразные фасоны. The Bulletin, опубликованный в Орегоне в 1948 году, написал о стилях, которые можно приобрести в универмагах Северной Америки. Модели варьировались от «расклешенной юбки в сочетании с коротким облегающим жакетом... костюма-смокинга с длинными узкими отворотами» до «костюма с турниром... костюма-фрака с изящно скроенным жакетом» и «костюма балерины, популярного среди молодежи»⁶. Два костюма, которые мы проанализируем в этой главе, продемонстрируют это разнообразие дизайна и палитру выбора. Представленные здесь модели свидетельствуют и об ограничениях военного времени, несмотря на лейблы известных кутюрье.

Женщина-архетип 1950-х годов: широкая юбка поверх накрахмаленных нижних юбок, вырез «сердечко» на лифе, идеально причесанные волосы. Такой образ не отражает многообразия стилей, существовавших в это десятилетие. Хотя силуэт «песочные часы», предложенный Диором, несомненно, повлиял на модные всеяния, узкие юбки-карандаши и платья-футляры стали не менее популярными, и женщины носили и то и другое. Мэрилин Монро великолепно представила этот образ в фильмах «Как выйти замуж за миллионера» (1953) и «Принц и танцовщица» (1957). Термин «маленькое черное платье», который употребляется до сих пор, часто использовали применительно к платью-футляру. Еще один силуэт – трапеция – был предложен Ивом Сен-Лораном для Дома Диор в 1958 году (он сменил кутюрье на посту главы модного дома после смерти Диора годом раньше)⁷. Платья-трапеции иллюстрировали еще одну альтернативную эстетику. Такие платья кроили узкими в плечах, а потом силуэт расширялся, создавая свободный, почти архитектурный эффект, невероятно далекий от затянутой талии и пышной юбки. Платья-трапеции вместе с похожими свободными фасонами, которые называли «платье-рубашка», пришли на смену платьям-мешкам от Баленсиаги. В 1960-х годах Мэри Куант развивала силуэт платья-рубашки, и оно стало основой модного гардероба этого десятилетия.



Костюм от Харди Эмиса

1947 г., Музей МакКорд, Монреаль

Несмотря на практичность костюма, заметна тенденция к более мягким, плавным очертаниям по сравнению с жестким, коробкообразным силуэтом моды военных лет.

Костюм создавался без оглядки на ограничения: примером этого являются мелкие детали, требующие затрат ткани, такие как широкие треугольные лацканы и фигурные карманы.

Широкая линия плеч все еще сохраняется, но теперь она немного смягчена и начинает постепенно опускаться.

Затянутая корсетом талия стиля «нью лук» от Диора отражена в приталенном жакете. А на подложенные бедра в знаменитых моделях Диора намекают плотные карманы, которые добавляют форму и ширину.

Подобные фасоны костюмов становятся популярным выбором для формальных мероприятий, включая свадьбы. Этот факт указывает на то, что свадебные платья перестали быть единственно возможным решением для невест того времени. На этом фото (ноябрь 1946 г.) британская невеста одета в костюм более простого покроя, чем костюм от Эмиса, но все же в нем просматривается общность эстетики.



Портрет
Ок. 1946—1947 гг.,
из семейного архива
автора



Широкие стилизованные лацканы, украшающие этот жакет, свидетельствуют о любви Эмиса к крупным деталям – карманам и воротникам.

Привлекательность двубортных жакетов заключается в том, что они зрительно удлиняют силуэт. Именно такой эффект мы видим в этом костюме. Спинка жакета скроена просто, а посадку по фигуре обеспечивают два вертикальных шва от плеча до подоло.

Рукава повторяют форму руки и заканчиваются узкими манжетами без отделки.

Эта модель узкой юбки-карандаша несколько длиннее, чем фасоны в предыдущие шесть лет, и заканчивается ниже колен. И переднее, и заднее полотнища имеют простой крой. Единственное украшение – скромный разрез слева.



Дневной костюм от Харди Эмиса

Ок. 1950 г., Музей МакКорд, Монреаль

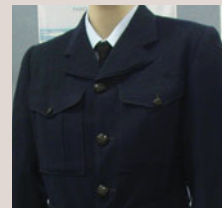
Эра платья как единственного варианта дневной женской одежды уходила все дальше в прошлое, о чем свидетельствует популярность костюмов, например как на этой иллюстрации. Он шит из английской камвольной шерсти. Эту ткань часто использовали для пошива на заказ одежды высокого качества.

Плечи более покатые, коробкообразный силуэт 1940-х годов вытесняется смягченными линиями.

Практичные дневные костюмы обычно шили однобортными, и этот костюм первых послевоенных лет продолжает тренд. Ткани по-прежнему продавали по талонам, и в этой модели используется больше ткани, чем в предыдущем примере, поэтому требовалось экономить материал.

Две вставки из крупного плиссе делают юбку более интересной, придавая ей пышность в то время, когда приходилось расходовать минимум ткани. Эти складки подчеркивают характерную для Эмиса эстетику и его стремление экспериментировать с различными видами и сочетаниями складок в одном наряде⁸.

К 1950 году лацканы женского жакета претерпели изменения. Они стали меньше и уже, располагаясь ближе к шее. Действительно, представленный образец можно сравнить с похожими жакетами женской формы WAAF и практичной одеждой начала 1940-х годов.



Форма женской вспомогательной службы BBC (WAAF). 1943—1945 гг., Общество живой истории Эванс-Хеда, Новый Южный Уэльс

В статьях обсуждали различные достоинства и недостатки этой формы. Ее оценивали очень высоко за то, что «форма WAAF», как утверждалось в одной публикации, «настолько далека от гражданской одежды, что она останется. Послевоенные костюмы наверняка будут шить по этим моделям юбки, блузки и жакета»⁹.



Свадебное платье

1952 г., музей «Электростанция», Сидней

Это платье было сшито признанным кутюрье Берил Джентс для светской девушки из Сиэтла Бетти Макинерни к ее свадьбе 31 мая 1952 года. Среди клиентов модельера были такие звезды, как Элизабет Тейлор и Марго Фонтейн.



Платье Бетти Макинерни, сшитое на заказ, является великолепным примером высокой моды начала 1950-х годов. Однако большинство невест послевоенных лет выбирали другие фасоны. На этом снимке 1950-х годов мы видим более распространенный фасон, основанный на свадебных стилях конца 1940-х годов с большим матросским воротником, узкой V-образной талией и украшением для волос в форме наушников в сочетании с вуалью. (Из семейного архива автора.)

Розы из шелкового атласа, украшающие пеплум, изготовлены вручную и, по словам дизайнера, «были настолько тяжелыми, что нам пришлось сделать каркас в форме полумесяца из проволоки и шифона, чтобы создать опору»¹².



У лифа изначально были длинные рукава, которые невеста позже сняла, чтобы платье можно было носить как вечерний наряд¹⁰.

Лиф задрапирован и приподнят на груди, которую поддерживают «косточки», вшитые с обеих сторон.

Съемные верхние юбки были популярны для формальных платьев начала 1950-х годов. Более дешевые и доступные свадебные платья обычно имели съемный трен, без которого платье превращалось в вечерний наряд. Похожий фасон описан в газете Квинсленда в июне 1953 года: «Длинный съемный... трен, застегивающийся на талии спереди, имеет фестончатый край и отделан плиссированным тюлем»¹¹.

Пеплум, украшенный цветами, переходит в слой шифона, образующий трен, поддерживаемый нижними юбками из органзы и тафты, а также обручами кринолина. Шифон скроен по косой, чтобы придать юбке легкий клеш¹³.



Платье из зеленого фая

Ок. 1952 г., Музей и архив моды Университета Шиппенсберга, Шиппенсберг, Пенсильвания

Согласно музейным записям это платье было приобретено владелицей в универсаме Dresseteria (это слово поначалу означало магазин самообслуживания, торгующий готовой одеждой) в Уилкс-Барр, штат Филадельфия. Скорее всего, оно было «первой копией дизайнерского оригинала» и сочетает несколько деталей, типичных для того времени, которые создают модный силуэт начала 1950-х годов¹⁴.

Широкий длинный воротник, сужающийся к бюсту, привлекает внимание к тонкой талии и естественной пропорции ширины линии плеч и бедер.

На рукавах доломан, цельнокроенных с лифом, имеется только шов с внутренней стороны. Длинные и довольно узкие, они заканчиваются манжетами с отворотом чуть выше запястья.

У более ранних платьев этого стиля юбки часто были пышными и расклешенными. В этом примере ткань собрана в складки на естественной линии талии, но в первые годы этого десятилетия носили фасоны с заниженной талией.

Туфли-лодочки были элегантным и популярным выбором. В течение всего десятилетия платья или костюмы дополняли перчатками, сумочкой, туфлями и шляпкой в тон¹⁹.



Это платье шито из тяжелого фая, прочного материала, пригодного для уличной одежды. Выбор ткани в сочетании с некоторыми деталями – застежка на пуговицы спереди, пояс и широкий воротник – помогает понять, почему такие платья иногда назывались платье-пальто (или платье для прогулок). «Это цельнокроенное платье, похожее на пальто... “работает” как костюм, – отметили в 1953 году в вашингтонской газете Spokesman-Review, – и хорошо смотрится как на улице, так и на важном ланче»¹⁵. Примечательно, что оно «предлагает полный отказ от идеи “жизни в костюме” и является ответом для женщины, которая чувствует, что в платье она выглядит лучше, чем в костюме». В другой публикации того же года платье-пальто характеризуется как «гибрид открытого спереди платья спортивного покроя и настоящего легкого весеннего пальто... лучшие из них выглядят как пальто, и их действительно можно носить поверх летних платьев с рисунком... Это пальто, когда оно вам нужно в этом качестве»¹⁶.

Платье-пальто рекламировали как доступную и практичную модель, о чем писала в июле 1952 года Sydney Morning Herald: «Платье-пальто – это одна из самых важных, самых элегантных моделей 1952 года. Вот почему так приятно видеть их по такой низкой цене... его можно носить в любое время дня и ночи... нью-йоркский дизайн всего за 9'19'6»¹⁷. В США в рекламе магазина в Канзасе в 1952 году указано, что цена на «платье-пальто из черного фая» снижена с \$59.95 до \$38 на «распродаже ко Дню благодарения»¹⁸.



Летнее дневное платье

1954 г., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Это платье отличается сложным цветочным узором из темно-красных роз и белых цветов сливы на сером фоне²⁰. Платье без подкладки выполнено из легкого нейлона и отлично подходит для жаркого лета в Западной Австралии. Скорее всего, платье сшили дома, вероятно, с помощью доступной готовой выкройки.

Рукава скроены из прямоугольной детали, и один конец этого прямоугольника образует верхнюю часть выреза.

Широкая вставка, сложенная в складку, расположена немного ниже выреза, что создает интересный эффект ярусов. Складки на юбке оживляют это платье.

Сравнительно короткая юбка длиной чуть ниже колен собрана в узкие складки, что придает тонкой ткани наполненный объем. Отделка в виде складок повторяется на детали лифа.

Платье в боковом шве имеет металлическую «молнию», прикрытую клапаном.

Линия талии расположена на естественном уровне, подчеркивая форму «песочные часы», модный силуэт того периода.

Пышность юбке обеспечивали нижние юбки с оборками, жесткость которым придавал тюль, кринолин (имеется в виду ткань из шерсти и конского волоса), перкаль или новые синтетические ткани, такие как кринтекс. О нем одна газета в 1952 году написала так: это «кринолин, ламинированный нетканым материалом, который называется "маслин"»²¹.



Дневное платье

Ок. 1954 г., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия



Это легкое летнее платье в цветочек соответствует популярному стилю. Юбка в меру пышная. Примечательны короткие рукава, характерные для всего десятилетия.

Запах образует вырез до линии талии.

Это платье сшито из бледно-голубого фактурного нейлона, который был новинкой в первые годы десятилетия. Достоинства нейлона часто обсуждались, и одна из газет, рассказывая о «несминаемости» фактурного нейлона, перечислила многочисленные преимущества нового материала: «Нейлон... снова на авансцене – на этот раз в платьях, которые появляются сейчас в Перте. Платья из нейлоновой ткани... не мнутся, быстро сохнут, не нуждаются ни в глажке, ни в отпаривании... Ткань настолько мягкая и женственная, что ее можно собирать в многочисленные складки и сборки, и она не будет казаться громоздкой»²². Это относится и к некоторым структурным особенностям этого платья.

Ткань собрана под вставку на талии, шириной примерно 8,5 дюйма (21,5 см). Съемный пояс выполнен из основной ткани.

Ткани с цветочным мотивом были популярны для летних платьев. В одной из публикаций того времени о них написали так: «Много непринужденной элегантности без аляповатости или излишеств»²³.



Владелица этого платья с подругой. Перт, Австралия, середина 1950-х гг.

Короткие рукава-крылышки, скроенные вместе с лифом в венгерском стиле, слегка прикрывают плечи и верхнюю часть рук.

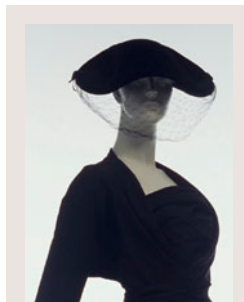


Вечернее платье с жакетом от Кристобаля Баленсиаги

1954 г., Париж, музей «Электростанция», Сидней

Силуэт О от испанского кутюрье Баленсиаги (платье можно было дополнить съемными шарообразными рукавами) создавал безупречную и эффектную линию.

Модельер использовал и новые достижения технологии: платье застегивается на спине с помощью металлической «молнии», спрятанной под шелковой панелью.



Этот наряд дополняли туфлями-лодочками и широкой плоской шляпой с вуалью спереди.

Рукава длиной три четверти (браслетные) скроены вместе с жакетом в стиле доломан. Жакет с запахом спереди завязывается на талии²⁵.

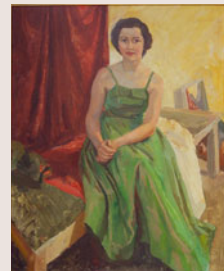
Баленсиага предпочитал темные однотонные ткани, черные и темно-синие. Монохром, использованный в этом комплекте, характерен для его эстетики.

Чтобы добиться нужной пышности, юбку, скорее всего, поддерживали несколько нижних юбок из сетки.

Юбка собрана на талии и у подола, создавая эффект шара, главный конструктивный прием в этом дизайне. В оригинале на подоле платья была шелковая оборка, но ее сняли.



Под жакетом с запахом лиф платья на «косточках» и без бретелей плотно облегает торс и драпируется в фирменном архитектурном стиле модельера²⁴. Все более популярными становились лифы на тонких бретелях или без бретелей. В 1950 году автор одной из статей объявил, что «главным [трендом] в недавних коллекциях середины сезона в Лондоне было преобладание платьев без бретелей для второй половины дня, для вечера и пляжа». Но, как и в этом примере, «у большинства моделей есть короткие жакеты, в тон или контрастные, в стиле болеро или кули, чтобы сделать их универсальными»²⁶.



«Портрет Кэтрин Маргарет Рудман», Денис Бархэм. 1954 г., из архива семьи Борланд





Глава 11

1960—
1970

Одним из ключевых факторов влияния в этом десятилетии выступала молодежь. Назревала революция: в обществе ощущалась потребность в молодежной моде. До 1950-х годов девочку одевали в «детское» до возраста 15–16 лет, когда ей шили первый «взрослый» наряд. Но теперь, когда на молодых ориентировались в других областях жизни – особенно в музыке, – производители одежды увидели новый шанс. Так впервые появилась одежда для подростков. Этот новаторский взгляд на молодежную моду наглядно представлен в дебютном фильме группы «Битлз» «Вечер трудного дня» (A Hard Day's Night, 1964). В одной из сцен Джордж Харрисон, музыкант группы, в ожидании своей очереди репетиции в суматошной лондонской студии случайно попадает в офис, где идет отбор участников для телевизионной программы, рассчитанной на подростков. Ошибочно приняв его за участника, режиссер интересуется его «мнением об одежде для подростков». Харрисон соглашается ответить и с отвращением реагирует на некоторые рубашки: «Я бы скорее умер, чем надел их. Они совсем никуда не годятся». Режиссер отвечает: «Разумеется «законодателя моды», приглашенного компанией, Харрисон выходит, оставляя режиссера и его ассистентов в недоумении: «Вы же не думаете, что он новый феномен, правда? Глашатай нового направления?»¹ Такой конфликт был в новинку, как и выбор, связанный с новой модой, но для женщин, вступивших во взрослую жизнь в 1960-е годы, этот выбор представлял собой свободу, которой ранее не существовало.

Ситуация в обществе повлияла и на Дома моды. Кутюрье обнаружили, что они уже не могут диктовать моду без оглядки на то, что происходит на улицах городов. Уличной модой стали называть манеру одеваться, которой следовали молодые модные мужчины и женщины, обычно жители городов. Независимые бутики, такие как Granny Takes a Trip и – наиболее известный – Bazaar Мэри Куант, привели к появлению новых магазинов для «модов», включая Miss Selfridge и Foale and Tuffin. Излюбленным местом для таких бутиков была Карнаби-стрит, центр «свингующего Лондона», где зарождались динамичные молодежные тренды. Если говорить о женской одежде, то самой большой новинкой в эволюции платья стало появление мини. Изобретателями стиля считают Мэри Куант и Андре Куррежа (хотя у мини было куда больше «родителей»). В новом стиле отразился пересмотр традиционных гендерных ролей и восприятия женского тела. Мэри Куант, комментируя появление мини, заметила, что она лишь отреагировала на спрос: «У девушек в Челси просто потрясающие ноги... Если бы я не предложила достаточно короткую одежду, они бы сами ее укоротили»². В этом случае Куант ориентировалась на уличный стиль и в этом ключе разрабатывала свои модели. Представитель высокой моды кутюрье Ив Сен-Лоран также признавал, что уличный стиль будет задавать направление в моде, и поэтому включал его элементы в свои коллекции³. В результате возникшего движения навстречу новой поп-культуре

СПРАВА

Брюки-капри, которые носили на острове Родос, Греция, в конце 1950-х гг., из частной коллекции





и разрыва с традиционной элитарностью моды женщины постепенно все меньше внимания обращали на условности.

У молодых девушек появилась возможность с помощью одежды выражать различные культурные и даже сексуальные предпочтения. Эксперименты с одеждой были главным средством самовыражения. В период противоречивых конфликтов, растущей сексуальной свободы и нового восприятия гендерных ролей одежда стала ярким индикатором индивидуальных политических, социальных и сексуальных взглядов.

Платья и юбки по-прежнему составляли основу женского гардероба. К концу 1960-х годов женские брюки уже не казались чем-то неприличным и способствовали разнообразию одежды. Daily Mail зашла настолько далеко, что предположила в 1960 году, что брюки «вытеснят юбки на пике гламура». Автор был готов «бросить вызов любому мужчине, который скажет, что это неженственно. Женщины носят их, когда хотят выглядеть наиболее соблазнительно»⁴. Это не означало, что все общество мгновенно сочло брюки приемлемой одеждой для женщин. Реакция на женский вечерний ансамбль Ива Сен-Лорана «Смокинг» из коллекции 1967 года выявила широкое неприятие тренда. Но это означало, что 1960-е годы стали переломным периодом, когда платье постепенно утрачивало свои позиции, оставаясь одним из возможных вариантов выбора. Брюки надевали «на выход», они делали женщину привлекательной. И со временем отношение к ним не изменилось. Даже на пике своего влияния молодежная мода с наибольшим успехом продвигала моду на брюки. На фото (с. 181) вы видите девочку-гречанку лет пятнадцати в модных брючках. Это бслые капри, названные так в честь места отдыха итальянского модельера Эмилио Пуччи, которого считают их изобретателем. Подобные фотографии являются документальным подтверждением растущей «обычности» такой женской одежды для повседневной жизни.

Тем не менее на протяжении 1950-х и 1960-х годов концепт женской моды так или иначе был связан с юбкой как отдельным элементом одежды или частью платья. Юбка была незаменимой в профессиональной среде. Только в 1980-х годах женский брючный костюм в офисе стал восприниматься как допустимая одежда. К концу 1960-х годов мини-платье находилось в авангарде моды, но его антитеза появилась на сцене в 1966 году в виде макси-платья. Воскрешавшие образы романтического очарования наряды длиной в пол часто шили из ткани с цветочным узором, украшали кружевом, делали длинные пышные рукава и лифы с кокеткой. В Великобритании такие модельеры, как Лора Эшли, стали олицетворением этого образа. Наряду с этим откровенно женственным воскрешением в 1960-х годах впервые появился термин «унисекс». Его использовали для обозначения предметов одежды, которые могли носить и мужчины, и женщины. Хотя оба пола заимствовали друг у друга элементы костюма, никогда раньше одежду не шили специально для мужчин и женщин.



Вечернее платье из черного атласа

Ок. 1963—1965 гг., Музей и архив моды Университета Шиппенсберга, Шиппенсберг, Пенсильвания

Это изящное вечернее платье напоминает о роскошной элегантности Одри Хепберн.

Оно продолжает традицию использования эффекта турнюра в вечерних нарядах 1940-х и 1950-х годов.

Такие модельеры, как Кристоаль Баленсиага и Виктор Стибель, использовали драпировки, буфы и складки, чтобы воссоздать женственные изгибы XIX века. Тем не менее владелица надевала это платье очень редко, потому что, по словам ее мужа, турнюр мешал сидеть, особенно в машине по дороге на вечерние мероприятия и обратно⁵. Платье было приобретено в магазине Кэти О'Коннелл (Хейгерстаун, Мэриленд).

Если верить хейгерстаунской газете Daily Mail, сама Кэти О'Коннелл была в некотором роде кутюрье и местной знаменитостью. Она выступала с лекциями на темы моды и давала советы местным жительницам⁶.

Вырез на спине имеет мягкую V-образную форму. На лифе видна застежка-молния.

Использование банта в драпировке сзади – это забавный и современный способ подчеркнуть эффект турнюра. Бант располагается ниже линии талии и крепится с помощью застежки, не закрывая доступ к молнии.

От банта свободно свисает полотнище черной ткани, образующее небольшой трен.

Лифы без бретелей, особенно популярные с 1950-х годов, сохранились в моде 1960-х, как правило, на вечерних платьях. Их преобладание в вечерних нарядах означало, что модные колонки часто обсуждали вопросы того, как следует носить такие лифы: «Чтобы они сидели по фигуре... необходимы внутренние булавки. Если в платье нет вшитого бюстгальтера, его следует носить с вечерним бюстгальтером... платье без бретелей требует прямой спины. Вы не можете сутулиться ни секунды, чтобы платье и фигура были безупречными»⁷. По этим причинам лиф должен плотно облегать торс, и – в идеале – в нем должны быть поддерживающие и придающие форму «косточки».

Юбка длиной в пол облегает бедра и позволяет турнюру стать главной изюминкой платья. На протяжении всего десятилетия журналисты, пишущие на темы моды, говорили о возвращении «изящных» вечерних нарядов. Некоторые репортеры вспоминали тренды 1920, 1930 и 1940-х годов: «Вечером "модной" девушке следует быть похожей на сирен из кинофильмов 1930-х годов с открытой грудью и спиной»⁸. Заявляли, что этот дизайн обладает «гламуром 1940-х, обновленным для 1969 года»⁹. Детали этого платья напоминают соблазнительное черное платье, в котором снималась Рита Хейворт в фильме «Джилда» (1946).



Пальто и мини-платье от Андре Куррежа

1965 г., Англия, музей «Электростанция», Сидней

Коллекция Куррежа «Космическая эра» была показана весной 1964 года. В моду вошли резкие линии и сочетание кипенно-белого и серебристого цветов. Представленный готовый ансамбль выдержан в духе такой эстетики, но при этом в нем есть еще один ключевой момент подхода кутюрье к моде: она доступная, коммерческая и рассчитана на современных молодых женщин.



Вечернее платье

1965—1970 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

В 1960-е годы носили не только мини-юбки. Это потрясающее вечернее платье из ткани цвета лайма с лифом в горошек типично для длинных нарядов середины десятилетия.

Такая длина вернется в моду как макси в конце 1960-х и в 1970-х годах. Сшитое из полиэстера и вискозы, это платье было приобретено владелицей в магазине Hobe Garments в Сиднее¹².

Шесть пуговиц, обтянутых такой же зеленой тканью, из которой сшита юбка, украшают центральную часть лифа. Настоящая застежка – это длинная молния на спинке¹³.

Рукава, узкие в локтях и расширяющиеся к кистям, можно видеть в моделях 1960-х и 1970-х годов. Тонкие бледно-желтые ленточки на уровне локтей подчеркивают стиль.

Прозрачные ткани, использованные в одном элементе платья, были популярны в середине 1960-х годов. The Australian Women's Weekly продвигала такую отделку в 1965 году, объявляя, что «принты, полосы и горошек» снова возвращаются в моду¹⁴.

Юбка А-силуэта длиной до пола была актуальной для вечерних нарядов. В 1964–1965 годах ее рекомендовали как подходящий выбор для вечерних и формальных мероприятий.

Высокая линия талии в виде перевернутой буквы V – это своеобразное напоминание о стиле ампир, который снова вошел в моду в этом десятилетии и задержался в 1970-х годах (см. фото ниже). Такой стиль часто рекомендовали домашним портнихам, которым советовали комбинировать несколько тканей и текстур. По материалам различных источников середины 1960-х годов можно заключить, что контрастный лиф на вечернем платье в стиле ампир будет правильным модным выбором. Такой же подход предпочитал дизайнер Джон Бейтс (лейбл Jean Varon), популяризовавший стиль ампир.



Макси-платье с завышенной талией начала и середины 1970-х гг., Англия, из семейного архива автора



Платье и пальто для свадебного путешествия

1966 г., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Явное сходство этого платья покроя «принцесса» с китайским чонсамом (известным как ципао, или платье Сюзи Вонг, в честь фильма 1960-х годов «Мир Сюзи Вонг») свидетельствует о близости Австралии к соседним азиатским странам и их влиянии на моду¹⁵. Облегающие фигуру фасоны впервые появились в Шанхае в 1920-е годы. Изначально в 1960-х годах такие платья часто шили из шелка или атласа с имитацией традиционного китайского дизайна. В этом платье, тем не менее, использован светло-бирюзовый лен.

Пальто застегивается только на крючки и петли, расположенные на воротнике. Пальто прямого покроя, две вытачки по обеим сторонам бюста обеспечивают его прилегание к фигуре.

И платье, и пальто оформлены воротником-стойкой в стиле куртки Неру. Изначально это была мужская одежда, которая стала популярной благодаря премьер-министру Индии Джавахарлалу Неру. Наблюдается сходство и с китайской курткой времен Мао.

Вырез застегивается на кнопки под двумя рядами аппликации в форме завитков, выполненных из основной ткани.

Вытачки на бюсте, талии и бедрах создают изящный силуэт «принцесса».

Женщины, носившие этот фасон в 1960-х годах, отмечали, что им особенно нравился разрез сбоку, сексуально открывающий ногу. Это платье более консервативное, так как разрезы имеются только на пальто, дополняющем платье. Длина и разрезы напоминают длинный сюртук ширвани из Южной Азии, похожий по стилю на ачкан, предшественника переделанной на западный лад куртки Неру¹⁶. К концу десятилетия носили обе вариации, и этот интерес подстегнули поездка «Битлз» в Индию в 1968 году и возросший интерес к мистицизму.

Более ранние и оригинальные чонсамы обычно шили из Т-образного полотнища ткани с рукавами длиной до локтей. Этот более поздний австралийский вариант немного сложнее по конструкции, рукава выкроены отдельно и заканчиваются выше локтей.

Как и в большинстве платьев этого стиля, юбка заканчивается примерно на уровне середины икры.



Шелковое платье с оранжевым и зеленовато-синим принтом

Середина 1960-х гг., Музей и архив моды Университета Шиппенсберга, Шиппенсберг, Пенсильвания

Это платье носила жена председателя Канадской ассоциации гостиниц. В этом качестве она много путешествовала, присутствовала на различных мероприятиях и на официальные ланчи надевала это платье с шарфиком из того же материала. В качестве аксессуаров использовались светло-зеленые туфли и сумочка. Платье было создано портнихой Адель Блосс, стоило оно около \$110. Его яркий цветочный принт, заниженная талия и юбка длиной до колен являются характерными чертами этой эпохи¹⁷.

В 1960-х годах слово «психоделический» стало синонимом состояния наркотического опьянения препаратом типа ЛСД, связанного с нарушением восприятия. Такого рода ощущения передавали с помощью искусства и музыки. «Психоделические» узоры, такие как на этом платье, были невероятно популярны и среди тех, кто экспериментировал с наркотиками, и среди тех, кто этого не делал.

К концу десятилетия образ строился вокруг «культы цветов», протестов против войны и движения хиппи. Цветы, как мощные, естественные символы мира, также нашли свое отражение в контркультуре психоделии. В модных принтах традиционный цветочный мотив (популярный в этом десятилетии) сочетался с ярким, гипертрофированным смещением оттенков и форм, которые намекали на галлюцинации наркотического транса. В данном случае на ярко-оранжевом фоне расположены лепестки и стебли неоноворозового, бирюзового, нежно-голубого, фиолетового, горчичного и черного цветов. Они не похожи на реальные цветы, которые можно встретить в природе, однако такой синтез великолепно передает культурные и художественные веяния этого периода.



Красное мини-платье

Ок. 1968—1970 гг., Историческое общество Свон Гилдфорд, Австралия

Это платье было приобретено в магазине под названием «Лаванда» в Мельбурне в конце 1960-х годов.

Оно сшито из плотной «зимней» синтетической ткани. Его купили для ужина университетского хорового общества и носили в Западной Австралии в конце 1960-х – начале 1970-х годов¹⁹.

Лиф с боковыми вытачками плотно облегает бюст.

К концу десятилетия квадратный вырез был популярен и для дневных, и для вечерних нарядов. Для дневной одежды модные издания рекомендовали высокий вырез без воротника.

Это платье иллюстрирует те тренды, которые обсуждали читательницы в журнале *Australian Women's Weekly*. Женщинам, проявлявшим интерес к платьям «с длинными рукавами и квадратным или овальным вырезом горловины», автор модной колонки советовал выбрать квадратный вырез, «более современный, чем овальный», рукава длиной до запястья и слегка намеченную талию²⁰. В этом платье линия талии завышена, как в стиле ампир, и подчеркнута расположением отделки из белой тесьмы.

Эффектные горизонтальные и вертикальные белые полосы на этом платье напоминают работы художника Пита Мондриана. Они вошли в моду как платья «Мондриан», хорошо известные коктейльные платья, созданные в 1965 году Ивом Сен-Лораном и названные в честь живописца. После появления оригинала этот дизайн интерпретировали, и многие производители предложили более доступные варианты для широкого круга покупательниц.

Короткая юбка А-силуэта слегка расширяется к подолу.



Платье из желтого крепа

1960-е – начало 1970-х гг., Музей и архив моды Университета Шиппенсберга, Шиппенсберг, Пенсильвания

Это яркое платье без рукавов демонстрирует простые, но динамичные линии мини-платьев 1960-х годов.

Ампирная линия талии и юбка А-силуэта типичны для модных фасонов этого времени,
а отделка из перьев на юбке – интересная модная деталь.

Платье сшито из облегченного крепа. Удобные в носке и уходе синтетические ткани пользовались спросом на протяжении этого десятилетия и отлично подходили для выражения юности и беззаботности в одежде.

Вытачки в области бюста добавляют четкости торсу.

Нежная отделка из перьев – это единственное украшение платья. Правда, есть еще бант сзади, который притягивает внимание к юбке длиной выше колен. Перья подчеркивают связь с модой 1920-х годов, элементы которой часто использовались в 1960-е: простые, неотрезные по талии платья без рукавов, декоративная отделка из перьев и боа из перьев. Стиль платья напоминает те наряды, которые Живанши шил для актрисы Одри Хепберн, включая белое платье с отделкой из красных петушиных перьев на подоле.



Широкий вырез «лодочка» спереди переходит в глубокий V-образный вырез на спине, где расположена застежка молния. Сзади талия украшена бантом²¹. Сочетание V-образного выреза и банта на спине было относительно популярным на протяжении десятилетия. В модных колонках его рекомендовали как уместный вариант и для зрелых женщин, и для молодых девушек.

Отделка из перьев на подоле – дань моде 1920-х годов: «Вы не обязаны помнить «ревушие 1920-е», чтобы носить платья «эмансипе», перья на подоле, длинные туники и короткие стрижки. Это элементы весеннего образа 1966 года. Практически каждая коллекция... позаимствовала кое-что или все из 1920-х годов»²².



Словарь терминов

Brunswick (XVIII в.):

неформальный (обычно без китового уса) жакет длиной три четверти, который носили с нижней юбкой. Вариант длиной до пола назывался Jesuit.

Ангажанты (XVIII в.): имитация оборки на рукавах, которые носили с платьями различных стилей на протяжении 1700-х годов. Самые объемные и изысканные ангажанты использовали в платьях-сак (платья на французский манер).

Бандо (XX в.): кусок ткани, который завязывали на голове так, чтобы он прикрывал лоб. В 1920-х годах его часто носили как вечерний аксессуар.

Банты из лент (gallants, XVII в.):

такие ленты прикрепляли к лифу и юбке в разных местах, украшали ими рукава, область плеч и вырез горловины. Впоследствии украшали драпировку юбки, приподнятой кверху.

Баска (XVII в.): широкая оборка, пришиваемая к лифу по линии талии, чтобы придать форму торсу. Носили с юбкой.

Берта (XIX и XX вв.): широкий отложной воротник.

Блузка в английском стиле

(XX в.): строгая блузка простого фасона.

Блузка «гарibaldi» (XIX в.):

созданная как дополнение к комплекту с однотонной дневной юбкой, эта блузка пополнила перечень отдельных предметов одежды, которые начали носить женщины в XIX в. Такие блузки имели пышные, низко посаженные рукава, присборенные на запястьях. Название «гарibaldi» может относиться к жакету, лифу и типу рукавов.

Боди, или «пара боди» (XVI в.):

предмет одежды, который носили поверх торса. Части лифа, левая и правая, имели шнуровку спереди.

Ботинки (XIX в.): практичная альтернатива изящным лодочкам, которые надевали дома и с вечерними нарядами. Прочные полусапожки из кожи доходили до середины икр.

Бюск (XVII в.): длинная плоская планка из китового уса, дерева или металла, которую вставляли в переднюю часть лифа для придания жесткости и улучшения осанки женщины.

Вата для подстежки (XVII в.):

подкладка или набивка для одежды, обычно из шерсти.

Вискоза (XX в.): ее часто называли искусственным шелком. Синтетическая ткань, изготовленная из восстановленной целлюлозы.

«Вихляющее» платье (XX в.):

еще один термин для обозначения платья-футляра 1950-х годов. Узкое и прямое, сужающееся к подолу, оно вынуждало женщин передвигаться мелкими шажками, чем напоминало «хромающую» юбку, популярную четверть десятилетиями ранее.

Глубокое круглое декольте

(XX в.): низкий круглый вырез горловины на платье или топе.

«Голубинная грудка» (XX в.):

присборенная часть спереди на блузке, которая формировала напуск выше линии талии. Это помогало создавать модный эффект «моногруды» начала XX в.

Дамаст: шелковая ткань с контрастным растительным или анималистическим рисунком.

Двойка (XX в.): изысканный образ, распространенный в 1950-х и 1960-х годах, состоявший из облегающего кардигана и узкой прямой юбки. Комплект обычно дополняли ниткой жемчуга.

Домашнее платье/халат (XX в.): простое хлопковое платье, которое надевали для занятий домашним хозяйством и для похода по магазинам.

Епископские рукава (XIX в.): популярные в 1840-х годах широкие рукава, облегающие верхнюю часть рук и переходящие в широкие манжеты, собранные на запястье.

Жакет зуава (XIX в.): короткий расшитый жакет-болеро, модный в 1860-х годах, с заузненным к талии силуэтом. Его носили нараспашку, передние полочки были закругленными.

Зибеллино (XVI в.): роскошный аксессуар. Представлял собой шкурку пушистого зверька, иногда отделанную золотом и даже драгоценными камнями, имитирующими мордочку. Шкурку накидывали на плечи или носили в руках в XV и XVI вв. («Мех соболя», упомянутый в законе об одежде Елизаветы I, это и есть зибеллино.)

Индийская ткань (XVIII в.): собирательное название тканей с узором, привезенных с Востока.

Испанский фартингал (XVI в.): юбка с фижмами; нижняя юбка с несколькими круглыми обручами, более узкими у талии и постепенно

расширяющимися по направлению к полу, для придания конической формы. Начиная с тюдоровской эры, он продержался до последнего десятилетия XVI в. с минимальными изменениями. Впервые такой фартингал появился в конце XV в.

Каракко (XVIII в.): женский жакет, напоминавший своей формой лиф платья (в особенности платья на английский манер), который носили с нижней юбкой как часть ансамбля, состоящего из двух предметов. Жакет имел облегающий силуэт, и его часто шили из той же ткани, что и нижнюю юбку.

Каркасный воротник (XVII в.): стоячий воротник на каркасе, который крепился к вырезу лифа или платья на рубеже ок. 1580–1630-х годов.

Киртл (XVI в.): нижнее платье. Это могла быть как нижняя юбка, так и нижняя юбка с лифом, которую носили для тепла.

«Колесо телеги», круглый плоский жесткий воротник (XVI и XVII вв.): был популярен в период 1580–1610 годов. Фасон представлял собой наиболее широкую разновидность такого воротника, до 18 дюймов (45 см) в диаметре. Он требовал дополнительной опоры, которую закрепляли на шее под воротником.

Колокол (XX в.): женская шляпка, облегающая голову, часто без полей, скрывавшая волосы и соответствовавшая коротким стрижкам, типичным для 1920-х годов.

Короткий комбинезон (XX в.): ассоциируется с именем американского дизайнера Клэр Маккарделл (1905–1958); удобная одежда для летнего отдыха. Спортивного вида комбинезон стал воплощением непринужденной одежды, которая впервые появилась в широкой продаже в Америке.

Короткий корсет, или полукорсет (XIX в.): вид пояса, прикрывавший и поддерживавший только грудь и грудную клетку. Носили и более длинные модели.

Корсаж (XIX и XX вв.): букетик или веточка с цветами, приколотые к лифу или привязанные к запястью.

Корсет (XVI–XIX вв. и позднее): нижнее белье на китовом усе, которое носили под платьем для придания формы и создания модного силуэта. С помощью корсета утягивали талию до желаемого размера. Его иногда называли корсажем, так же называли и лиф платья.

Корсет S-силуэта (XX в.): его также называли корсетом с прямой передней частью. Предмет нижнего белья для придания женскому торсу формы в виде буквы S, при которой грудь слегка выгибалась вперед, а бедра подавались назад. Этот стиль сделали популярным девушки Гибсона, идеализированное воплощение женственности, созданное художником Чарльзом Даной Гибсоном (1867–1944).

Котурны (XVII в.): обувь на высокой деревянной подошве,

которая позволяла уберечь ноги от грязи и нечистот на улицах. Они стали продолжением более ранних паттенов и, возможно, были прародителями первых клогов.

Крепдешин (XX в.): популярная в 1930-х годах натуральная шелковая ткань полотняного переплетения с шероховатой структурой и матовой поверхностью.

Кринолин (XIX в.): изначально так назывался текстиль на основе конского волоса, который использовали для придания жесткости нижним юбкам. В конце 1850—1860-х годов. это название получила конструкция из лозы или стальных обручей, которая придавала юбке форму купола.

Крой по косой (XX в.): особый прием, при котором ткань кроится по диагонали поперек волокон и обеспечивает облегание по фигуре. Прием был широко распространен до появления синтетической ткани-стретч и остается популярным до сих пор.

Круглое платье (XVIII в.): популярное в последние годы XVIII в. и в начале XIX в. закрытое платье с завышенной линией талии, в котором лиф и юбка соединялись в единое целое.

Ламе (XX в.): популярная ткань с металлизированными нитями для пошива вечерних нарядов.

Лиф-саккос (XIX—XX вв.): лиф с запахом крест-накрест и V-образным вырезом горловины.

Мантуя (XVII в.): свободное, поначалу неформальное платье с рукавами, целиком скроенное из T-образного полотнища ткани. Присборенная на плечах ткань ниспадает до талии, где ее закрепляли поясом или булавками. В начале XVIII в. платье-мантуя трансформировалось в платье-сак.

Мелкие сборки (XVI в. и позднее): прием, применявшийся для создания растягивающихся участков на деталях одежды. До настоящего времени популярен в детской одежде.

Мини-платье (XX в.): очень короткое платье, подол которого располагается значительно выше колен. Обычно прямого покроя, фасона «рубашка», оно может быть с рукавами или без них. Вырез высокий, круглый, иногда дополнен воротником.

Мод (XX в.): термин, появившийся в 1960-е годы, обозначающий «современный», «модный» применительно к одежде.

Нижняя юбка (XVI—XX вв.): вид нижнего белья, женская юбка, которую надевали под одежду. В XVIII в. нижние юбки приобретают особое значение, связанное с их эротическим восприятием.

Оборка (furbelow, XVII в.): вид отделки для украшения одежды.

Отложной воротник (XVII в.): эти мягкие воротники пришли на смену крупным жестким плоским воротникам; их носили вокруг шеи, а длинные концы ложжились на грудь.

Палантин (с XVI в.): накидка на плечи.

Пальто (XIX в.): длинный облегающий жакет, который носили поверх юбки с кринолином или – позднее – с турнюром.

Панье (XVIII в.): обручи для поддержки юбки (позднее: пара «карманных обручей» меньшего размера), с помощью которых придавали прямоугольную форму.

Партлет (partlet, XVI в.): прямоугольная временная вставка для лифа с открытой шеей; отрез ткани, прикрывавший верхнюю часть груди, обычно с длинными рукавами.

Пастушья шляпа (XVIII в.): круглая шляпа с широкими полями и низкой тульей. Этот стиль развился из сельского аксессуара и приобрел популярность ок. 1750—1770 годов.

Паттены (XVII в.): обувь, похожая на котурны.

Пелерина (XIX в.): накидка на плечи, сшитая из плотной блестящей ткани, например бархата, и отороченная мехом.

Пеньюар (XIX в.): неформальная одежда («домашнее» платье), которую носили дома, обычно в первой половине дня. Пеньюары имели застежку спереди, и их можно было носить без корсета, что делало совершенно недопустимым появление в таком наряде на людях.

Передняя юбка (XVI в.): роскошно декорированная часть нижней юбки, обычно изготовленная из контрастной ткани, которую демонстрировали в разрезе распашной верхней юбки.

Пет-ан-лэр (XVIII в.): по своему назначению схож с карако, жакетом в стиле французского платья, или с платьем-сак. На спине складки Ватто, рукава длиной три четверти.

Платье «английское», или на английский манер (à l'anglaise, XVIII в.): платье с облегающим лифом и длинной закрытой юбкой, которое обычно носили с панье. Юбки часто драпировали на польский манер. Иногда такие платья называют английским ночным платьем или ночной сорочкой.

Платье «Китти Фойл» (XX в.): получило название в честь героини фильма 1940 года, которую сыграла Джинджер Роджерс. Дневное платье из темной однотонной ткани с контрастным белым воротничком и иногда белыми манжетами, пуговицами и другими элементами отделки.

Платье «польское», или платье-полонез (à la polonaise, XVIII в.): платье с отдельно скроенными лифом и юбкой с драпировкой, приподнятой сверху, которая открывала взору нижнюю юбку, обычно контрастного цвета.

Платье «турецкое» (à la turque, XVIII в.): платье, шитое в духе Среднего Востока, так называемого

восточного стиля. Обычно свободного покроя, такое платье легко узнать по коротким верхним рукавам, яркому кушаку на талии и насыщенной цветовой гамме.

Платье «французское», или на французский манер (à la française, XVIII в.): цельнокроеное платье, обычно с распашной юбкой, которое носили со стомакером и роскошно украшенной нижней юбкой. Его носили поверх корсета и панье, которое поддерживало форму юбки по бокам.

Платье с отстегивающейся полочкой лифа (также известное как платье с передом-фартуком, XIX в.): платье со съёмной или с отстегивающейся передней панелью, которую прикалывали или пристегивали спереди к бретелям на плечах. Такая застежка оставляла спинку лифа гладкой и без швов.

Платье черкесского стиля (Circassienne, XVIII в.): вариация платья-полонеза, украшенная специфическими восточными аксессуарами и отделкой.

Платье-мешок (XX в.): короткое, свободного покроя платье; фасон разработан модельером Кристофалем Баленсиагой.

Платье-пальто (XX в.): стало популярным к концу Первой мировой войны; легкое, облегающее платье, обычно с поясом и высоким воротом. В нем сочетались практичность и элегантность – свойства, важные для одежды работающих женщин.

Платье-трапеция (XX в.): фасон платья, узкого в плечах и расширяющегося книзу. Модель была создана Ивом Сен-Лораном для Дома Диор в 1958 году.

Платье-фартук (XX в.): легкое платье из хлопка с облегающим лифом, слегка присборенной юбкой и длинным прямоугольным полотнищем по центру спереди. Это полотнище обычно украшали оборками или кружевом, и вместе с декоративными завязками на талии деталь напоминала фартук.

Пояс (корсет) из эластичной ткани (XX в.): предмет нижнего белья, который носили в 1920-х и 1930-х годах на нижней части торса и бедрах, чтобы создать мальчишеский силуэт и придать фигуре стройность, необходимую для облегающих платьев, скроенных по косой.

Практичная одежда (XX в.): в военные годы правительство Великобритании выступило с инициативой, целью которой была экономия ткани и создание модной, но прежде всего функциональной одежды для британцев. Похожая инициатива в США была известна как нормативный акт L-85. В Америке практичный костюм называли костюмом победы.

Пьеро (XVIII в.): как правило, жакет с длинными рукавами и плоским плосным воротником сзади. Его носили ближе к концу века. Он похож на казакин, короткий приталенный жакет с расклешенными складками в том месте, где у пьеро был плосный воротник.

Ридикюль (XIX в.): маленькая сумочка, закрывающаяся на шнурок, в которой носили деньги, ключи и носовой платок.

Ротоида (мантилья, XIX в.): длинный жакет для холодного времени года.

Рубашка (XX в.): неостреженное платье свободного покроя, предложенное такими дизайнерами, как Баленсиага и Диор, которые попытались ввести новую эстетику в 1950-х годах. Стиль прижился только к концу этого десятилетия, тем не менее он оказал сильное влияние на «образ шестидесятых», появившийся позднее.

Рукава «пагода» (XIX в.): широкие рукава в форме колокола. Их обычно носили поверх ложного рукава, иногда оставляя небольшой разрез по линии шва. Они удерживаются с помощью декоративной тесьмы или ленты.

Рукава из лоскутов (XVI—XVII вв.): сконструированные из нескольких отдельных деталей, которые не сшивали вместе, позволяя демонстрировать богатую (иногда контрастную) ткань под ними.

Рукава с несколькими рядами буфов (XVII в.): широкие рукава, разделенные рядами буфов (см. иллюстрацию в главе 2 «Дама с всером» Антониса ван Дейка).

Рукава-жиги («окорок», или «баранья нога», XIX в.): очень широкие в верхней части рукава с буфами, сужающиеся от локтя к запястью.

Рукава-крылышки (XX в.): короткие свободные рукава, широкие по краям и собранные у проймы.

Сапоги для танцев, или гоу-гоу (XX в.): модные в 1960-х годах сапоги на низком каблучке и высотой до середины икры, которые носили с мини-платьями и мини-юбками.

Сборка (XIX—XX вв.): ряды плотно собранной ткани для декоративной отделки или придания формы.

Свисающие рукава: верхние рукава с разрезом на платьях, которые свисали до запястья или до пола. Иногда концы рукавов завязывались лентами.

Сорочка королевы (платье à la Gaulle, XVIII в.): как следует из названия, это муслиновое платье в стиле сорочки, основного предмета женского нижнего белья. Пояс-кушак придает платью форму и удерживает его на талии. У платьев этого фасона часто пышные рукава и оборка вокруг выреза, сделанные из той же легкой ткани.

Спенсер (XIX в.): короткий жакет с длинными рукавами, прикрывающий лиф с высокой талией. Его носили поверх дневных и вечерних платьев. Получил свое название в честь графа Спенсера (1758–1834), который экспериментировал с подобным стилем, отрезав полы сюртука.

Стеклянная паста (1930-е годы.): имитация драгоценных камней, выполненная из стекла. Также ее называют диаманте, или искусственные бриллианты.

Стильное платье (кринолин XX в.): альтернатива стилю «эмансипе» с заниженной линией талии. Их часто шили для зрелых женщин, которым хотелось создать законченный образ.

Трансформирующееся платье (XIX в.): новаторская идея, ставшая популярной в этот период, представляла собой комплект из лифа и юбки, которые можно было надевать днем и вечером (пример из 1890-х годов. см. в главе 7). Прикрепив длинные рукава и убрав шемизетку/манишку, скромное платье для второй половины дня превращали в вечерний наряд. С практической точки зрения это означало, что такую одежду носили дольше.

Фонтанж (XVII в.): женская прическа и одноименная декоративная часть высокого головного убора (чепца) из кисеи и кружев, натянутая на проволочный каркас. Фонтанжки требовали поддержки каркасом и были популярны в последнее двадцатилетие XVII в. Широкие фонтанжки также называли «комодами».

Французский фартингал (XVI и XVII вв.): его также называли «колесом», или «барабаном». Такая нижняя юбка создала совершенно другой силуэт в конце 1500-х годов. Несколько обручей одинакового диаметра от талии до пола обеспечивали широкую опору для ниспадающей юбки в пол.

«Хромающая» юбка (XX в.): узкие длинные юбки с перехватом ниже

колен сильно зауживали полотнище на уровне щиколоток, поэтому походка становилась неровной.

Чепец в форме ложки (spoon bonnet, XIX в.): чепец с высокими полями и приподнятой макушкой, открывающий профиль женщины больше, чем в предыдущих стилях. Поля изнутри обычно украшали лентами, цветами и кружевом.

Швейцарский корсаж (XIX в.): пояс на «косточках», который носили поверх дневного ансамбля, обычно поверх юбки и блузки.

Шляпа-таблетка (XX в.): маленькая шляпа без полей с плоской тульей и прямыми боками. Она стала популярной благодаря Джеки Кеннеди.

Шляпа-эскофьон (чепец, XVI и XVII вв.): шапочка из ткани, плотно облегающая голову.

Эмансипе (XX в.): молодая модная женщина, которой нравится пренебрегать условностями и

пробовать все новое и современное. Ее характеризует яркая одежда, всегда на пике моды, короткие юбки, глубокие декольте, свободная манера держаться и безрассудное поведение.

Эстетичное платье (XIX и XX вв.): в то время его также называли художественным платьем. Желание естественности и меньшего количества ограничений, под влиянием дизайнов William Morris и Liberty's of London, пропагандировали Оскар Уайльд и его «Движение за эстетическое платье». По мнению Уайльда, «ценности платья [следовало бы быть]... простой, чтобы каждый его отдельный элемент выражал закон». Упор делали на мягкий бархат и свободные складки, чтобы создать менее структурированное платье на основе исторических примеров (особенно средневековых).

Юбка с клиньями: юбка с деталями в виде треугольных клиньев, которые создают привлекательный силуэт, расширяющийся книзу, но облегающий талию и бедра.

Юбка с пуделем (XX в.):

это появившаяся в Америке в 1950-х годах юбка-солнце. Обычно ее шили из фетра.

Юбка получила свое название из-за изображения пуделя, пришитого ближе к подолу.

Юбка, широкая сверху и узкая внизу (XX в.): появившуюся под влиянием стилей времен Первой мировой войны, такую юбку обычно носили зрелые женщины, а не девушки-подростки, как в 1950-х и 1960-х годах. Юбки, свободные на бедрах, сужались книзу, облегая ноги и создавая эффект «хромающей» юбки на уровне щиколоток. Вариация длиной до колен была популярна для коктейльных платьев.

Японское влияние (XIX в.):

вспышка интереса к японским тканям, гравюрам, мебели и дизайну интерьеров, из Британии перекинувшаяся на Америку ближе к концу века. Это стало результатом того, что в 1854 году Япония открыла торговые пути в Европу.

Примечания

Предисловие

[1] Elsa Schiaparelli in Kahm, Harold S., “How to be Chic On a Small Income,” Photoplay Magazine, Aug. 1936, p. 60.

[2] Luther Hilman, Betty, Dressing for the Culture Wars: Style and the Politics of Self-Presentation in the 1960s and 1970s, The Board of Regents of the University of Nebraska, 2015 (eBook).

[3] Gabor, Zsa Zsa, “Always at Your Best,” Chicago Tribune, Sept. 25, 1970, p. 8.

Глава первая

[1] Fagan, Brian, The Little Ice Age: How Climate Made History, New York: Basic Books, 2000, p. 53.

[2] Aughterson, Kate, The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents, London: Routledge, 1998, pp. 164–67.

[3] Ashelford, Jane, A Visual History of Costume: The Sixteenth Century, New York: Drama Book Publishers, 1983.

[4] Cotton, Charles, Essays of Michel Seigneur de Montaigne: The First Volume (facsimile), London: Daniel Brown, J. Nicholson, R. Wellington, B. Tooke, B. Barker, G. Straban, R. Smith, and G. Harris, 1711, p. 409.

[5] Köhler, Carl, A History of Costume, New York: Dover, 1963, p. 237.

[6] Wace, A.J., English Domestic Embroidery—Elizabeth to Anne, Vol. 17 (1933) The Bulletin of the Needle and Bobbin Club.

[7] Latteier, Carolyn, Breasts: The Women’s Perspective on an American Obsession, New York: Routledge, 2010, p. 32.

[8] Landini, Roberta Orsi, and Niccoli, Bruna, Moda a Firenze, 1540–1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza, Oakville: David Brown Book Company, 2005, p. 21.

[9] Mikhaila, Ninya, and Malcolm-Davies, Jane, The Tudor Tailor: Reconstructing 16th-Century Dress, London: Batsford, 2006, p. 22.

[10] Yarwood, Doreen, Outline of English Costume, London: Batsford, 1977, p. 13.

[11] Davenport, Millia, The Book of Costume: Vol. I, New York: Crown Publishers, 1948, p. 446.

[12] Cumming, Valerie, Cunnington, C.W., and Cunnington, P.E., The Dictionary of Fashion History, Oxford: Berg, 2010, p. 88.

[13] Yarwood, Doreen, European Costume: 4000 Years of Fashion, Paris: Larousse, 1975, p. 124.

Глава вторая

[1] Waugh, Norah, The Cut of Women’s Clothes, 1600–1930, London: Faber & Faber, 1968, p. 28.

[2] Cunnington, C. Willett, and Cunnington, Phyllis, Handbook of English Costume in the Seventeenth Century, London: Faber & Faber, 1972, p. 97.

[3] The Needle’s Excellency: A Travelling Exhibition by the Victoria & Albert Museum — Catalogue, London: Crown, 1973, p. 2.

[4] Pepys, Samuel, and Wheatly, Benjamin (eds.), The Diary of Samuel Pepys, 1666, New York: George E. Croscup, 1895, p. 305.

[5] Otavská, Vendulka, Ke konzervování pohřebního roucha Markěty Františky Lobkowiczové, Mikulov: Regionální muzeum v Mikulově, 2006, s. 114–20.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Pietsch, Johannes, “The Burial Clothes of Margaretha Franziska de Lobkowitz 1617,” Costume, vol. 42, 2008, pp. 30–49.

[10] Cunnington, C. Willett, and Cunnington, Phyllis, Handbook of English Costume in the Seventeenth Century, London: Faber & Faber (proof copy), p. 97.

[11] Waugh, Norah, The Cut of Women’s Clothes: 1600–1930, London: Faber & Faber, 2011 (1968) p. 45.

[12] Eubank, Keith, and Tortora, Phyllis G., Survey of Historic Costume, New York: Fairchild, 2010, p. 261.

[13] Mikhaila, Ninya, and Malcolm-Davies, Jane, The Tudor Tailor: Reconstructing 16th-Century Dress, London: Batsford, 2006, p. 18.

[14] Eubank, Keith, and Tortora, Phyllis G., Survey of Historic Costume, New York: Fairchild, 2010, p. 241.

[15] Powys, Marian, Lace and Lace Making, New York: Dover, 2002, p. 5.

[16] Rothstein, Natalie, *Four Hundred Years of Fashion*, London: V&A Publications, 1984, p. 18.

[17] De La Haye, Amy, and Wilson, Elizabeth, *Defining Dress: Dress as Meaning, Object and Identity*, Manchester: Manchester University Press, 1999, p. 97.

[18] “Mantua [English]” (1991.6.1a,b), in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.6.1a,b (October 2006)

[19] Cunnington, C. Willett, and Cunnington, Phyllis, *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century*, London: Faber & Faber (proof copy), p. 181.

[20] Cumming, Valerie, *A Visual History of Costume: The Seventeenth Century*, London: Batsford, 1984, pp. 102–22.

[21] Cavallo, Adolph S., “The Kimberley Gown,” *The Metropolitan Museum Journal*, vol. 3, 1970, pp. 202–05.

[22] Waugh, Norah, *The Cut of Women’s Clothes: 1600–1930*, London: Faber & Faber, 2011 (1968) p. 111.

Глава третья

[1] Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*, New Haven/London: Yale University Press, 2002, p. 4.

[2] Fukai, Akiko, *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: A History from the 18th to the 20th Century*, London: Taschen, p. 78.

[3] Nunn, Joan, *Fashion in Costume, 1200–2000*, Chicago: New Amsterdam Books, 2000 (1984), p. 93.

[4] Thornton, Peter, *Baroque and Rococo Silks*, London: Faber & Faber, 1965, p. 95.

[5] Anderson, Karen, Deese, Martha,

and Tarapor, Mahrukh, “Recent Acquisitions: A Selection, 1990–1991,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 9, no. 2, Autumn 1991, p. 54.

[6] Waugh, Norah, *The Cut of Women’s Clothes, 1600–1930*, London: Faber & Faber, 2011 (1968), p. 68.

[7] Watt, James C.Y., and Wardwell, Anne E., *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 213.

[8] Powerhouse Museum item descriptions and provenance, registration number: H7981. <http://from.ph/249639>

[9] Schoeser, Mary, *Silk*, New Haven: Yale University Press, 2007, p. 248.

[10] Waugh, Norah, *The Cut of Women’s Clothes, 1600–1930*, London: Faber & Faber, 2011 (1968), p. 76.

[11] Fukai, Akiko, *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: A History from the 18th to the 20th Century*, London: Taschen, 2002, p. 78.

[12] Takeda, Sharon Sadako, *Fashioning Fashion: European Dress in Detail, 1700–1915*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2010, p. 78.

[13] Cavallo Adolph S., and Lawrence, Elizabeth N., “Sleuthing at the Seams”, *The Costume Institute: The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 30, no. 1, August/September 1971, p. 26.

[14] Ribeiro, Aileen, *A Visual History of Costume: The Eighteenth Century*, London: Batsford, 1983, pp.128–30.

[15] Fukai, Akiko, *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: A History from the 18th to the 20th Century*, London: Taschen, p. 83.

[16] Lewandowski, Elizabeth J., *The Complete Costume Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2011, p. 41.

[17] Naik, Shailaja D., and Wilson, Jacquie, *Surface Designing of Textile Fabrics*, New Delhi: New Age International Pvt Ltd Publishers, 2006, p. 8.

[18] Fukai, Akiko, *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: A History from the 18th to the 20th Century*, London: Taschen 2002, p. 202.

[19] Lewandowski, Elizabeth J., *The Complete Costume Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2011, p. 253.

Глава четвертая

[1] Le Bourhis, Katell (ed.), *The Age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire, 1789–1815*, New York: The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, 1989, p. 95.

[2] “Miscellany, Original and Select,” *Hobart Town Gazette* (Tas.: 1825–27), April 5, 1826: 4. Web. April 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article8791181>

[3] Curtis, Oswald, and Norris, Herbert, *Nineteenth-Century Costume and Fashion*, Vol. 6, New York: Dover, 1998 (1933), p. 188.

[4] Austen, Jane, *Northanger Abbey*, 1818, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 22.

[5] Brooke, Iris, and Laver, James, *English Costume from the Seventeenth through the Nineteenth Centuries*, New York: Dover, 2000, p. 178.

[6] McCord Museum item catalogue and provenance, M982.20.1.

[7] Там же.

- [8] Cumming, Valerie, Cumming, C.W., and Cunningham, P.E., *The Dictionary of Fashion History*, Oxford: Berg, 2010, p. 97.
- [9] Starobinski, Jean, *Revolution in Fashion: European Clothing, 1715–1815*, New York: Abbeville Press, 1989, p. 151.
- [10] McCord Museum item catalogue and provenance, M990.96.1.
- [11] Yarwood, Doreen, *Illustrated Encyclopedia of World Costume*, New York: Dover, 1978, p. 268.
- [12] Nunn, Joan, *Fashion in Costume: 1200–2000*, Chicago: New Amsterdam Books, 2000, p. 121.
- [13] McCord Museum item catalogue and provenance, M982.20.1.
- [14] Steele, Valerie, *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, p. 392.
- [15] Bradfield, Nancy, *Costume in Detail: 1730–1930*, Hawkhurst: Eric Dobby, 2007 (1968), pp. 121–35.
- [16] Cumming, Valerie, Cunningham, C.W., and Cunningham, P.E., *The Dictionary of Fashion History*, Oxford: Berg, 2010 (1960), p. 279.
- [17] Cumming, Valerie, *Exploring Costume History: 1500–1900*, London: Batsford, 1981, p. 67.
- [18] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 87/533.
- [19] Byrde, Penelope, *Nineteenth Century Fashion*, London: Batsford, 1992, p. 48.
- [20] *La Belle Assemblée*, or, *Bell's Court and Fashionable Magazine—A Facsimile*, London: Whitaker, Treacher and Co., 1831, p. 187.
- [21] Waugh, Norah, *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930*, London: Faber & Faber, 2011 (1968), p. 149.
- [22] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, A10017.
- Глава пятая**
- [1] Raverat, Gwen, *Period Piece: A Victorian Childhood*, London: Faber & Faber, 1960, p. 260.
- [2] *The Workwoman's Guide by a Lady*, London: Simkin, Marshall and Co., 1840, pp. 108–112.
- [3] Там же.
- [4] *A Hand-Book of Etiquette for Ladies*, by an American Lady, New York: Leavitt and Allen, 1847.
- [5] Waugh, Norah, *Corsets and Crinolines*, London: Routledge, 2015 (1954), p. 79.
- [6] Bloomer, Amelia, in *The Lily*, March 1850, p. 21, quoted in Solomon, W.S., and McChesney, R.W., *Ruthless Criticism: New Perspectives in U.S. Communication History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 74.
- [7] Dickens, Charles, *The Mystery of Edwin Drood*, London: Chapman & Hall, 1870, p. 177.
- [8] “The Dressing Room,” *Godey's Lady's Book*, 1851.
- [9] Miller, Brandon Marie, *Dressed for the Occasion: What Americans Wore*, Minneapolis, MN: Lerner Publications, 1999, pp. 36–38.
- [10] Waugh, Norah, *Corsets and Crinolines*, London: Routledge, 2015 (1954), p. 93.
- [11] McCord Museum item description and provenance, M976.2.3.
- [12] Bradfield, Nancy, *Costume in Detail: 1730–1930*, Hawkhurst: Eric Dobby, 1968 (2007), p. 141.
- [13] *A Sense of Style: Shippensburg University Fashion Archives & Museum Newsletter*, no. 49, Spring 2013, pp. 4–6.
- [14] *The Workwoman's Guide by a Lady*, London: Simkin, Marshall and Co., 1840, pp. 108–112.
- [15] Watts, D.C., *Dictionary of Plant Lore*, Atlanta, GA: Elsevier, 2007, p. 2.
- [16] *The New Monthly Belle Assemblée: A Magazine of Literature and Fashion*, January to June 1853, London: Rogerson & Tuxford, p. 334.
- [17] Reeder, Jan Glier, *High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010, p. 22.
- [18] Foster, Vanda, and Walkley, Christina, *Crinolines and Crimping Irons: Victorian Clothes: How They Were Cleaned and Cared For*, London: Peter Owen Publishers, 1978, p. 19.
- [19] Yarwood, Doreen, *Outline of English Costume*, London: Batsford, 1967, p. 31.
- [20] Museum catalogue item and provenance, Swan Guildford Historical Society.
- [21] Waugh, Norah, *The Cut of Women's Clothes, 1600–1930*, New York: Routledge, 2011 (1968), p. 139.
- [22] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, A9659.
- [23] Там же.
- [24] *Marysville Daily Appeal*, no. 135, December 5, 1869, p. 1.
- [25] McCord Museum item catalogue and provenance, M969.1.11.1-4.

[26] Condra, Jill, and Stamper, Anita A., *Clothing through American History: The Civil War through the Gilded Age, 1861–1899*, Santa Barbara: Greenwood, 2011, p. 96.

[27] Waugh, Norah, *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930*, New York: Routledge, 1968 (2011), p. 149.

[28] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society.

Глава шестая

[1] Brevik-Zender, Heidi, *Fashioning Spaces: Mode and Modernity in Late-Nineteenth Century Paris*, Toronto: University of Toronto Press, p. 10.

[2] “The Ladies Column,” Alexandra and Yea Standard, Gobur, Thornton and Acheron Express (Vic.: 1877–1908), August 5, 1887: 5. Web. December 3, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article57170466>

[3] Haweis, Mary, *The Art of Beauty*, New York: Garland Publishing, 1883 (1978), p. 120.

[4] “Letters to the Editor: Various Subjects Discussed: A Lady's Views on Fashionable Costume,” *New York Times*, August 8, 1877.

[5] Waugh, Norah, *Corsets and Crinolines*, Oxford: Routledge, 2015, p. 83.

[6] Author unnamed, “Bustles,” *The Evening World* (New York), December 26, 1888, p. 2. www.loc.gov.

[7] Author unnamed, “The Fashions,” *The New York Tribune*, June 20, 1871, quoted in the *Sacramento Daily Union*, June 28, 1871 (California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside, <http://cdnc.ucr.edu>).

[8] Author unnamed, “New York Fashions,” *Sacramento Daily Union*, March

13, 1872 (California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside, <http://cdnc.ucr.edu>).

[9] McCord Museum item catalogue and provenance, M971.105.6.1-3.

[10] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, A8437.

[11] Author unnamed, “Fashion Notes,” *Otago Witness*, Issue 1296, September 1876, p. 19. National Library of New Zealand, viewed August 26, 2014. <http://paperspast.natlib.govt.nz/>.

[12] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, A8437

[13] Sherrow, Victoria, *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, London: Greenwood Press, 2006, p. 387.

[14] “The Ladies,” *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser* (NSW: 1871–1912), January 24, 1880: 156. Web. June 7, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article161877917>

[15] Cumming, Valerie, Cunningham, C.W., and Cunningham, P.E, *The Dictionary of Fashion History*, Oxford: Berg, 2010, p. 11.

[16] Amneus, Cynthia, *A Separate Sphere: Dressmakers in Cincinnati's Golden Age, 1877–1922*, Costume Society of America Series, Cincinnati Art Museum/Texas Tech University Press, 2003, pp. 86–102.

[17] “Paris Fall and Winter Fashions,” *Sacramento Daily Union*, October 26, 1878, vol. 7, no. 211 (California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside, <http://cdnc.ucr.edu>).

[18] *The Queen*, 1883, quoted in Buck, Anne, *Victorian Costume and Costume Accessories*, London: Herbert Jenkins, 1961, p. 72.

[19] Haweis, Mary, *The Art of Beauty*, 1883, New York: Garland Publishing, 1978, p. 120.

[20] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, A8070.

[21] Там же.

[22] Maynard, Margaret, *Fashioned from Penury: Dress as Cultural Practice in Colonial Australia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 127.

[23] “Ladies' Page,” *Australian Town and Country Journal* (Sydney, NSW: 1870–1907), November 4, 1882: 28. Web. June 7, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article70992507>

[24] “Ladies Column,” *South Australian Weekly Chronicle* (Adelaide, SA: 1881–89), March 1, 1884: 15. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article93151399>

[25] “Feminine Fashions and Fancies,” *The South Australian Advertiser* (Adelaide, SA: 1858–89), July 23, 1883: 10 Supplement: Unknown. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article33766418>

[26] “The Ungraceful, Wobbling Hoops Again,” *The Courier-Journal* (Louisville, Kentucky), July 5, 1885, p. 14.

[27] “The Ladies,” *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser* (NSW: 1871–12), January 15, 1881: 90. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article161883913>

[28] “The Fashions,” *Daily Alta California*, April 3, 1887 (California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside, <http://cdnc.ucr.edu>).

[29] Demorest, New York, 1887 April pp. 374–377.

[30] Bloomingdale Brothers, Bloomingdale's Illustrated 1886 Catalogue: Fashions, Dry Goods and Housewares, New York: Dover Publications, 1988, pp. 51–56.

Глава седьмая

[1] Condra, Jill (ed.), The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History, Vol. 3: 1801 to the Present, Westport: Greenwood, 2008, p. 75.

[2] Birmingham Daily Post, 1899, University of Bristol Theatre Collection: HBT/ TB/000022.

[3] Nunn, Joan, Fashion in Costume, 1200–2000, Chicago: New Amsterdam Books, p. 185.

[4] “By Gladys: Boudoir Gossip on Frocks AND Fashions,” Observer, vol. XI, no. 756, June 24, 1893, p. 14, National Library of New Zealand, viewed December 15, 2015, <http://paperspast.natlib.govt.nz/>

[5] “Traveling Gowns and Notions,” The New York Times, April 16, 1893.

[6] Object provenance catalogue, Swan Guildford Historical Society, WA.

[7] Там же.

[8] “Spring Novelties,” Australian Town and Country Journal (Sydney, NSW: 1870–1907), August 15, 1896: 34. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article71297069>

[9] “World of Fashion,” Bairnsdale Advertiser and Tambo and Omeo Chronicle (Vic.: 1882–1918), January 12, 1895: 2 Edition: morning., Supplement: Supplement to the Bairnsdale Advertiser. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article86387500>

[10] “Paris Gowns and Capes,” The New York Times, March 26, 1893, p. 16.

[11] Takeda, Sharon Sadako, Fashioning Fashion: European Dress in Detail,

1700–1915, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2010, p. 113.

[12] “Our English Letter,” The Queenslander (Brisbane, Qld.: 1866–1939), December 7, 1901: 1095. Web. June 22, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article21269013>

[13] Australian Dress Register: Wedding Dress of Mrs. Rebecca Irvine, 1905, Manning Valley Historical Society, ID: 415.

[14] Ibid.

[15] Nunn, Joan, Fashion in Costume: 1200–2000, Chicago: New Amsterdam Books, 2000, p. 184.

[16] McCord Museum item catalogue and provenance, M984.150.34.1-2.

[17] Adam, Robert, Classical Architecture: A Complete Handbook, New York: Harry Abrams, 1991, p. 280.

[18] Australian Dress Register: Hilda Smith's black silk satin and lace dress, 1908–1912, Griffith Pioneer Park Museum, ID: 232.

[19] “The Importance of a Sash,” The Brisbane Courier (QLD: 1864–1933), December 27, 1911: 15 Supplement: Courier Home Circle. Web. September 3, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article19743295>

[20] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 86/610.

[21] Delineator, New York, November 1908, p. 670.

[22] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 86/610.

[23] “Fashion Notes,” Examiner (Launceston, Tas.: 1900–54), September 9, 1911: 2 Edition: DAILY. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article50492419>

[24] “A Lady's Letter from London,” The Sydney Mail, September 3, 1898, p. 12.

[25] “Ladies' Column,” Bendigo Advertiser (Vic.: 1855–1918), May 20, 1899: 7. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article89820861>

[26] 1900 “Dress and Fashion,” The Queenslander (Brisbane, Qld.: 1866–1939), 7 April 7, p. 654, Supplement: The Queenslander, viewed September 2, 2014. <http://nla.gov.au/nla.news-article18544394>.

[27] “The Autumn Girl and Her Autumn Coat,” The Chicago Tribune, August 26, 1900, p. 55.

[28] McCord Museum item catalogue and provenance, M976.35.2.1-2.

[29] Delineator, New York, September 1911, pp. 160–169.

[30] McCord Museum item catalogue and provenance, M976.35.2.1-2.

[31] Там же.

[32] De La Haye, Amy, and Mendes, Valerie, Fashion Since 1900, London: Thames & Hudson, 2010, p. 20.

[33] “Age of Sloppy Dress,” Maryborough Chronicle, Wide Bay and Burnett Advertiser (Qld.: 1860–1947), May 12, 1914: 5. Web. December 16, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article150875205>

[34] McCord Museum item catalogue and provenance, M983.130.3.1-3.

[35] Там же.

[36] Там же.

Глава восьмая

[1] “The New Costume: Eking out the Paris Cloth Ration—From Our Own Correspondent,” The Daily Mail, August 18,

1917, from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, The Daily Mail, 2015.

[2] “Fashion: Dressing on a War Income,” *Vogue*, vol. 51, no. 5, March 1, 1918, pp. 54, 55, and 126.

[3] Waugh, Evelyn, *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, London: Penguin, 1945 (1982) p. 172.

[4] Roe, Dorothy, “The Picture Frock is Back Again,” *Milwaukee Sentinel*, October 14, 1934, p. 8.

[5] de Montebello, Philippe, “Foreword,” in Koda, Harold, and Bolton, Andrew, *Chanel: The Metropolitan Museum of Art*, New Haven: Yale University Press, 2005, p. 12.

[6] Lowe, Corrine, “Fashion’s Blue Book,” *The Chicago Daily Tribune*, May 21, 1918, p. 14.

[7] Donnelly, Antoinette, “Short Skirts or Long—Heels Must Be Invulnerable,” *The Chicago Sunday Tribune*, October 16, 1918, p. 2.

[8] Tortora, Phyllis G., *Dress, Fashion and Technology: From Prehistory to the Present*, London: Bloomsbury, 2015, p. 136.

[9] Koda, Harold, *Goddess: The Classical Mode*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 219.

[10] “Mariano Fortuny: Evening Ensemble (1979.344.11a,b),” in Heilbrunn, *Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.344.11a,b> (December 2013)

[11] Item catalogue and provenance, North Carolina Museum of History, H.1978.17.1.

[12] “A Frock For Seven Shillings.”

Sydney Mail (NSW: 1912–38), November 2, 1921: 22. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article162034166>

[13] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society, WA.

[14] Wells, Margery, “Gay Embroideries Sound the Season’s High Note,” *The Evening World*, September 25, 1923.

[15] “For Australian Women,” *Table Talk* (Melbourne, Vic.: 1885–1939) July 20, 1922: 4. Web. December 7, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article147420574>

[16] Dr. Jasmine Day, Curtin University, December 2015.

[17] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 2008/8/1.

[18] “Dress Decorations,” *The Queenslander* (Brisbane, Qld.: 1866–1939), November 28, 1929: 52. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article2292174>.

[19] “The Vogue for Beige,” *Sunday Times* (Perth, WA: 1902–54), November 10, 1929: 39 Section: First Section. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article58366337>

[20] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society, WA.

[21] “Dress Hints,” *Albury Banner and Wodonga Express* (NSW: 1896–1938), February 15, 1924: 15. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article101523864>

[22] “The Uncertain Waist-Line,” *Queensland Figaro* (Brisbane, Qld.: 1901–36), January 19, 1929: 6. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article84904764>

[23] “Paris Tells Its Beads,” *Truth* (Brisbane, Qld.: 1900–54), February

5, 1928: 18. Web. 17 December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article206147705>

[24] “Evening Modes,” *Sunday Times* (Perth, WA: 1902–54), 6 November 6, 1927: 36. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article60300520>

Глава девятая

[1] “Feminine Garb more Romantic and Expensive: Luxury New Keynote of Fashion,” *Chicago Sunday Tribune*, August 17, 1930, p. 17.

[2] Polan, Brenda, and Tredre, Roger, *The Great Fashion Designers*, Oxford: Berg, 2009, p. 59.

[3] “Daily Mail Atlantic Edition,” July 22, 1931, “Spruce Up! Is Dame Fashion’s Warning,” from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, The Daily Mail, 2015.

[4] De la Haye, Amy, *The Cutting Edge: 50 Years of British Fashion, 1947–1997*, London: V&A Publications, 1996, p. 16.

[5] Anderson, David, “British to Add Cut in Living Standard; Dalton Says It Will Take More Than Year to Reach Strict War Economy Level,” *The New York Times*, March 4, 1942.

[6] McEuen, Melissa, *Making War, Making Women: Femininity and Duty on the American Home Front, 1941–1945*, Athens: University of Georgia Press, 2010, p. 138.

[7] Bedwell, Bettina, “Saving Clothes Is Fashionable in England: Ration System Abroad Makes It Imperative,” *Chicago Sunday Tribune*, October 11, 1942.

[8] Drew, Ruth, “The Housewife in War Time.” *Listener* [London, England], March 11, 1943: 314. *The Listener Historical Archive 1929–1991*. Web. May 26, 2014.

[9] Chase, Joanna, *Sew and Save*, Glasgow: The Literary Press, 1941—HarperPress, 2009, pp. 1–2.

[10] “Winter Evening Wear.” *Barrier Miner* (Broken Hill, NSW: 1888–1954), June 4, 1936: 5. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article47910634>

[11] “Black Velvet Gown,” *The Times and Northern Advertiser*, Peterborough, South Australia (SA : 1919 - 1950) 30 Jan 1931: 4. Web. 17 Dec 2015 <http://nla.gov.au/nla.news-article110541726>

[12] Pick, Michael, *Be Dazzled!: Norman Hartnell: Sixty Years of Glamour and Fashion*, New York: Pointed Leaf Press, 2007, p. 49.

[13] Delafield, E.M., *The Diary of a Provincial Lady* (eBook), e-artnow, 2015.

[14] “Evening Glory,” *The Inverell Times* (NSW: 1899–1954) May 2, 1938: 6. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article185833902>

[15] “Novelties in Designs for Evening Dress,” *The Courier-Mail* (Brisbane, Qld.: 1933–54), December 31, 1945: 5. Web. December 3, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article50255268>

[16] Leshner, Leigh, *Vintage Jewelry 1920– 1940s: An Identification and Price Guide*, Iola, WI: Krause Publications, p. 10.

[17] “Greek Influence,” *Daily Mercury* (MacKay, Qld.: 1906–54), 5 March 5, 1945: p. 6. Web. 2 November 29, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article170980779>

[18] Item catalogue and provenance, Swan Guildford, Historical Society, WA.

[19] “The Daily Mail,” February 6, 1941, “Forget War Modes,” from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, *The Daily Mail*, 2015.

[20] *The British Colour Council Dictionary of Colour Standards: A List of Colour Names Referring to the Colours Shown in the Companion Volume*, London: The British Colour Council, 1934.

[21] “The Housewife in War Time,” March 11, 1943, “The Listener,” from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, *The Listener*, 2015.

Глава десятая

[1] Pochna, Marie France, *Christian Dior: The Man Who Made the World Look New*, New York: Arcade Publishing, 1994, p. 178.

[2] “Woman’s World,” *Alexandra Herald and Central Otago Gazette*, November 19, 1947, p. 3.

[3] Christian Dior, *Christian Dior: The Autobiography*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1957, p. 41.

[4] Там же.

[5] *The Sunday Times* (April 6, 1952), “Transatlantic Fashion Trend,” from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, *The Sunday Times*, 2015.

[6] “Women’s Suits for Easter in Wide Choice of Colours,” March 17, 1948, *The Bend Bulletin*, Oregon, Bend, p. 14.

[7] Nunn, Joan, *Fashion in Costume, 1200–2000*, Chicago: New Amsterdam Books, 2000, p. 226.

[8] Amies, Hardy, *Just So Far*, London: Collins, 1954, p. 88.

[9] “Woman’s World,” *The Mail* (Adelaide, SA: 1912–54), January 9, 1943: 10. Web. 17 December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article55869851>

[10] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 2003/59/1.

[11] “Wedding Bells,” *The Central Queensland Herald* (Rockhampton, Qld.: 1930–56), June 25, 1953: 29. Web.

December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article77228054>

[12] English, Bonnie, and Pomazan, Liliana, *Australian Fashion Unstitched: The Last 60 Years*, New York: Cambridge University Press, 2010, p. 50.

[13] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 2003/59/1.

[14] Catalogue, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Pittsburgh: #S1984-48-012 Lineweaver.

[15] “New Patterns Feature Classic and High Style,” *The Spokesman-Review*, October 1, 1953, p. 5.

[16] Hampton, Mary, “Coat Dress Is Alternate for Suit, Materials, Styles Vary,” *The Fresno Bee/The Republican* (Fresno, California), March 27, 1952, p. 28.

[17] *The Sydney Morning Herald*, July 20, 1952, p. 8.

[18] “Chasnoff pre-Thanksgiving Clearance: Dresses,” *The Kansas City Times* (Kansas, Missouri), November 21, 1952, p. 13.

[19] Mitchell, Louise, and Ward, Lindie, *Stepping Out: Three Centuries of Shoes*, Sydney: Powerhouse, 1997, p. 56.

[20] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society, WA.

[21] “Spring Issues a Call to Colors—and a Pretty Look!” *The Van Nuys News* (Van Nuys, California), March 17, 1952, p. 24.

[22] “They Won’t Be Crushed,” *The West Australian* (Perth, WA: 1879–1954), November 8, 1951: 9. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article48998780>

[23] “Dress Sense,” *The Australian Women’s Weekly* (1933–82), November 17, 1954: 43. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article41491009>

[24] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 89/250.

[25] “Fine Wools Featured for Summer Wear in Paris and London,” *The Mercury* (Hobart, Tas.: 1860–1954), June 20, 1950: 14. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article26710285>

[26] Powerhouse Museum item catalogue and provenance, 89/250.

Глава одиннадцатая

[1] Lester, Richard, and Owen, Alun, *A Hard Day’s Night*, United Artists, 1964.

[2] Cochrane, Lauren, *Fifty Fashion Designers That Changed the World*, London: Conran Octopus: 2015, p. 34.

[3] English, Bonnie, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*, London: Bloomsbury, 2013, p. 2.

[4] *The Daily Mail* (Friday October 28, 1960), “Unstoppable . . . This March of Women in Trousers,” from the Digital Archive: Gale—Cengage Learning, Illustrated London News, 2015.

[5] *A Sense of Style: Shippensburg University Fashion Archives & Museum Newsletter*, no. 51, Spring 2015, p. 8.

[6] “Women’s Club Tea Spiced With Talk By Local Fashion Adviser,” *The Daily Mail* (Hagerstown, Maryland), April 14, 1966, p. 8.

[7] Miller, Mary Sue, “Strapless Gowns Must Fit Nicely,” *Denton Record-Chronicle* (Denton, Texas), November 22, 1965, p. 5.

[8] Miller, Mary Sue, “The Now Dress Is the Softest,” *The Daily Journal* (Fergus Falls, Minnesota), February 18, 1968, p. 6.

[9] “Total Look in Fashions Is Varied,” *Statesville Record and Landmark* (Statesville, North Carolina), 28 July 28, 1969, p. 3.

[10] Pitkin, Melanie (Assistant Curator), “Design & Society,” Powerhouse Museum, Statement of Significance: 89/250.

[11] Там же.

[12] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society, WA.

[13] Там же.

[14] “Paris Says . . . Look Ultra-Feminine This Spring Season,” *The Australian Women’s Weekly* (1933–82), September 1, 1965: 21. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article46239642>

[15] Wilson Trower, Valerie, “Cheongsam: Chinese One-Piece Dress,” *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Vol. 6: East Asia, <http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch6023>.

[16] Condra, Jill (ed.), *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing Around the World*, Vol. I, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2013, p. 571.

[17] Item catalogue and provenance, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, #S1979-01-002.

[18] “Fashion Tips,” *The Indiana Gazette* (Indiana, Pennsylvania), September 7, 1966, p. 8.

[19] Item catalogue and provenance, Swan Guildford Historical Society, WA.

[20] “Dress Sense,” *The Australian Women’s Weekly* (1933–82), November 26, 1969: 68. Web. December 17, 2015. <http://nla.gov.au/nla.news-article44027834>

[21] Item catalogue and provenance, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University: #S1981-45-001.

[22] Smith, Kelly, “Spring Fashion Is a 1920’s Flapper,” *Standard-Speaker* (Hazleton, Pennsylvania), January 14, 1966, p. 15.

Библиография

Adam, Robert, *Classical Architecture: A Complete Handbook*, New York: Harry Abrams, 1991.

Amies, Hardy, *Just So Far*, London: Collins, 1954.

Amneus, Cynthia, *A Separate Sphere: Dress-makers in Cincinnati's Golden Age, 1877–1922*, Costume Society of America Series, Cincinnati Art Museum/ Texas Tech University Press, 2003.

Anderson, Karen, Deese, Martha, and Tarapor, Mahrukh, "Recent Acquisitions: A Selection, 1990–1991," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 9, no. 2, Autumn 1991.

Arnold, Janet, *Patterns of Fashion: 1660–1860: Vol. 1, Englishwomen's Dresses and Their Construction*, London: Macmillan, 1985.

Arnold, Janet, *Patterns of Fashion: 1860–1930: Vol. 2, Englishwomen's Dresses and Their Construction*, London: Macmillan, 1985.

Arnold, Janet, *Patterns of Fashion: 1560–1620: Vol. 3, The Cut and Construction of Clothes for Men and Women*, London: Macmillan, 1985.

Ashelford, Jane, *A Visual History of Costume: The Sixteenth Century*, New York: Drama Book Publishers, 1983.

Austen, Jane, *Northanger Abbey, 1818*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Aughterson, Kate, *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, London: Routledge, 1998, pp.164-67.

yBell, Quentin, *On Human Finery*, Berlin: Schocken Books, 1978.

La Belle Assemblée, or, Bell's Court and Fashionable Magazine—A Facsimile, London: Whitaker, Treacher and Co., 1831.

Bloomingdale Brothers, *Bloomingdale's Illustrated 1886 Catalogue: Fashions, Dry Goods and Housewares*, New York: Dover Publications, 1988.

Boucher, François, and Deslandres, Yvonne, *A History of Costume in the West*, London: Thames & Hudson, 1987.

Bradfield, Nancy, *Costume in Detail: 1730–1930*, Hawkhurst: Eric Dobby, 2007 (1968).

Brevik-Zender, Heidi, *Fashioning Spaces: Mode and Modernity in Late-Nineteenth Century Paris*, Toronto: University of Toronto Press.

Brooke, Iris, *English Costume of the Seventeenth Century*, London: Adam & Charles Black, 1964.

Byrde, Penelope, *Nineteenth Century Fashion*, London: Batsford, 1992.

Byrde, Penelope, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen*, Los Angeles: Moonrise Press, 2008.

Cavallo, Adolph S., "The Kimberley Gown," *Metropolitan Museum Journal*, vol. 3, 1970.

Chase, Joanna, *Sew and Save*, Glasgow: The Literary Press, 1941; HarperPress, 2009.

Cochrane, Lauren, *Fifty Fashion Designers That Changed the World*, London: Conran Octopus, 2015.

Conan Doyle, Arthur, *The Adventures of Sherlock Holmes: The Copper Beeches (1892)*, in *The Original Illustrated Strand Sherlock Holmes*, Collingdale, PA: Diane Publishing, 1989.

Condra, Jill, *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History: 1501–1800*, Westport, CA: Greenwood Publishing Group, 2008.

Condra, Jill (ed.), *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing Around the World: Vol. I*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2013.

Cotton, Charles, *Essays of Michel Seigneur de Montaigne: The First Volume (facsimile)*, London: Daniel Brown, J. Nicholson, R. Wellington, B. Tooke, B. Barker, G. Straban, R. Smith, and G. Harris, 1711, p. 409.

Cumming, Valerie, *A Visual History of Costume: The Seventeenth Century*, London: Batsford, 1984. Cumming, Valerie, Cunningham, Willett C., and Cunnington, P.E., *The Dictionary of Fashion History*, Oxford: Berg, 2010.

Cumming, Valerie, *Exploring Costume History: 1500–1900*, London: Batsford, 1981.

Cunnington, Willett, C., *English Women's Clothing in the Nineteenth Century: A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations*, New York: Dover, 1990.

Cunnington, Phyllis, and Willett, C., *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century*, London: Faber & Faber (proof copy).

Curtis, Oswald, and Norris, Herbert, *Nineteenth-Century Costume and Fashion*, Vol. 6, New York: Dover, 1998 (1933).

Davenport, Millia, *The Book of Costume: Vol. I*, New York: Crown Publishers, 1948.

Delafield, E.M., *The Diary of a Provincial Lady*, e-artnow, 2015 (e-Book).

De La Haye, Amy, and Mendes, Valerie, *Fashion Since 1900*, London: Thames & Hudson, 2010.

De La Haye, Amy, and Wilson, Elizabeth, *Defining Dress: Dress as Meaning, Object and Identity*, Manchester: Manchester University Press, 1999.

De Winkel, Marieke, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Druesedow, Jean L., "In Style: Celebrating Fifty Years of the Costume Institute," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XLV, no. 2, 1987.

English, Bonnie, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*, London: Bloomsbury, 2013.

English, Bonnie, and Pomazan, Liliana, *Australian Fashion Unstitched: The Last 60 Years*, New York: Cambridge University Press, 2010.

Eubank, Keith, and Tortora, Phyllis G., *Survey of Historic Costume*, New York: Fairchild, 2010.

Fagan, Brian, *The Little Ice Age: How Climate Made History*, New York: Basic Books, 2000.

Fukai, Akiko, *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: A History from the 18th to the 20th Century*, London: Taschen, 2002.

Geddes, Elizabeth, and McNeill, Moyra, *Blackwork Embroidery*, New York: Dover, 1976.

Green, Ruth M., *The Wearing of Costume: The Changing Techniques of Wearing Clothes and How to Move in Them, from Roman Britain to the Second World War*, London: Pitman, 1966.

Hart, Avril, and North, Susan, *Historical Fashion in Detail: The 17th and 18th Centuries*, London: V&A Publications, 1998.

Haweis, Mary, *The Art of Beauty*, New York: Garland Publishing, 1883 (1978).

- Hill, John (ed.), *The Diary of Samuel Pepys, 1666* (Project Gutenberg, e-book).
- Koda, Harold, *Goddess: The Classical Mode*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Koda, Harold, and Bolton, Andrew, *Chanel: The Metropolitan Museum of Art*, New Haven: Yale University Press, 2005.
- Köhler, Carl, *A History of Costume*, New York: Dover, 1963.
- Landini, Roberta Orsi, and Niccoli, Bruna, *Moda a Firenze, 1540–1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Oakville: David Brown Book Company, 2005, p. 21.
- Latteier, Carolyn, *Breasts: The Women's Perspective on an American Obsession*, New York: Routledge, 2010.
- Le Bourhis, Katell (ed.), *The Age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire, 1789–1815*, New York: The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, 1989.
- Lee, Carol, *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*, New York: Routledge, 2002.
- Leshner, Leigh, *Vintage Jewelry 1920–1940s: An Identification and Price Guide: 1920–1940s*, Iola, WI: Krause Publications, 2002.
- Leslie, Catherine Amoroso, *Needlework through History: An Encyclopedia*, Westport, CA: Greenwood Press, 2007.
- Lewandowski, Elizabeth J., *The Complete Costume Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2011.
- Luther Hilman, Betty, *Dressing for the Culture Wars: Style and the Politics of Self-Presentation in the 1960s and 1970s*, The Board of Regents in the University of Nebraska, 2015 (e-Book).
- McEuen, Melissa, *Making War, Making Women: Femininity and Duty on the American Home Front, 1941–1945*, Athens: University of Georgia Press, 2010.
- Mikhaila, Ninya, and Malcolm-Davies, Jane, *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth-Century Dress*, London: Batsford, 2006.
- Mitchell, Louise, and Ward, Lindie, *Stepping Out: Three Centuries of Shoes*, Sydney: Powerhouse, 1997.
- Naik, Shailaja D., and Wilson, Jacquie, *Surface Designing of Textile Fabrics*, New Delhi: New Age International Pvt Ltd Publishers, 2006.
- The Needle's Excellency: A Travelling Exhibition by the Victoria & Albert Museum—Catalogue*, London: Crown, 1973, p. 2.
- The New Monthly Belle Assemblée: A magazine of literature and fashion, January to June 1853*, London: Rogerson & Tuxford, 1853.
- Nunn, Joan, *Fashion in Costume, 1200–2000*, Chicago: New Amsterdam Books, 2000.
- Otavská, Vendulka, *Ke konzervování pohřebního roucha Markéty Františky Lobkowiczové*, Mikulov: Regionální muzeum v Mikulově, 2006, s. 114–120. Peacock, John, *Fashion Sourcebooks: The 1940s*,
- Pepys, Samuel, and Wheatly, Benjamin (eds.), *The Diary of Samuel Pepys, 1666*, New York: George E. Croscup, 1895, p. 305.
- Pick, Michael, *Be Dazzled!: Norman Hartnell: Sixty Years of Glamour and Fashion*, New York: Pointed Leaf Press, 2007.
- Pietsch, Johannes, *The Burial Clothes of Margaretha Franziska de Lobkowitz 1617*, *Costume* 42, 2008, S. 30–49.
- Polan, Brenda, and Tredre, Roger, *The Great Fashion Designers*, Oxford: Berg, 2009.
- Powys, Marian, *Lace and Lace Making*, New York: Dover, 2002.
- Randle Holme, *The Third Book of the Academy of Armory and Blazon*, c. 1688, pp. 94–96.
- Reeder, Jan Glier, *High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010. Ribeiro, Aileen, *A Visual History of Costume: The Eighteenth Century*, London: Batsford, 1983.
- Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*, New Haven/London: Yale University Press, 2002.
- Ribeiro, Aileen, *Dress and Morality*, Oxford: Berg, 2003. Rothstein, Natalie, *Four Hundred Years of Fashion*, London: V&A Publications, 1984.
- Sherrow, Victoria, *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, London: Greenwood Press, 2006.
- Steele, Valerie, *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, New York: Charles Scribner's Sons, 2005.
- Stevens, Rebecca A.T., and Wada, Iwamoto Yoshiko, *The Kimono Inspiration: Art and Art-to-Wear in America*, San Francisco: Pomegranate, 1996.
- Stevenson, Burton Egbert, *The Macmillan Book of Proverbs, Maxims, and Famous Phrases*, New York: Macmillan, 1948.
- Tarrant, Naomi, *The Development of Costume*, Edinburgh: Routledge/National Museums of Scotland, 1994.
- Thornton, Peter, *Baroque and Rococo Silks*, London: Faber & Faber, 1965.
- Tortora, Phyllis G., *Dress, Fashion and Technology: From Prehistory to the Present*, London: Bloomsbury, 2015.
- Wace, A.J., *English Domestic Embroidery—Elizabeth to Anne*, Vol. 17 (1933) *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*.
- Watt, James C.Y., and Wardwell, Anne E., *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Watts, D.C., *Dictionary of Plant Lore*, Atlanta, GA: Elsevier, 2007.
- Waugh, Evelyn, *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, London: Penguin, 1982 (1945).
- Waugh, Norah, *The Cut of Women's Clothes, 1600–1930*, London: Faber & Faber, 2011 (1968).
- Waugh, Norah, *Corsets and Crinolines*, Oxford: Routledge, 2015.
- The Workwoman's Guide by a Lady*, London: Simkin, Marshall and Co., 1840.
- Yarwood, Doreen, *English Costume from the Second Century b.c. to 1967*, London: Batsford, 1967.
- Yarwood, Doreen, *European Costume: 4000 Years of Fashion*, Paris: Larousse, 1975.
- Yarwood, Doreen, *Outline of English Costume*, London: Batsford, 1977.
- Yarwood, Doreen, *Illustrated Encyclopedia of World Costume*, New York: Dover, 1978.

Источники и авторы фотографий

Английское платье, 1780—1790 (деталь: передняя лифа), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 59, справа

Английское платье, 1785—1787, Франция, Metropolitan Museum of Art, New York. Image source: Art Resource, New York, стр. 57

Ансамбль для ужина/ вечера, ок. 1935, M991X.1.29.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 158

Антонис ван Дейк, «Дама с веером», ок. 1628, любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 37

Антонис ван Дейк, «Королева Генриетта Мария с саром Джеффри Хадсоном» (деталь), 1633, любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 38

Антонис ван Дейк, «Королева Генриетта Мария с саром Джеффри Хадсоном» (деталь крупным планом), 1633. Любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 38, слева

Антуан Трувэн, «Seconde chambre des Apartements», ок. 1690—1708, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 50, слева

Аньоло Бронзино, «Молодая женщина и ее маленький сын», ок. 1540, любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 6

Блуза и юбка, портрет работы Мэтью Брэйди, США, ок. 1865, U.S. National Archives and Records Administration, стр. 81, справа

Брюки-капри, которые носили на острове Родос в Греции в конце 1950-х годов, частная коллекция, стр. 181

Вариант стиля «ню лук», ок. 1947—1949, из семейного архива автора, стр. 167

Венцеслав Холлар, «Женщина в полный рост с плетеным воротником и в широкополой шляпе», 1640, Library of Congress, Washington D.C., reproduction number: LC-USZ62-49999, p. 39

Вечернее пальто из серого атласа, Париж, ок. 1912, M21578, McCord Museum, Montreal, стр. 133

Вечернее платье и жакет от Кристобали Баленсиаги, 1954, Париж. Collection: Powerhouse Museum Sydney. Фото: Sotha Bourn, стр. 177

Вечернее платье из сетки и шелка, 1918, North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 144

Вечернее платье из черного атласа, ок. 1963—1965, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Shippensburg, Pennsylvania, стр. 183

Вечернее платье из шелкового твила, 1810, M982.20.1, McCord Museum, Montreal, стр. 70

Вечернее платье леди Керзон, 1902—1903,

Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/Gift of Lady Alexandra Metcalfe and Lady Irene Ravensdale/ Bridgeman Images, стр. 124

Вечернее платье леди Керзон, 1902—1903, (деталь: отделка), Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/Gift of Lady Alexandra Metcalfe and Lady Irene Ravensdale/ Bridgeman Images, стр. 124, справа

Вечернее платье от Жанны Ланвен, 1941, North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 160

Вечернее платье от Ланвен, 1941 (деталь: ткань), North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 160, справа

Вечернее платье, 1868—1869, M969.1.11.1-4, Париж, McCord Museum, Montreal, стр. 90

Вечернее платье, 1910—1912. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Jane Townsend, стр. 130

Вечернее платье, 1965—1970, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 185

Вечернее платье, вдохновленное работами Пуаре, Германия, ок. 1918—1920, частная коллекция, стр. 143

Вечернее платье, ок. 1815, M990.96.1, McCord Museum, Montreal, стр. 72 и стр. 17

Вечернее платье, ок. 1923. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Sotha Bourn, стр. 148

Вечернее платье, ок. 1925—1929, Париж. Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 149, справа

Вечернее платье, ок. 1925—1929 (вид сзади), Париж. Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 149, справа

Вечернее платье, ок. 1928, M20222, Париж, McCord Museum, Montreal, стр. 150 и стр. 151

Вечернее платье, ок. 1935—1945. Collection: Powerhouse Museum, Sydney, стр. 159

Вечернее платье, ок. 1873, M20277.1-2, Париж, McCord Museum, Montreal, стр. 102

Владелица этого платья с подругой, Перт, Австралия, середина 1950-х, стр. 176, справа

Гилберт Стюарт, «Мэри Барри», ок. 1803 - 1805, любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 68, справа

Дареготин, 1845, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 85, слева

«Девушка с основания зеркала», бронза, 500—475 гг. до н. э., The Walters Art Museum, Baltimore, стр. 144, слева

Денис Бархэм, «Портрет Кэтрин Маргарет Рудман», 1954 (архив семьи Борланд), стр. 177

Джеймс Макнил Уистлер, «Одевание», 1878, показывает обилие оборок на модном трене. National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 99

Джини и Гордон Хогг, ок. 1946—1947, архив семьи Хогг, стр. 171, слева

Джозеф Б. Блэкбери, «Портрет миссис Джон Пиготт», ок. 1750, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 9, слева

Джон Белл, модная страница (костюм для визита в коляске), Англия, 1820, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 73, справа

Джон Смит после Яна Ван дер Варта, «Королева Мария», 1690 г. Любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 43, слева

Джордж Хаф, «Графиня Эффингем с ружьем и охотничьими собаками», 1787, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Connecticut, стр. 131, слева

Джордж Хили, «Роксана Этуотер Вентуорт» (деталь), США, 1876. Любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 103, справа

Дневное (круглое) платье, ок. 1785—1790 (деталь: рукав), Франция или Англия, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 61, справа

Дневное (круглое) платье, ок. 1785—1790, Франция или Англия, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 61

Дневное платье без рукавов и коричневатая шаль с бахромой, середина 1920-х, семейный архив автора, стр. 146, справа

Дневное платье и накидка из шелка, ок. 1830—1840. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Ryan Hernandez, стр. 77

Дневное платье из льна цвета слоновой кости, начало 1940-х, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 162

Дневное платье из тафты, 1823—1825, M20555.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 73

Дневное платье из тафты, 1825. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Andrew Frolovs, стр. 74

Дневное платье из черного крепдешина, ок. 1920—1925. Фото: Aaron Robotham Guildford Historical Society, Australia, стр. 146

Дневное платье цвета морской волны, начало 1940-х (деталь: вышивка), Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 161, справа

Дневное платье цвета морской волны, начало 1940-х (деталь: прорезь для пуговицы), Swan

Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 161, слева
 Дневное платье цвета морской волны, начало 1940-х, New Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 161
 Дневное платье, ок. 1893—1895, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 120
 Дневное платье, ок. 1922—1924 (деталь: отделка), North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 147, справа
 Дневное платье, ок. 1922—1924, North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 147
 Дневное платье, ок. 1954, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 176
 Дневной костюм от Харди Эмиса, ок. 1950, M967.25.22.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 172
 Жак Вильбо, «Предполагаемый портрет герцога Шуазеля и двух его компаньонов», ок. 1775, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 76, слева
 Жакет-карако, 1760—1780, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 48, слева
 Жакет-спенсер и нижняя юбка, 1815, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 71
 Жан-Антуан Ватто, «Наброски трех женщин», ок. 1716, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 51, слева
 Женский корсет, нижняя юбка и подушечки для рукавов, ок. 1830—1840, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 75, слева
 Женский костюм из трех предметов, ок. 1915, M983.130.3.1-3, McCord Museum, Montreal, стр. 134 и 135
 Женский костюм из шерсти, ок. 1898—1900, M977.44.2.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 131
 Женский костюм, 1912, M976.35.2.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 132
 Женский кринолин-клетка, Англия, ок. 1865 г., любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 83, справа
 «Женщина в пеплосе», мрамор, I в. до н. э. (эллинистический), The Walters Art Museum, Baltimore, стр. 144, справа
 Женщинам, все еще приспособившимся к послевоенной жизни, платья обеспечивали относительно консервативную и женственную красоту, ожидаемую во все времена. Ок. 1956, Англия, семейный архив автора, стр. 169
 Зеленое шелковое платье, ок. 1845, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Shippensburg, Pennsylvania, стр. 85
 Камей, XVIII в., J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 105, слева
 Каспар Нетшер, «Игра в карты» (детали), ок. 1665, Metropolitan Museum of Art, New York, стр. 40, справа

Керамический горшок с крышкой и геометрическим узором, Афины, Греция, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 128, слева
 Клетчатое шелковое платье, 1878, Англия, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 105
 Корсет, ок. 1900, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 124, слева
 Костюм из трех частей, ок. 1895, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 115
 Костюм от Харди Эмиса, 1947, M970.26.54.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 171
 Костюм, ок. 1918, M2004.163.1.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 139
 Красное мини-платье, ок. 1968—1970, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 162
 Кринолин-клетка, 1872—1875, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 97,верху слева
 Кристин де Пасс I, «Королева Англии», ок. 1588—1603. Любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 27
 Кристофель ван Зихем I, «Елизавета, королева Великобритании», 1570—1580 (опубликовано в 1601 г.), National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 26
 Летнее дневное платье, 1954, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 175
 Летнее платье, 1830 (деталь: вышивка на юбке), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 75, справа
 Летнее платье, 1830, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 75
 Летнее платье, ок. 1904—1907, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Pennsylvania, стр. 127
 Летнее платье, ок. 1908, M984.150.34.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 128
 Макси-платья с завышенной талией начала и середины 1970-х годов, Англия (семейный архив автора), стр. 185, вверху справа
 Макси-платья с завышенной талией начала и середины 1970-х годов, Англия (семейный архив автора), стр. 185, внизу справа
 Мастерская Герарда Терборха Младшего «Урок музыки», ок. 1670, любезность National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 33
 Мастерская Жака-Луи Давида, «Портрет молодой женщины в белом», ок. 1798, National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 69, справа
 Модный ансамбль в Кейптауне, начало 1930-х, частная коллекция, стр. 155
 Муслиновое платье, ок. 1800—1805 (вероятно, Индия), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 69
 Неизвестный художник, «Портрет женщины», дагеротип, 1851, J. Paul Getty

Museum, Los Angeles, стр. 86, справа
 Неизвестный художник, «Портрет молодой женщины», 1567, Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut, стр. 25
 Никола Боннар, «Повитуха» (Recueil des modes de la cour de France—La Sage Femme), ок. 1678—1693, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 41
 Никола Боннар, «Прекрасная проститутка» (Recueil des modes de la cour de France—La Belle Plaideuse), ок. 1682—1886, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 42.
 Отделка (басонный материал) на верхней юбке платья на английский манер, Англия, ок. 1770—1780, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 130
 Пальто и мини-платье от Андре Куррежа, 1965, Англия. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Andrew Frolows, стр. 184
 Питер Лели «Портрет Луизы де Керуаль, герцогини Портсмутской», ок. 1671—1674, холст, масло, 125,1 x 101,6 см (49 ¼ x 40 дюймов), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 9, слева
 Питер Пауль Рубенс, «Маркиза Бригитта Спннла Дорна», 1606, любезность Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 36, справа
 Платье для второй половины дня из коричневой муаровой шелковой тафты, ок. 1865. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Marincio Kojdanovski, стр. 89
 Платье для второй половины дня из шелковой тафты, ок. 1876. Collection: Australia, Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Sotha Bourn, стр. 103
 Платье для дня или для второй половины дня, ок. 1900, M22148.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 123
 Платье для приема из шелка и атласа, ок. 1877—1878, Britain, Charles Frederick Worth/ Cincinnati Art Museum, Ohio, USA/ Gift of Mrs. Murat Halstead Davidson/ Bridgeman Images, стр. 104
 Платье для прогулки, 1815, Франция, из газеты La Belle Assemblée, коллекция автора, стр. 71, справа
 Платье для прогулок из шелковой тафты, 1870 (деталь: бок), Америка, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 100, справа
 Платье для прогулок из шелковой тафты, 1870 (деталь: передняя часть лифа), Америка, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 100, слева
 Платье для прогулок из шелковой тафты, 1870, Америка, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 100
 Платье для чая от Мариано Фортунни, ок. 1920—1929, North Carolina Museum of History, Raleigh. Фото: Eric Blevins, стр. 145

Платье и жакет для отъезда в свадебное путешествие, 1966, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 186

Платье и нижняя юбка, 1770—1780 (деталь), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 55, справа, и деталь: отделка, стр. 130, слева

Платье из двух частей, ок. 1855 (деталь: рукав), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 87, слева

Платье из желтого крепа, 1960 — начало 1970-х, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Shippensburg, Pennsylvania, стр. 189

Платье из зеленого фая, ок. 1952, Fashion Archives and Museum, Shippensburg University, Shippensburg, Pennsylvania, стр. 174

Платье из светло-голубого шерстяного муслина, ок. 1854—1855, M973.1.1.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 86

«Платье из серебристой ткани», ок. 1660 (деталь: крупный план), Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/Lent by the Vaughan Family Trust/Bridgeman Images, стр. 40, слева

«Платье из серебристой ткани», ок. 1660, Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/Lent by the Vaughan Family Trust/Bridgeman Images, стр. 40

Платье из тафты, ок. 1880, Франция, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 106

Платье из тафты, ок. 1885 (деталь: передняя часть лифа), Франция, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 109, сверху слева

Платье из тафты, ок. 1885, Франция, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 109

Платье из хлопка, 1797—1805, © Victoria and Albert Museum, London, стр. 68

Платье из хлопка, ок. 1790-х (деталь: ткань), Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/Gift of the Misses A. and M. Birch/Bridgeman Images, стр. 59, слева

Платье из хлопка, ок. 1790-х, Fashion Museum, Bath and North East Somerset Council/ Gift of the Misses A. and M. Birch/Bridgeman Images, стр. 59

Платье из черного кружева шантильи и розового атласа, ок. 1888, M20281.1-2, Canada, McCord Museum, Montreal, стр. 110 и 111

Платье из черного шелкового атласа и кружева, ок. 1908—1912, Image Courtesy and Copyright of Griffith Pioneer Park Museum, Costume Collection. Фотограф Gordon McCaw, стр. 129

Платье из шелка с оранжевым и зеленовато-синим принтом, середина — конец 1960-х, Fashion Archives and Mu-

seum, Shippensburg University, Shippensburg, Shippensburg, Pennsylvania, стр. 187

Платье из шелкового бархата, ок. 1550—1560, Museo di Palazzo Reale, Pisa, стр. 24

Платье из шелкового твила на английский манер, Франция, ок. 1785, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 56

Платье из шелкового твила на английский манер, Франция, ок. 1785 (деталь: передняя часть лифа), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 56, слева

Платье из шелкового твила на английский манер, Франция, ок. 1785 (деталь: юбка сзади), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 56, справа

Платье с широким матросским воротником, ок. 1917—1918. (Семейный архив автора), стр. 134, сверху слева

Платье со сменными рукавами, ок. 1895—1896. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Penelope Clay, стр. 121

Платье, 1897 (деталь: передняя часть лифа), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 122, слева

Платье, 1897, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 122

Платье, конец 1920-х, Kästing family archive, стр. 150, слева

Платье, ок. 1836—1841 (деталь: отделка), M976.2.3, McCord Museum, Montreal, стр. 84, слева

Платье, ок. 1836—1841, M976.2.3, McCord Museum, Montreal, стр. 84

Платье, ок. 1870—1873, M971.105.6.1-3, Canada, McCord Museum, Montreal, стр. 101

Платье, ок. 1918—1919, Кент, Англия, семейный архив автора, стр. 140

Платье-манту из светло-голубого шелка, ок. 1710—1720. © Victoria and Albert Museum, London, стр. 51

Платье-манту, ок. 1690-х, Британия, Metropolitan Museum of Art, New York, стр. 43

Платье-сак, деталь, 1760-е, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 87, справа

Платье-сак из шелкового фая, Англия (деталь: ткань), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 54, слева

Платье-сак из шелкового фая, Англия (деталь: лиф и стомачер), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 54, справа

Платье-сак из шелкового фая, Англия, ок. 1765—1770, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 54

Платье-сак, ок. 1770—1780 (деталь), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 53, справа

Погребальное платье Маркеты Лобкович, ок. 1617, © Regional Museum, Mikulov, Czech Republic, стр. 36

Погребальное платье Маркеты Лобкович, ок. 1617, © Regional Museum, Mikulov, Czech Republic, стр. 36, слева

Портрет немецкой семьи, ок. 1915—1916, архив семьи Kästing, стр. 134, внизу слева

Портрет, ок. 1909—1912, семейный архив автора, стр. 129, слева

Портрет, ок. 1945—1948, коллекция автора, стр. 162, справа

Похожие легкие летние платья в сельской местности в Германии, 1903, стр. 127, слева

Придворное платье, Fashion plate, 1807, courtesy Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 65

Пьер-Огюст Ренуар, «Мадемуазель Сико», 1865, Любезность National Gallery of Art, Washington, D.C., стр. 89, справа

Пьер-Огюст Ренуар, «Прогулка», 1870, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 95

Работницы фабрики военного снаряжения с мастером, Уэльс, ок. 1915—1916. На женщинах надеты халаты с поясом с брюками и высокими сапогами. Коллекция автора, стр. 117

Распашное платье и нижняя юбка, Англия или Франция, 1760—1770. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Kate Pollard, стр. 53

Редингот из шелка и атласа, ок. 1790, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 58

Свадебная фотография, май 1950, семейный архив автора, стр. 173, слева

Свадебное платье из полосатой шелковой тафты, ок. 1869—1875 (деталь: пеллум), Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 91, сверху справа

Свадебное платье из полосатой шелковой тафты, ок. 1869—1875 (деталь: подол юбки), Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 91, внизу справа

Свадебное платье из полосатой шелковой тафты, ок. 1869—1875, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 91

Свадебное платье из шелка и шерсти, 1882, Австралия. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Penelope Clay, стр. 107

Свадебное платье из шелкового атласа, 1834. Collection: Powerhouse Museum, Sydney, стр. 76

Свадебное платье, 1884, M968.4.1.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 108

Свадебное платье, 1905 (деталь: бок), Manning Valley Historical Society, New South Wales, стр. 125, слева

Свадебное платье, 1905 (деталь: спинка лифа), Manning Valley Historical Society, New South Wales, стр. 125, справа

Свадебное платье, 1905, Manning Valley Historical Society, New South Wales, стр. 125

Свадебное платье, 1952. Collection: Powerhouse Museum, Sydney. Фото: Nitsa Yioupros, стр. 173

Свадебное платье, ок. 1850—1860, Swan Guildford Historical Society, Australia. Фото: Aaron Robotham, стр. 88

Свадебное платье, ок. 1890, M21717.1-2, McCord Museum, Montreal, стр. 119

Свадебное платье, ок. 1907, M2001.76.1.1-3, McCord Museum, Montreal, стр. 126

Свадебные «оксфорды», США, ок. 1890, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 119, справа

Свадебный костюм, 1961, Великобритания, коллекция автора, стр. 15

Стильное платье с аппликацией, ок. 1924, Vintage Textile, New Hampshire, стр. 142, внизу слева

Стомакер, деталь, французское платье, ок. 1745, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 52, справа, и стр. 109,верху слева

Томас Гейнсборо, «Анна, графиня Честерфилд», ок. 1777—1778, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, стр. 57, слева

Турниор, Англия, 1885, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 97,верху справа

Уильям Лерой Якобе, «Женщина в голубом платье», 1917. Retrieved from the Library of Congress, 2010716861 (Accessed May 07, 2016), стр. 144, слева

Уильям Добсон, «Семейный портрет», ок. 1645, Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut, стр. 31,верху

Утагава Кунитоши, «Осатао и Гонга» (деталь), Япония, XIX в., любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 129,справа

Ученик Тициана, «Эмилия ди Спинимберго», ок. 1560. Любезность National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 24,справа

Форма Женской вспомогательной службы BBC (WAAF), 1943—1945, (деталь), Evans Head Living History Society, New South Wales, стр. 172,справа

Франц Хальс, «Портрет женщины», ок. 1650, Metropolitan Museum of Art, New York, стр. 39,справа

Французское платье (деталь), 1750—1760, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 104,справа

Французское платье из переливчатой тафты, ок. 1725—1745 (деталь: вид лифа сзади), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 52, слева

Французское платье из переливчатой тафты, ок. 1725—1745 (деталь: передняя часть лифа и стомакер), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 52,справа, и стр. 109,верху справа

Французское платье из переливчатой тафты, ок. 1725—1745, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 52

Французское платье, ок. 1765, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 47

Фредерик Рэндолф Спенсер, «Портрет дамы», США, 1835, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 84,справа

Фредерик, лорд Лейтон, «Наброски фигур», ок. 1870—1890 (деталь), любезность National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 160, слева

Хендрик Гольцхус, «Иероним Скольперс», ок. 1583, любезность National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 26,справа

Хендрик Гольцхус, «Портрет дамы Франсуазы ван Эгмонде», Голландия, 1580, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 26,справа

Цукюка Йошитоши (1839—1892), «Приготовление к прогулке: супруга знатного человека периода Мэйдзи», 1888, Los Angeles County Museum of Art, стр. 133,слева

Шарф из кружева шантильи, Бельгия, 1870—1890, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 110,справа

Шелковое платье на английский манер с юбкой, задрапированной в стиле полонез, ок. 1775, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 55

Шелковое платье на английский манер с юбкой, задрапированной в стиле полонез, ок. 1775 (деталь: передняя часть лифа), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 55,слева

Шелковое платье, ок. 1785—1790 (деталь: подол юбки), любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 60,справа

Шелковое платье, ок. 1785—1790, любезность Los Angeles County Museum of Art online Public Access, стр. 60

Шелковое платье-мантия, ок. 1708, Англия, Metropolitan Museum of Art, New York. Image source: Art Resource, New York, стр. 50

Шляпы и накладки, fashion plate from “Le Bon Ton: Journal des Modes,” Paris, 1837, коллекция автора, стр. 67

Элизабет Вижке-Лебрен, «Мария Антуанетта», после 1783, National Gallery of Art, Washington D.C., стр. 48,слева

Алфавитный указатель

Александра Датская 83
Амазонка 14, 35, 56, 58, 71, 131
Ангажанты 43, 46, 54, 191
Ар-деко 141
Арнольд, Джанет 8

Баленсиага, Кристоаль 177, 194
Балет (см. также Тальони, Мария) 76, 118
Бальные платья 13, 75, 160
Битлз 180, 186
Блумер, Амелия Дженкс (см. также Смит, Либби) 82, 96, 118
Бонапарт, Жозефина 64, 71
Бонапарт, Наполеон 60, 64, 66, 71
Боннар, Никола 41-42
Брюки 182
Бэйтс, Джон 185

Ван Дейк, Антонис 30, 37-38, 74, 195
Ватто, Жан-Антуан 51-52
Великая французская революция 49, 64, 66
Версаль (см. также Мария Антуанетта) 49
Вечернее платье 13, 60, 69—70, 72, 75, 84, 90, 102, 104, 109, 114, 124, 126-27, 130, 133, 141, 143-146, 148-150, 154, 158-160, 168, 170, 173, 177, 182—183, 185
Вионне, Мадлен 141, 154, 159
Вискоза 156, 159, 193
Военное влияние 58, 71, 103, 156, 191
Ворт, Жан-Филипп 124

Ворт, Чарльз Фредерик 104, 124
Вторая мировая война 14, 156—157, 166, 168, 170, 191
Вышивка машинная 120, 129, 144

Гавейс, Мэри 96, 106
Гибсон, Чарльз Дана 114, 194
Голливуд 54, 170, 183
Гражданская война в США 82
Гринберг, Адриан Адольф 154, 166, 168

Давид, Жак-Луи 69
Дезабилье 8, 10
Джентс, Берил 173
Джорджиана, герцогиня Девонширская 64
Диккенс, Чарльз 82
Диор, Кристиан (см. также «нью лук») 166, 168, 170—171, 190, 195
Доспехи 14, 104
Драгоценности 25, 72, 74

Елизавета I 20, 22—23, 25—27, 30

Женская вспомогательная служба BBC (WAAF) 172
Живанши, Юбер де 12, 168, 170, 189

Законы об одежде 22, 195
Закрытое (круглое) платье 60, 61

Исторические общества 13, 157
Итальянское Возрождение 24, 46, 71—72, 74

Карден, Пьер 184
Карикуры 20, 96, 116
Карманные обручи 54, 192
Карманы 42, 49, 55, 88, 103,

106, 156, 161, 171, 184
Кимоно 129—130, 133, 145
Китайское влияние 134, 142, 186
Колониальное платье (Австралия) 10, 77, 125
Королева Виктория 83, 87
Королева Генриетта Мария 38
Корсет 13, 23, 32, 66, 69, 74—75, 81—82, 97, 114, 123—124, 130, 142, 191, 193—194
Кринолет 94, 97, 100
Кринолин 80, 83, 86—87, 89—90, 94, 173, 175, 191—192
Кромвель, Оливер 32-34
Кружево 13, 22, 30, 32, 34, 36—37, 40—41, 43, 46, 54, 61, 83, 86, 88—89, 91, 100, 102, 104, 110, 118, 120, 123, 125—129, 131, 134, 144, 190—191
Кружево, машинное 89, 126—127, 129
Куант, Мэри 170, 180
Курреж, Андре 180, 184

Ланвен, Жанна 141, 160
Лерой, Луи-Ипполит 64

Макси-платье 182, 185
Мантуя 13, 32, 35, 40—43, 50-52
Мария Антуанетта (см. также Версаль) 48—49, 64
Мех 22, 35, 158, 193, 195
Мини-платье/юбка 180, 184—185, 188—189, 192
Монро, Мэрилин 170
Мужская одежда, влияние 26, 103, 118, 142
Муслин 49, 61, 64, 69, 104, 191

Нейлон 175—176
Неоклассицизм 64, 66, 68—69, 128, 130, 160,
Неру, Джавахарлал 186

- Нижняя юбка 25, 40-43, 50, 52, 53, 55, 58—60, 71, 75, 89, 97, 105, 108, 120—121, 130, 150, 173, 175, 177, 193
- Нормирование (в военное время) 156—157, 166, 171—172
- «Нью лук» (см. также Диор, Кристиан) 167, 171
- Ориентализм (см. также Пуаре, Поль) 64, 141, 194
- Остен, Джейн 69, 197
- Панье 46, 90, 104, 141, 192
- Пастушья шляпа 55, 190
- Первая мировая война 118, 134, 138, 141
- Пипс, Сэмюэл 35
- Платье для второй половины дня 89, 103, 123, 144, 177
- Платье для приема 13, 104
- Платье для прогулок (см. также Амазонка) 14, 71, 100
- Платье для путешествия 14, 49
- Платье для чая 145
- Платье на английский манер 46, 49, 53, 55—57, 61, 130, 190, 193,
- Платье на французский манер (см. также Платье-сак) 46, 51—52, 54, 57, 60, 87, 104, 109, 191, 193
- Платье черкесского стиля (Circassienne) 193
- Платье польское 46, 49, 53, 55—57, 107, 193—194
- Платье-сак (см. также Платье на французский манер) 35, 46, 49, 51—52, 57, 170,
- Платье-трапеция 170
- Пошив одежды 14, 35, 43, 56, 81, 98, 102, 108, 115—116, 118, 130—132, 168, 172, 174
- Практичная одежда 156, 170, 172, 195
- Придворное платье 23, 30, 40, 42, 46, 64—65
- Промышленная революция 81
- Пуаре, Поль (см. также Ориентализм) 118, 133, 142
- Пуританство 32, 34, 39, 40
- Рациональное платье 14, 96—97, 106, 145
- Реформа платья 14, 82, 96, 145, 190
- Сборка 107, 119, 156, 194
- Свадебное платье 14, 76, 88, 91, 107-108, 119, 125—126, 173
- Сен-Лоран, Ив 170, 180, 182, 188, 195
- Скьяпарелли, Эльза 10
- Смит, Либби (см. также Блумер, Амелия Дженкс) 82
- Сорочка королевы (платье à la Caille) 49, 191
- Спитафилдс, район 50
- Средневековое платье 14, 20, 104, 190
- Стиль ампир 49, 59, 60, 64, 66, 69, 73, 114, 127, 129, 130, 134, 144, 185, 188—189
- Стильное платье (кринолин XX века) 142
- Сумочки 10, 25, 69, 193
- Тальони, Мария (см. также Балет) 76
- Театр 133
- Ткани с узором 59, 64, 84, 86, 105, 156, 174, 176, 185, 187, 192
- Турецкое платье 194
- Турниор 50, 68, 69, 76, 89, 90, 91, 94, 96—98, 100—110, 114, 119—120, 170, 183, 192
- Уайльд, Оскар 14, 190
- Фартингал (юбка с физжмами) 13, 20, 23, 25-27, 30, 36, 51, 191, 194
- Фонтанж 42, 43, 191
- Форма работниц фабрики по производству военного снаряжения 117—118
- Фортуни, Мариано 118, 145
- Хартнелл, Норман 156, 158
- Хейворт, Рита 183
- Хепберн, Одри 183, 189
- Холлар, Венцеслав 39
- Художественное платье 96, 190
- Чепец 66, 109, 194
- Черная вышивка «блэкворк» 23
- Шанель, Коко 142
- Шляпа-колокол 141, 190
- Шляпка-эскофьон 25, 42, 66
- Эмис, Харди 156, 168, 171—172
- Эшли, Лора 182
- Японское влияние 129, 133, 141, 145, 192

Платье – легендарный предмет одежды с длинной и удивительной историей. В этой книге историк моды Лидия Эдвардс собрала все, что известно о женском платье, и показала, что этот наряд способен многое поведать о своей эпохе.

**ЭТОТ ШИКАРНО ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ПУТЕВОДИТЕЛЬ РАССКАЖЕТ ВАМ:**

- КАК ПО ДЕТАЛЯМ ПЛАТЬЯ ПОНЯТЬ, КАКОГО ОНО ПЕРИОДА;
- КАКИЕ ЖЕНЩИНЫ ДО КОКО ШАНЕЛЬ ПЫТАЛИСЬ ВВЕСТИ В МОДУ ЖЕНСКИЕ БРЮКИ;
- КАК ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ ВЛИЯЛИ НА ФАСОН ПЛАТЬЕВ;
- КАКОЙ ЭЛЕМЕНТ ПЛАТЬЯ XIX ВЕКА ВЫСМЕИВАЛИ САТИРИКИ ЗА СХОЖЕСТЬ С РАКОВИНОЙ УЛИТКИ;
- ПОЧЕМУ МНОГОСЛОЙНЫЕ ПЛАТЬЯ БЫЛИ НЕОБХОДИМОСТЬЮ, А ГЛУБОКОЕ ДЕКОЛЬТЕ ПЕРИОДИЧЕСКИ ВОЗВРАЩАЕТСЯ В МОДУ.



«Замечательный гид по миру женских платьев, который откроет читателю новый взгляд на историю костюма. Вы сможете по одним только деталям определить время, когда этот наряд носили».

Александр Стрельников, историк моды

«Прекрасно иллюстрированная книга об истории женского платья с подробными и интересными комментариями».

*Кэлли Блэкмен, Центральный колледж искусств
и дизайна им. Святого Мартина*

«Этот увлекательный труд предлагает свежий взгляд на историю моды».

*Ингрид Мида, куратор и историк моды,
Университет моды Райерсона, Торонто*

БОМБОРА

Бомбора — это новое название Эксмо Non-fiction, лидера на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

f vk @ bomborabooks
www.bombora.ru

ISBN 978-5-04-091343-5



9 785040 913435 >