

К.О. Гусарова

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
ORCID ID 0000-0002-7325-5173
Scopus ID 56158116400
kgusarova@gmail.com

«ВЕЛИКОЕ МУЖСКОЕ ОТРЕЧЕНИЕ»: ПРОБЛЕМА НЕГАТИВНОЙ МУЖЕСТВЕННОСТИ В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МОДЫ

Ключевые слова: «великое мужское отречение», Флюгель, костюм, мода, декоративность, маскулинность, XIX век.

Аннотация: В статье предлагается альтернативная интерпретация тенденций развития мужского костюма в XIX в., за которыми в теоретической литературе закрепилось наименование «великого мужского отречения». В основе исследования лежит сопоставление взглядов Дж. К. Флюгеля, впервые предложившего данный термин в своей работе 1930 г., с суждениями о мужском костюме, содержащимися в художественной литературе, публицистике, модной прессе, книгах советов по этикету и других источниках XIX века. Значительное сходство теоретической концепции Флюгеля с более ранними обыденными представлениями позволяет предположить наличие у этого понятия вернакулярной базы, тесно связанной с негативными эмоциями, вызванными не в последнюю очередь реальным или предполагаемым ростом влияния женщин в обществе. В противовес традиционно акцентируемому в исследовательской литературе противопоставлению сословных моделей маскулинности, получивших зримое выражение в пышных аристократических нарядах дворянства Старого порядка и сдержанных костюмах буржуа XIX в., в статье отстаивается значимость женской моды как основы определения эстетических свойств и ценностных коннотаций мужского костюма. Это определение осуществлялось преимущественно в негативных категориях: женская одежда воплощала многое из того, чего не хватало мужчинам, чего они предположительно лишились. Вместе с тем статья демонстрирует, что представления о «великом мужском отречении» формировались и поддерживались избирательностью взгляда, игнорирующего или маргинализирующего мужскую декоративность.

Для цитирования: Гусарова К.О. «Великое мужское отречение»: проблема негативной мужественности в истории и теории моды // Адам & Ева. Альманах гендерной истории. № 33. Москва: ИВИ РАН, 2025. С. 126-169. DOI: 10.32608/2307-8383-2025-33-126-169

K.O. Gусарова

Russian State University for the Humanities,
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
ORCID ID 0000-0002-7325-5173
Scopus ID 56158116400
kgusarova@gmail.com

“THE GREAT MASCULINE RENUNCIATION”: THE ISSUE OF NEGATIVE MASCULINITY IN FASHION HISTORY AND THEORY

Keywords: great masculine renunciation, Flügel, men's suit, fashion, decorative-ness, masculinity, nineteenth century.

Abstract: The article puts forward an alternative interpretation of the developments in nineteenth-century men's clothes, which are habitually described by fashion historians as “the great masculine renunciation”. The research juxtaposes the opinions of John Carl Flügel, who coined this term in his 1930 «Psychology of Clothes», with the views on men's suits reflected in nineteenth-century fiction, journalism, fashion criticism, advice books and suchlike sources. Considerable similarity between Flügel's theoretical concept and earlier vernacular beliefs suggests that the former could be rooted in the latter. These vernacular foundations of the concept include, among other things, a strong emotional undercurrent, namely a backlash against a real or perceived ascent of women. It is therefore women's clothes that become a key reference point in the attempts to define the aesthetics and values embodied in men's outfits. By emphasizing gender dimension of contemporaneous conceptualization of men's clothes, this article adds to the existing research literature which focuses primarily on class dynamics and temporal change, with *ancien régime* aristocratic decorativeness presumably replaced by nineteenth-century bourgeois somberness. Contrary to this, the article highlights how the purported “renunciation” was framed with regard to women's dress and described in terms of what women had and men lacked. At the same time, the article draws attention to the selectivity of vision that sustained the notion of “the great masculine renunciation” by overlooking or marginalizing the instances of male decorativeness.

To cite this article: Gусарова, Ксения. “The great masculine renunciation’: the issue of negative masculinity in fashion history and theory”. In *Adam & Eve. Gender History Review*. № 33, 126-169. Moscow: IGH RAS, 2025. (in Russian). DOI: 10.32608/2307-8383-2025-33-126-169

Received: October 13, 2025

Accepted: October 15, 2025

В истории моды закрепилось представление о «великом мужском отречении» — исчезновении ярких цветов и декоративных излишеств из мужского костюма, предположительно произошедшем в конце XVIII в. и обусловившем несколько однобразный вид мужской одежды если не до наших дней, то по крайней мере до эпохи хиппи. Действительно, в «долгом» XIX в. гендерные различия в костюме вышли на первый план, и, как отмечает Валери Стил, прежние аристократические характеристики словно переплавлялись в приметы женственности¹. При этом они будто бы безоговорочно теряют в престиже, символизируя отныне зависимое положение и функцию, которую Торстейн Веблен в 1899 году назовет «подставным потреблением»². В противовес легкомысленной декоративности женской моды, сдержанный и солидный мужской костюм воспринимается как воплощение способности к рациональному мышлению, деловых качеств и политической воли.

Однако если взглянуть на то, как формировалось это противопоставление, глазами современников процесса, складывается значительно более сложная и лишенная однозначности картина. Можно даже засомневаться, что «великое мужское отречение» в самом деле произошло, тем более нельзя быть уверенным, что оно совершилось столь стремительно, буквально за несколько лет после французской революции 1789 г., и является ее прямым следствием. Кроме того, далеко не все мужчины в XIX в. считали, что выиграли от таких изменений, а некоторые даже в голос оплакивали невозможность прифронтиться, как в старые добрые времена. В данной статье на основании широкого спектра источников, так или иначе комментировавших вопросы моды и стиля: от сатирических заметок и сборников

1 Стил. 2010: 58.

2 Веблен. 1984.

советов по этикету до научных и философских трудов — я про-демонстрирую, как люди XIX столетия (в первую очередь мужчины, но также и женщины) воспринимали то, что впоследствии стали считать «великим мужским отречением».

Момент отречения: кризис маскулинности межвоенного периода

Поэтичный термин «великое мужское отречение» (the great masculine renunciation) предложил британский психоаналитик Джон Карл Флюгель (1884–1955) в своей книге 1930 года «Психология одежды». Сам автор описал суть феномена так: в конце XVIII века «мужчины отказались от прав на все яркие, жизнерадостные, более изысканные и более разнообразные формы декора, всецело предоставив их женщинам, и тем самым сделав портновское дело самым суровым и аскетичным из искусств. С точки зрения костюма это событие, безусловно, имеет право именоваться “Великим мужским отречением.” Мужчина оставил притязания на то, чтобы считаться красивым. Отныне его целью являлось быть «всего-навсего полезным»³. Примечательно, что в отличие от позднейших авторов, позаимствовавших его новаторскую формулировку⁴, Флюгель относился к этим изменениям неоднозначно и даже негативно. По его мнению, «можно сказать, что мужчины потерпели сокрушительное поражение, когда их сарториальная декоративность внезапно сократилась»⁵. Возникновение одежды⁶ в первобытных обществах Флюгель

3 Flügel. 1940: 111.

4 Интересно, что у последователей Флюгеля прилагательное «masculine» оказалось заменено на «male». В фундаментальном исследовании О.Б. Вайнштейн о денди используется вариант перевода «великий мужской отказ» (Вайнштейн. 2006).

5 Flügel. 1940: 110.

6 «Одежда» в данном случае понимается в расширенном смысле, которым традиционно оперируют антропологи — см.: Eicher. 2000.

связывал в первую очередь с импульсом к украшению и эффектной демонстрации человеческого тела — нетрудно догадаться, что в современном ему мире мужчины оказывались практически лишены возможности реализовать эту основополагающую потребность.

Однако не только серый деловой костюм, но и самый экстравагантный наряд для Флюгеля фундаментально патологичен, потому что выражает конфликт между человеческим естеством и подавляющими его императивами морали и социальными конвенциями. В русле фрейдовских рассуждений о «неудобстве культуры», британский психоаналитик характеризует ношение одежды как невротический симптом, возникающий в точке пересечения конфликтующих побуждений: тяги к экспгибиционизму и стыдливости. Флюгель сравнивает принцип функционирования одежды в человеческих обществах с психофизиологическими причинами, заставляющими тех, кто стесняется своего румянца, краснеть еще чаще и сильнее: гипертрофированное чувство стыда, по мнению психоаналитика, сочетается у этих страдальцев с бессознательным желанием привлечь к себе внимание, которое таким образом получает удовлетворение. «Исходя из этой весьма близкой аналогии, в самом деле можно сказать, что одежда подобна перманентному румянцу на поверхности человечества», — заключает автор «Психологии одежды»⁷.

Вместе с тем, сравнивая экстремальные боди-модификации «первобытных» народов со значительно менее зрелищными способами трансформировать свою внешность, принятыми в современных западных обществах, Флюгель приходит к неожиданному выводу, что развитие цивилизации сопровождается постепенным принятием тела в его

7 Flügel. 1940: 21.

«естественном» виде⁸. Это позволяет автору надеяться, что в будущем человечество совершенно откажется от одежды⁹, изжив стыдливость (которую он рассматривает как разновидность фобии¹⁰) и вернув себе невинные эксгибиционистские и аутоэротические удовольствия, предоставляемые наготой. Женщины, по мнению Флюгеля, находятся ближе к этому идеалу, поскольку их наряды позволяют демонстрировать тело, оставаясь при этом в рамках светских приличий. Следующим шагом в их эмансипации, согласно прогнозам автора, должно было стать появление полностью открывающих грудь купальных костюмов¹¹.

Пока женский костюм современной эпохи становился все более удобным, не теряя при этом в соблазнительности, мужчины оставались заложниками своей неизящной, стесняющей движения одежды. Их лишения начинались уже в детстве («дети, и особенно, вероятно, мальчики, у которых в этом отношении меньше возможностей, чем у девочек, по-видимому, часто страдают от реального, но наполовину подавленного желания носить более яркую одежду»¹²) и ко взрослому возрасту выливались в хроническую неудовлетворенность своим гардеробом («более интенсивные исследования в будущем, возможно, в самом деле выявят глубинные психологические сложности и слабости, выступающие косвенным следствием этой неудовлетворенности»¹³).

Флюгель был не одинок в своих наблюдениях и переживаниях по поводу современного мужского костюма — в 1929 году

8 Ibid.: 45–46.

9 Ibid.: 235–238.

10 Ibid.: 62 n1.

11 Ibid.: 107 n1.

12 Ibid.: 89.

13 Ibid.: 117.

единомышленники психоаналитика образовали Партию реформы мужской одежды, к которой он не замедлил примкнуть. Их программа включала в себя как эстетические, так и гигиенические компоненты: предполагался отказ от чересчур теплой или тесной одежды и поощрение большей индивидуальности во внешнем облике, в том числе за счет использования необычных для мужского гардероба цветов. Мужчины должны были наконец получить возможность демонстрировать свое тело — в частности, благодаря замене брюк на шорты. Эти идеи предвосхитили некоторые из ключевых тенденций развития костюма в XX в.: растущее значение спортивно-досуговых фасонов одежды и обуви, снижение уровня формальности повседневного гардероба, отказ от шляп как обязательного статусного символа. Относительно значения и резонанса Партии реформы мужской одежды в современном ей британском обществе мнения исследователей расходятся: так, Джоанна Бурк утверждает, что реформаторы казались широкой общественности кучкой эксцентриков, чьи инициативы получали скептические, если не откровенно враждебные отзывы в британской прессе¹⁴, тогда как Барбара Берман и Мелисса Левентон отмечают «серъезный и внимательный» тон публикаций, появлявшихся в ключевых английских изданиях в связи с мероприятиями Партии реформы мужской одежды¹⁵. В любом случае представляется возможным утверждать, что эти радикальные проекты в концентрированной форме выражали чувства и идеи, достаточно широко распространенные в обществе после Первой мировой войны (показательно, что и Флюгель, и его соратники по Партии реформы мужской одежды часто

14 Bourke. 1996.

15 Burman & Leventon. 1987: 77.

ссылаются на эмпирические данные — опросы, интервью, разнообразные материалы прессы).

Джоанна Бурк рассматривает появление Партии реформы мужской одежды как ответ на своеобразный «кризис маскулинности» межвоенного периода, вызванный совокупностью экономических, политических и социокультурных обстоятельств¹⁶. Первая мировая война нанесла тяжелый удар по концепции героической мужественности: оружие массового уничтожения и позиционный характер боевых действий не оставляли простора воображению, блуждающему в поисках картин образцовой доблести. Военная форма, даже офицерская, отнюдь не радовала глаз своим тусклым однообразием, в котором знаки отличия были сведены к минимуму. Характер занятости и трудовых отношений в это время также изменился: как отмечает Адриан Форти, престижные прежде позиции конторских служащих в 1920-е годы феминизировались, потеряли в окладе и за счет разделения труда максимально приблизились к труду заводских рабочих, обслуживающих конвейерную ленту¹⁷. При этом мировой экономический кризис и подъем профсоюзного движения сделал положение финансовой и индустриальной элиты также довольно неустойчивым. На разных ступенях социальной лестницы мужчины могли чувствовать себя в равной степени неуверенно, и неудобные, жаркие, некрасивые костюмы, в которые они были одеты, предположительно лишь усиливали их фрустрацию.

По контрасту с этим, положение женщин виделось совершенно радужным: они получили избирательные права, доступ к образованию и профессиональной занятости в различных сферах, а в добавок освободились от корсетов, укоротили

16 Bourke. 1996.

17 Форти. 2013: 207–226.

юбки, остригли волосы и начали беззастенчиво наносить макияж на публике¹⁸. Согласно лаконичной формулировке Джоанны Бурк, «мужская одежда выражала закрепощение, женская — освобождение»¹⁹. Конечно, реальная власть и вес женщин в обществе оставались достаточно ограниченными, но рост их влияния пугал многих мужчин: по наблюдению исследовательницы гендерной истории Лоры Ли Даунз, «носителям привилегий установление равенства кажется угнетением»²⁰. Одежда оказалась символическим средоточием беспокойства по поводу подрыва устоявшихся иерархических отношений, причем не только гендерных, но и классовых.

Именно поэтому поворотным событием в судьбе мужского костюма (читай — авторитета и достоинства) мыслилась революция 1789 г., беспрецедентное социальное потрясение, поставившее под сомнение общественную значимость элиты. Ключевой вехой вестиментарной истории западного мира считал Французскую революцию не только Флюгель, но и другие члены Партии реформы мужской одежды, например, церковный деятель и писатель Уильям Ральф Инг, утверждавший, что в условиях революционного террора дворяне «надеялись избежать гильотины», маскируясь под буржуа — и в результате мужской костюм навсегда лишился былой живописности²¹. Зловещая тень гильотины в нарративе Инга перекликается с рассуждением Флюгеля-психоаналитика о

18 Флюгель писал об этом: «Постоянное и вызывающее использование пудры и помады в общественных местах предполагает озабоченность собой и относительное безразличие к другим предметам и лицам (поэтому, конечно, оно может вызывать у них столь сильное раздражение), по сути уход из внешнего мира, в равной степени враждебный по отношению к высшим формам труда, любви и общежительности» (Flügel. 1940: 188–189).

19 Bourke. 1996: 24.

20 Downs. 2019: 123.

21 Цит. по: Bourke. 1996: 24.

страхе кастрации, который не позволяет современным мужчинам сменить свои ужасные, но дающие ощущение защищенности костюмы на что-то более элегантное и гигиеничное.

Так или иначе, очевидно, что представления о «великом мужском отречении» несут на себе самый непосредственный отпечаток той интеллектуальной среды и более широкого социально-экономического контекста, в котором они сформировались. Можно было бы и вовсе счесть их чистой экстраполяцией тревог и чаяний межвоенного периода на тот отрезок прошлого, в котором члены Партии реформы мужской одежды видели исток современного состояния — если бы не порой почти дословные совпадения рассуждений Флюгеля с источниками XIX века. Далее я подробно рассмотрю свидетельства того, как «великое мужское отречение» воспринималось до появления этого термина. Но прежде несколько слов о тех, кто и не думал ни от чего отрекаться.

Нераскаянные модники: мужская декоративность в XIX веке

Рассуждение Инга о попытках скрыть видимые знаки привилегий, когда их демонстрация сделалась небезопасной, на первый взгляд кажется вполне логичным. Но если приглядеться к портретам ключевых деятелей Революции, бросается в глаза невозможность установить четкое соответствие между политическими взглядами и внешним обликом: и радикалы, и сторонники конституционной монархии пудрят волосы и носят кюлоты, из-под сдержаных темных сюртуков выглядывают длинные ярко-красные, голубые, канареечные отвороты жилетов и белоснежные, часто гофрированные, завязанные причудливыми узлами шейные платки. Робеспьер и вовсе щеголяет в вызывающих ансамблях в контрастную полоску — и казнили его, как известно, совсем не за это. Иными словами, хотя опасения за свою жизнь или желание выразить

определенную идеологическую позицию, безусловно, могли мотивировать выбор гардероба в отдельных случаях, едва ли подобные соображения выступали движущей силой тех масштабных, все более массовых изменений в мужском костюме, которые стали с ними связывать ретроспективно²².

Представления о «великом мужском отречении» являются неотъемлемой частью исторического мифа о Революции 1789 года, складывавшегося в XIX–XX веках, вне контекста которого они во многом лишаются смысла. В отечественной историографии за советский период закрепилось словосочетание «Великая французская буржуазная революция», которое отражает сразу два ключевых аспекта этого мифа: не только о величии описываемого таким образом события, но и о его «буржуазном» характере. Между тем, как отмечает Ленард Берланстайн, «буржуазия не создала Революцию 1789 года и не была создана ею²³». Анахроническое отождествление «третьего сословия» с «буржуазией» возникает в ретроспективе, не в последнюю очередь благодаря работам таких французских историков (и по совместительству политических деятелей) XIX века, как Адольф Тьер и Франсуа Гизо. Подлинно буржуазной Берланстайн называет революцию 1830 года, опыт и

22 Джон Харви также отмечает, что связывать «великое мужское отречение» с Французской революцией 1789 года некорректно, поскольку, во-первых, мода на простой мужской костюм в темных тонах зародилась в Англии и лишь позднее распространилась оттуда на континент, а во-вторых, апофеозом «отречения» изначально стал не буржуазный сюртук, а парадный фрак с его антидемократическими коннотациями элитарной изысканности (Харви. 2010: 29). Сходного мнения придерживается Дэвид Кухта, связывающий начало «великого мужского отречения» с правлением Карла II в Англии (Kuchta. 2002: 163–164). В свою очередь, Кристофер Бруард считает линейную трактовку эволюции мужского костюма от пышности к минимализму «излишне англоцентричной», так как аскетичный внешний облик отличал мужчин различных стран в различные исторические периоды, и указывает на индийские корни современного мужского костюма (Бруард. 2018).

23 Berlanstein. 2001: 87.

смысл которой проецируются в прошлое в поисках легитимирующей традиции. Закономерным образом, характеристики мужского костюма, свидетельствующие о «великом отречении», наглядно и повсеместно проявляются как раз в это время — и именно к 1830-м годам относится самая ранняя цитата, которая в следующем разделе статьи будет иллюстрировать взгляд современников на постигшие мужчин вестиментарные лишения.

В 1790-е годы до этого было еще далеко: буржуазия не имела четкой визуальной идентичности, и аристократическая орнаментальность оставалась основной парадигмой элитарной мужской моды. Едва Термидорианский переворот положил конец якобинскому террору, как на улицах Парижа появились причудливо одетые и надушенные мюскадены — представители «золотой молодежи», отнюдь не боявшиеся выражать роялистские симпатии своим костюмом, эстетика которого отсылала к зримому языку привилегий, сложившемуся при Старом порядке. В период Директории модная «субкультура» консервативно настроенного юношества получила название «невероятные» (*les incroyables*), что само по себе подчеркивает перформативный характер внешнего облика, который культивировался в этих кругах. Стиль «невероятных» был основан на игре с пропорциями, смещении ключевых линий силуэта (например, талии, которая к концу столетия взлетела чуть ли не до подмышек²⁴), почти пародийном гипертрофировании деталей костюма: шейные платки, воротники и особенно лацканы сюртуков достигли беспрецедентных размеров. Под стать одежде были и аксессуары — «гигантские монокли и лорнеты», которые привешивались к

поясу²⁵. Эти оптические игрушки подчеркивали, что модник являлся не только зрелищем, но и зрителем в спектакле городской жизни.

Английская мода, особенно мужская, всегда отличалась сдержанностью по сравнению с континентальными образцами. И все же щеголи эпохи Регентства порой не уступали «невероятным» французам — по крайней мере если верить интерпретации карикатуристов, в частности сатирической серии братьев Крукшенк «Ужасы моды» (Monstrosities), из года в год в утрированном виде отражавшей наиболее абсурдные модные веяния первой трети XIX века. Таким образом, можно утверждать, что в британском дендизме этого периода сосуществовали два различных направления: более известное, связываемое с именем Джорджа Браммелла, где ключевыми чертами являлись минимализм, сдержанная недосказанность и подчеркнутое внимание к чистоте, с одной стороны, и остающееся в тени мифа о «великом мужском отречении» более экстравагантное течение, ассоциирующееся с образом мужчины-павлина, с другой. Возможно, корректнее было бы говорить не столько о противостоящих друг другу стилистических направлениях, сколько об альтернативных интерпретациях одного и того же феномена с различных позиций. Способы видеть историчны в той же мере, что и стили одежды, и то, как видели модников карикатуристы, несмотря на очевидные в их работах гротескные преувеличения, наглядно свидетельствует, что «великое мужское отречение» к началу 1830-х годов еще не казалось современникам чересчур убедительным.

Писатели и в целом богема часто предпочитали неконвенциональную манеру одеваться. Оноре де Бальзак

25 Там же.

шокировал многих современников своей любовью к броским ювелирным украшениям, которые надевал при любом случае, зачастую не к месту, и в целом «вычурным и причудливым стилем» в одежде, нарушавшей, согласно авторитетному мнению Эжена Делакруа, законы сочетаемости цветов²⁶. Герои Бальзака тоже нередко неравнодушны к своему внешнему виду и любят ярко нарядиться, что порой даже навлекает на них насмешки окружающих. И хотя пестрое сарториальное «оперение» является в произведениях Бальзака в первую очередь приметой провинциалов, выделяющей их среди элегантных парижан, примечательно, что сам писатель (в пятнадцать лет приехавший покорять Париж из родного Тура) до конца жизни так и не смог, или же не счел нужным, освободиться от этого клейма, осуществив полное превращение в безукоризненно одетого столичного щеголя.

Подобно Бальзаку, Чарльз Диккенс передал собственные одежные пристрастия персонажам своих произведений, в первую очередь вобравшему в себя наибольшее число автобиографических черт Дэвиду Копперфилду. Юный Дэвид впадает в костюмные излишества под действием влюбленности: то он носит «золотые часы с цепочкой, кольцо на мизинце и фрак» с длинными фалдами, «не скучаясь, смазыва[ет] волосы медвежьим жиром» и проводит по два часа, «занима[я]сь своим туалетом», то покупает разом «четыре великолепных жилета», надевает на выход непрактичные палевые перчатки и башмаки на несколько размеров меньше, чем нужно (вне всяких сомнений, весьма изящные)²⁷. В книге такое поведение представлено с иронической дистанции, как «ошибки молодости», однако сам Диккенс с упоением предавался подобным

26 Steele. 2017: 64.

27 Диккенс. 1959: 321, 323, 468–469.

вестиментарным эксцессам, будучи лет на десять-пятнадцать старше того возраста, который приписал своему герою.

Г.К. Честертон, описывая эксцентричные костюмные обыкновения Диккенса, специально подчеркивает, что речь идет не о юношеских годах, а о зрелых:

В конце жизни Диккенса состоятельный сословия одевались, в сравнении с нами, несколько небрежно и пестро. То было время свободных, расширяющихся книзу панталон, экзотичных, как турецкие шаровары, огромных галстуков, просторных коротких курточек и длинных висячих бакенбард. Но даже в ту эпоху пышности, надо признаться, наряды Диккенса считались немногим чересчур заметными или, как выражались некоторые, перефранцужеными. Он носил бархатные сюртуки, безумные жилеты невообразимых закатных тонов, огромные шляпы ненужной, невиданной белизны. Он не стеснялся выходить к гостям в сногшибательных халатах и даже позировал в одном из них художнику²⁸.

Примечательно, что для Честертона викторианская эпоха оказывается расположена словно «по ту сторону» современности, прежде того модернизирующего переворота в костюме, который вслед за Флюгелем мы здесь называем «великим мужским отречением» — можно подумать, будто речь в этом пассаже идет о XVIII веке! Так, даже источники, подтверждающие реальность изменений мужской одежды в сторону более минималистичной эстетики, далеки от единодушия относительно того, когда именно это произошло, причем диапазон расхождений порой (в зависимости от выборки) составляет более столетия²⁹.

28 Chesterton. 1911: 214–215. См. также: Честертон. 1982: 136.

29 Немецкий философ Фридрих Теодор Фишер, чьи взгляды на мужскую моду рассматриваются в следующем разделе статьи, относил отказ от зрелищной дифференциации в костюме к 1850-м годам. В позднейшей заметке он писал об этом следующее: «Второе основное правило, требуемое духом времени, гласит так: Не отличаться от других одеждой. (...) Впрочем, правило это относительно ново; оно утвердилось немногим более четверти века тому назад» ([Фишер. 1879: 25].

Честертону, родившемуся через четыре года после смерти Диккенса, не довелось собственными глазами увидеть того в «сногшибательном халате», поэтому мы можем усомниться в достоверности приводимого описания нарядов викторианского классика. Однако еще в 1842 г., во время первого визита Диккенса в США, корреспондент сент-луисской газеты с осуждением отмечал его «атласный жилет веселеньких пестрых цветов, светлые панталоны и сверх всякой меры начищенные ботинки <...> В целом наружность его отдавала фатовством и нарочитым лоском³⁰». Портреты Диккенса конца 1830-х — начала 1840-х годов, несмотря на преобладающий в них приглушенный колорит, отчетливо демонстрируют этот лоск: длинные вьющиеся локоны молодого писателя, шелковые шейные платки, сколотые декоративными булавками, начищенные до блеска лакированные туфли и, конечно, «великолепные жилеты» (а фотография, сделанная на склоне лет, во время заключительного американского турне, позволяет увидеть и роскошный стеганый халат, по-видимому, один из тех, о которых писал Честертон).

В целом жилет оказывал наиболее стойкое сопротивление тенденциям, которые можно связать с «великим отречением» — Джон Харви даже назвал этот предмет гардероба «последним бастионом цвета» в мужском костюме³¹. Музейные коллекции по истории костюма хранят множество экземпляров самых пестрых расцветок и узоров, от шотландской клетки до сочетания полосок с растительным орнаментом, при очевидной любви к золотому рисунку или вышивке на контрастном фоне — лазоревом, красном и т.п. Это великолепие сохраняется как минимум до 1850-х годов: если цветовая гамма мужской

30 Цит. по: Харви. 2010: 29.

31 Там же: 25.

верхней одежды становится более монотонно темной, то под нею, невидимая для посторонних наблюдателей, зачастую скрывается в концентрированном виде вся та роскошь, от которой мужчины предположительно отреклись. Аналогичный случай скрытой пышности, предназначеннной прежде всего для удовольствия самого носителя, представляет собой красивая подкладка из дорогой ткани, порой довольно пестрая.

Впоследствии постепенно скрывшиеся от любопытных глаз, в первой половине столетия жилеты еще давали возможность произвести неотразимое впечатление на окружающих. Один из самых знаменитых жилетов XIX века — пожалуй, тот, в котором Теофиль Готье появился на премьере драмы Виктора Гюго «Эрнани» в театре «Комеди Франсез» 25 февраля 1830 г.:

Это был дублет наподобие тех, что в эпоху Возрождения надевались под доспехи, сужавшийся спереди на животе, а сзади застегивавшийся на манер жилетов последователей Сен-Симона. (...) С этим жилетом Готье надел бледно-аквамариновые брюки, отделанные по шву черным бархатом, черный жакет с широкими бархатными лацканами, муаровую ленту вместо галстука и просторное серое пальто, подбитое зеленым атласом. Из-под шляпы его каштановые кудри “в стиле эпохи Меровингов” ниспадали до талии³².

В память современникам запал цвет этого жилета — насыщенный оттенок красного, — к которому и оказалась сведена вся продуманная система внешнего облика, созданная Готье для знакового эпизода в противостоянии романтиков и классицистов.

Приведенные примеры создают впечатление, что яркие костюмы после 1789 года были в первую очередь элементом богемного эпатажа, в большей степени привлекали молодежь, чем солидных взрослых людей, и распространены были в основном во Франции (неслучайно Диккенс, по сообщению

32 Wilson. 2000: 162. См. также: Уилсон. 2019.

Честертона, выглядел «перефранцуженno»). Действительно, национальные и региональные, возрастные и поколенческие, профессиональные и иные различия могли оказывать существенное влияние на стилистические предпочтения, обусловливая большую или меньшую приверженность эстетике «отречения» в костюме. Крайне важную роль играла также разница между одеждой, предназначеннной для тех или иных социальных функций: если вечерний наряд наиболее наглядно воплощал новую парадигму мужской одежды, то утренние и прогулочные костюмы даже в последней трети XIX столетия могли включать в себя горчичные жилеты или нежно-розовые панталоны в клетку³³.

В целом исключения, предположительно лишь подтверждающие общую тенденцию развития мужского гардероба в «долгом» XIX веке, столь многочисленны, что могли бы сформировать отдельный свод правил. Пока молодежь экспериментировала с новыми необычными фасонами, люди старшего поколения зачастую сохраняли приверженность старомодно экстравагантному костюму времен своей юности (наиболее зрелищным образом это проявилось в ношении пудреных париков в начале XIX века). Как бы ни были эксцентричны вестиментарные причуды богемы, они все же обычно уступали в эффектности парадным мундирам военных, чье великолепие ни чуть не потускнело до той самой катастрофы Первой мировой войны, шок от которой Джон Флюгель и его соратники по Партии реформы мужской одежды камуфлировали отсылками к куда более отдаленным историческим потрясениям. Иными словами, весьма разнообразные демографические и

33 Джон Харви пишет об этом как о явлении конца века (Харви. 2010: 239–240), однако это понятие оказывается несколько размытым, поскольку подобные примеры можно найти в журналах для портных, таких как «The Gentleman's Magazine of Fashion», допустим, за 1870 год.

профессиональные группы на протяжении XIX века были не чужды щегольства, которое не вполне вписывалось в представления о «великом мужском отречении». Можно сказать, что в их претенциозных нарядах нашла воплощение та совокупность установок и предпочтений, которую Ленард Берланстайн вслед за Анной Мартен-Фюжье назвал «антибуржуазным предубеждением буржуазной культуры³⁴». В следующем разделе статьи эти установки получат вербальное выражение в свидетельствах современников — наблюдателей и соучастников драматических преобразований в мужском костюме.

**От равенства до феминизации:
контрастные интерпретации мужского костюма**

Джон Харви отмечает появление гендерного контраста (мужчины в черном, женщины в белом), который становится своеобразным символом идеологии раздельных сфер в XIX веке, уже в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»³⁵, чье основное действие разворачивается примерно во второй половине 1820-х годов. Однако написанное два десятилетия спустя произведение, возможно, привносит в описание костюмов того времени позднейшие впечатления писательницы, а главное, рассматриваемый контраст здесь отнюдь не окрашен чувством сожаления об утраченной мужчинами декоративности — напротив, он воспринимается как эффектный и зрелищный: группа мужчин в черном «производит внушительное впечатление», в особенности, предположительно, на фоне дам, которые «рассеялись по комнате, напоминая (...) легкостью и живостью движений стаю белокрылых птиц³⁶» (впрочем, в романе эта черно-белая антитеза не акцентирована — появление дам

34 Berlanstein. 2001: 91.

35 Харви. 2010: 38–39.

36 Бронте. 1988.

и кавалеров разделено несколькими страницами текста, и составить из них единую картину предстоит лишь внимательному читателю). В противовес этому нейтрально-положительному взгляду, презентации «великого отречения» в текстах, написанных начиная со второй трети XIX века мужчинами, зачастую полны горечи и разочарования.

Ярким ранним примером может служить «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе (1836), где тот же образ, который Харви искусно вычленил из текста романа Бронте, находится на поверхности, подчеркнутый самим писателем:

Несомненно одно, что во всех салонах Парижа — неслыханная вещь! — мужчины и женщины разделились на две группы и — одни в белом, как невесты, а другие в черном, как сироты, — смотрели друг на друга испытующим взглядом³⁷.

Как и роман Бронте, автобиографическое сочинение де Мюссе предлагает ретроспективный взгляд на ушедшую эпоху (во французском контексте это период бурбоновской реставрации), при этом ретроспективность подчеркивается использованием прошедшего времени и сама по себе окрашивает текст меланхолическим ощущением необратимости минувшего. Ощущение это, в свою очередь, оказывается гендерно-специфичным из-за того, как трактуются цвета мужских и женских костюмов.

Белый цвет также может ассоциироваться со смертью — и такие ассоциации появляются ранее в тексте, где речь идет о падении Наполеона: «Франция, вдова Цезаря (...) заснула таким глубоким сном, что ее старые короли, счтя ее мертвой, надели на нее белый саван³⁸». Даже платье невесты может

37 **Мюссе**. 2007: 43.

38 Там же: 37. По справедливому замечанию анонимного рецензента, белый цвет здесь также может отсылать к королевскому знамени Бурбонов (белому с золотыми лилиями), сменившему триколор после свержения Наполеона.

быть овеяно мрачными ассоциациями, как позднее в романе Диккенса «Большие надежды» (1860–61) или все в той же «Исповеди сына века», в описании макабрической достопримечательности Страсбурга:

останк[ов] дочери старого графа де Сарвенден, набальзамированной в убore невесты. Страшен этот детский скелет, ибо на пальце тонкой, иссиня-бледной руки блестит обручальное кольцо, а на головке, готовой рассыпаться в прах, — венок из флердоранжа³⁹.

Однако привносить ли эти коннотации в последующее описание салонной публики, остается на усмотрение читателя, тогда как меланхоличность мужского костюма не вызывает никаких сомнений.

Введя тему утраты через сравнение нарядных гостей с сиротами, Мюссе развивает эту мысль:

Не следует заблуждаться: черный костюм, который в наше время носят мужчины, это страшный символ. Чтобы дойти до него, надо было один за другим сбросить все доспехи и, цветок за цветком, уничтожить шитье на мундирах. Человеческий разум опрокинул все эти иллюзии, но он сам носит по ним траур, надеясь на утешение⁴⁰.

Ключевой мотив экспозиции «Исповеди сына века» — разочарование поколения, рожденного и взраставшего в пору наполеоновских войн, но вступающего во взрослую жизнь в эпоху, в которой нет места героизму — здесь достигает кульминации. В более общем смысле мужчины оплакивают окончательный закат Старого порядка — или, вернее, его мифологизированного образа, который в это время начинает складываться (не без участия самого Мюссе, хотя он и называет обаяние былого «иллюзией»). В образе утраченного примечательно, как доблесь оказывается неразрывно связана с

39 Там же: 40.

40 Там же: 43.

декоративностью: блеском рыцарских доспехов, шитьем мундиров⁴¹. Также стоит отметить, что Революция здесь не столько противопоставляется Старому порядку, сколько объединяется с ним в единый героический континуум, достигающий кульминации в фигуре Наполеона Бонапарта:

Деспот Наполеон был последней вспышкой пламени деспотизма. Он уничтожил королей и пародировал их, как Вольтер пародировал Священное Писание⁴².

Несмотря на неоднозначную оценку былого величия Франции у Мюссе, пустота, которую оно оставило после себя в результате поражения Наполеона, оказывается едва выносимой, окрашивая в темные тона одеяния безутешных плачальщиков.

Тема траура в связи с цветовой гаммой мужского костюма появляется впоследствии у целого ряда европейских авторов XIX в., наиболее известным образом, пожалуй, у Шарля Бодлера, который включил в рецензию на Салон 1846 года размышления о современном мужском костюме и его визуальных эффектах:

Нынешнее общество тянется словно нескончаемая вереница похоронных служек: служек-политиков, служек-влюбленных, служек-буржуа. Все мы непрерывно шествуем за каким-нибудь катафалком⁴³.

В этих фигурах оказывается персонифицирована сама эпоха, «чьи черные узкие плечи словно несут на себе символ

41 Дэвид Кухта называет эту семантическую связку характерной чертой «старого сарториального порядка», когда «придворная аристократия оправдывала свой высокий уровень потребления, апелируя к собственной роли как воинского сословия: дерзновенность в бою узаконивала дерзкие наряды» (Kuchta. 2002: 21).

42 **Мюссе.** 2007: 41.

43 **Бодлер.** 1986.

неизбывного траура⁴⁴». В то же время из всех критиков мужского костюма XIX в. Бодлер оказывается едва ли не самым умеренным: он не только поэтизирует болезненную мрачность нарядов своих современников, наделяя ее «экзотичной прелестью», но и отыскивает в ней «политическую красоту, отражающую всеобщее равенство». С другой стороны, в последнюю сам автор как будто бы не слишком верит: равноправие для него ассоциируется с подневольным, зависимым положением человека, вынужденного подчиняться чужим правилам — не случайно Бодлер именует современный мужской костюм «унылой униформой», имея в виду, конечно, не военную форму, а форменную одежду технического персонала, если не домашней прислуги⁴⁵. Подобные ассоциации приходили в голову не только Бодлеру: неотличимость официантов от гостей на торжественных приемах во второй половине XIX в. становится частым поводом для шуток (например, карикатур в британском сатирическом журнале «Панч»). А Наполеон III на «демократичном» парадном портрете кисти Александра Кабанеля (1865), где художник изобразил его в простом черном фраке на фоне небрежно сброшенной императорской мантии, показался критикам режима похожим на метрдотеля⁴⁶.

Обещание всеобщего равенства, составлявшее основную привлекательность мужского костюма современной эпохи, в то же время являлось неиссякаемым источником разочарований. Можно сказать, оно оказалось в той же степени обманчивым, что и мечты о военной доблести, увенчанной плюмажем из разноцветных перьев, которые похоронило поколение Альфреда

44 Там же.

45 В оригинале использовано слово *livrée* — буквально, «ливрея» (Baudelaire. 1846: 127).

46 См., к примеру, информацию на сайте Художественного музея Уолтерса: <https://art.thewalters.org/object/37.146>

де Мюссе. Британский культурный критик Джон Бёрджер в известном эссе 1979 года «Костюм и фотография», отталкиваясь от фотографий Августа Зандера, рассуждает о том, как по-разному смотрятся костюмы-тройки на крестьянах начала XX века и на представителях «буржуазии» (в качестве примера Бёрджер предлагает взглянуть на групповой портрет протестантских миссионеров). По мнению Бёрджера, эта одежда служит материальным воплощением идеи классовой гегемонии, которую сформулировал в свое время Антонио Грамши:

Трудящиеся — правда, крестьяне в этом отношении были проще и наивнее рабочих — начали принимать в качестве собственных определенные стандарты класса, который ими правил; в данном случае — стандарты шика и достоинства в отношении одежды. В то же время само приятие ими этих стандартов, само соответствие этим нормам, не имевшим никакого отношения ни к их собственному наследию, ни к их каждодневной жизни, приговорило их к тому, чтобы всегда (и стоящие выше классы способны были это заметить) оставаться внутри системы этих стандартов второсортными, неуклюжими, грубоватыми, настороженными⁴⁷.

Современный мужской костюм в глазах Бёрджера воплощает в себе идеал «исключительно малоподвижной» власти⁴⁸, поэтому плохо смотрится на крестьянах, чья пластика связана с активным производительным трудом. Таким образом, унификация мужского гардероба, к началу XX в. охватившая европейские общества в целом, способствовала не стиранию социальных различий, а их проступанию в еще более наглядном и, по Бёрджеру, уродливом виде.

Взгляд Бёрджера, «способный заметить» неуклюжесть приодевшихся на танцы молодых крестьян, вероятно, сам не свободен от классовых привилегий. Так или иначе, если простые труженики и чувствовали себя неловко в «буржуазной»

47 Бёрджер. 2014: 68.

48 Там же: 65.

одежде, это ощущение не обязательно отличало их от мужчин среднего класса, которые постоянно наблюдали и красноречиво описывали свой собственный и чужой дискомфорт от ношения костюма. Возможно, границу здесь имеет смысл проводить не столько между буржуазией и пролетариатом, сколько между мелкой буржуазией и подлинной элитой, как это делает, например, Пьер Бурдье, писавший:

Не являясь монополией мелких буржуа, переживаемый ими опыт социального мира — это прежде всего *робость*, стеснение того, кто чувствует себя скованно в своем теле и в своей речи, кто вместо того, чтобы составлять с ними единое целое, наблюдает за ними как бы снаружи, глазами других, следя за собой, корректируя и исправляя себя⁴⁹.

Мужской костюм выступает материальным эквивалентом этого ощущения скованности, в нем будто бы конденсируется, сгущается инстанция внешней оценки и контроля, недоброжелательного чужого взгляда. Хотя благодаря своей сдержанной, темной цветовой гамме и отсутствию броских деталей костюм хорошо подходит для визуализации идеи невидимой власти, которая, по мысли Мишеля Фуко, отличает современные общества от зрелищной политической сферы раннего Нового времени⁵⁰, сам по себе он не определяет места в паноптической системе, в равной степени потенциально соответствуя позициям наблюдателя и объекта наблюдения (которые, безусловно, могут совмещаться в одном субъекте, как отмечали и Фуко, и Бурдье).

Костюм осуществляет перевод социальных значений в плоскость материального, где о статусе говорит качество ткани и кроя. Не удивительно, что интеллектуалы и представители богемы, обычно лишенные возможности одеваться

49 Бурдье. 2006: 47.

50 Фуко. 1999.

дорого, демонстрируют особую чувствительность к неудобству, неизбежно сопутствующему более дешевым версиям этого оплата респектабельности. Однако плохое качество костюма, обусловленное его дешевизной, сравнительно редко упоминается в связи с вызываемым им физическим дискомфортом или эстетической неудовлетворенностью. Значительно чаще эти эффекты объясняют засильем абсурдных фасонов — так, парадоксальным образом, «великое отречение» не отменяет, а упрочивает власть моды, которая по своей прихоти перекраивает мужское тело самым нелепым образом. Это неустранимое влияние модных веяний само по себе феминизирует жалующихся на него мужчин, и актуальные силуэты также нередко характеризуются как женоподобные.

Другой устойчивый мотив в описаниях мужской моды середины XIX в. — зооморфизм. Особенно достается фалдам фрака: они сравниваются то с рыбьими хвостами, то с плавниками, то со сложенными птичьими крыльями. Вальтер Беньямин предполагал, что знаменитый образ поэта-альбатроса, неуклюже ступающего по палубе вместо того, чтобы парить в небесной выси, мог быть подсказан Бодлеру модным мужским костюмом, крой которого наглядно выражал ограниченность ролей, отводимых личности в современном мире. Беньямин обнаруживает «тот же взгляд на вещи» в эссе о моде немецкого философа Фридриха Теодора Фишера, который следующим образом описывал рукава сюртука модного в конце 1850-х годов фасона:

Это уже и не рукава, аrudименты крыльев, как у пингвинов, плавники, а движение этих бесформенных придатков во время ходьбы напоминает безумные, бестолковые движения, вроде размахивания руками, толкания чего-то, почесывания, загребания — все разом⁵¹.

По мысли Фишера, широкие рукава не соответствуют мелким, суетливым движениям, характеризующим жизнь в большом городе. Логика рассуждения здесь совершенно та же, что позднее у Бёрджера: одежда уродует тело, потому что не отвечает его пластике, — но соотношение социального и сарториального оказывается зеркально перевернутым.

Беньямин называет Фишера «демократом», и следуя логике этого наименования, можно было бы предположить, что неудовлетворенность второго мужским костюмом обусловлена иллюзорностью равенства, декларируемого этой формой одежды. Однако вчитываясь в статью Фишера 1859 г., скорее можно прийти к выводу, что мода не недостаточно, а чрезмерно демократична: в частности, она нивелировала привилегии мужчин и повысила статус женщин. Наиболее наглядным выражением этой тенденции служила для Фишера ширина одетой фигуры у основания. Интересно, что он, как впоследствии Флюгель⁵², не любил штанов: благородные античные драпировки казались ему намного привлекательнее панталон, обрисовывающих очертания ног. Тем более уродливыми выглядели в его глазах современные узкие брюки, лишающие мужскую фигуру какого-либо подобия степенного достоинства:

Автор этих строк не сразу заметил изменения в моде 1850-х годов. Встречая то одного, то другого, обряженного в произведения новейшего портновского искусства, он поначалу думал, что видит отдельных мужчин с аномально женоподобным строением ног (...) Полы сюртука — необходимо начать с них — не торчали в стороны, а были скроены так, что, расширяясь на бедрах и ягодицах, они затем облегали ляжки, брюки же стали совсем узкими. Так

52 Британский психоаналитик писал об этом так: «юбка всегда придавала фигуре определенное достоинство, которого раздвоенные мужские формы одежды для нижней части тела были лишены» (Flügel. 1940: 106).

появилась линия, сужающаяся от бедра к колену, а вместе с этим видимость женского строения коленей⁵³.

Неизвестно, был ли Фишер знаком с опубликованным двумя годами ранее «Трактатом о физической, интеллектуальной и моральной дегенерации человеческого рода» французского психиатра Бенедикта Мореля⁵⁴, но в любом случае призрак вырождения уже витает над процитированными строками (впоследствии Макс Нордау в своем нашумевшем одноименном труде упомянет «выродившихся» мужчин, чей «таз приобретает женские формы⁵⁵»). Одежда превращает мужчин в женщин — причем Фишер переводит на язык анатомии свое впечатление от пространственного (и стоящего за ним социального) умаления мужчин.

В противовес уменьшению ширины панталон и пол сюртука у мужчин, женские наряды в конце 1850-х годов, напротив, достигли беспрецедентной пышности благодаря изобретению проволочного кринолина. Бесчисленные карикатуры и сатирические тексты этого периода показывают, что мужчины ощущали физическую угрозу от столь разросшихся женских юбок — будь то на тротуаре или в салоне, кринолин буквально не оставлял места даже для носителей самых узких брюк. Не удивительно, что высказывания, свидетельствующие о реальности «великого мужского отречения», порой напрямую винят женщин в закате мужской декоративности, приписывая им едва ли не заговор против мужчин. Так, французский портновский журнал с англоманским названием «Fashion-Théorie» сетовал в 1862 году: «Женщины допускают нас на свои приемы... только в черных костюмах, поскольку в этих нарядах мы

53 Vischer. 1859: 101.

54 Morel. 1857.

55 Нордау. 1894: 33.

выглядим настолько уродливыми, что составляем выгодный фон для их красоты⁵⁶. Что же думали об этом сами женщины? Дадим им слово, прежде чем переходить к выводам.

**«Не отличаются красотой костюма»:
«великое мужское отречение» глазами женщин**

Маскулинизация женской моды в середине XIX века — тема, широко обсуждавшаяся в модной прессе того времени. Однако, в отличие от сатирических и критических публикаций, модная журналистика не акцентировала гипотетическую воинственность кринолина, а анализировала конкретные заимствования из мужского гардероба, от головных уборов до разновидностей отделки. Так, например, аппликация декоративными шнурами в различных техниках (суташ, си-нель, аграмант) и ряды пуговиц, особенно металлических, придавали лифам платьев сходство с офицерским мундиром, усиливавшееся за счет фасона, включавшего, к примеру, широкие обшлага на рукавах. В середине 1860-х годов появились платья, вдохновленные мужскими фраками, и их обсуждение позволяет составить некоторое представление о том, как воспринимались подобные заимствования.

Редактор-издательница санкт-петербургского женского журнала «Модный магазин» София Мей, резюмируя публикации в европейской модной прессе, которую, по ее собственным уверениям, она изучала досконально⁵⁷, писала в 1864 году следующее:

В настоящее время модный свет занят женскими фраками; об них идет в журналах страшная полемика: некоторые отвергают фасон, перенятый у мужчин, которые вовсе не отличаются красотой костюма, а

56 Цит. по: Стил. 2020.

57 «Получая все выходящие за границей модные журналы, Редакция имеет полную возможность выбирать из них самые лучшие и новые моды» (Мей. 1862: 395; курсив мой).

сторонницы фраков говорят, что современные черные фраки действительно смешны и напоминают птичьи хвосты, но что те фраки, которые хотят усвоить себе женщины, взяты с великолепных кафтанов времен Людовиков, когда их делали из цветного бархата, подбивали атласом, вышивали золотом и убирали дорогими кружевами⁵⁸.

Обе стороны диспута предположительно представлены женщинами (в случае «сторонниц фраков» на это указывается недвусмысленно), в первую очередь журналистками и редакторами модных журналов⁵⁹, и отражают специфически женские позиции — которые, тем не менее, обнаруживают высокую степень сходства с рассмотренными выше взглядами мужчин на их собственный гардероб. Представители обоих полов в целом солидарны в том, что исторический мужской костюм выглядел привлекательнее современного, но при этом женщины относительно свободны вдохновляясь ста-ринными фасонами, тогда как мужчины могут лишь сожалеть о конце эры декоративной маскулинности. Актуальные силуэты в мужской моде не только некрасивы, но и не мужественны — хуже того, они откровенно смешны, придавая мужской фигуре едва ли комплиментарное сходство с птичей.

Примечательно, что тема будто бы воплощенного в мужском костюме идеала социального равенства не поднимается в женской прессе и других источниках, связанных с женским жизненным миром и интересами, ни в апологетическом, ни в критическом ключе — она оказывается попросту нерелевантной. Можно было бы связать подобное умолчание с тем, что, поскольку женщины в это время не могли активно участвовать в общественно-политической жизни, соответствующие темы не входили в их кругозор. Но это не так — в частности,

58 Мей. 1864: 157.

59 О роли женщин-редакторов в развитии транснациональной модной журналистики в XIX веке, см.: Van Remoortel. 2017.

«Модный магазин» начала – середины 1860-х годов чутко откликается на новостную повестку, обсуждает злободневный «женский вопрос», клеймит позором крепостное право и даже высказывается по поводу движения за объединение Италии⁶⁰. Остается заключить, что демократические иллюзии обольщали женщин намного меньше, чем героические (слабость прекрасного пола к мундирам — общее место литературы и публицистики XIX века). Не потому ли, что опыт гендерного неравенства напрочь лишил убедительности саму логику подобных рассуждений?

В приведенной выше цитате из «Модного магазина» на примере одежды разворачивается дискуссия, предвосхищающая позднейшие споры феминисток о том, что лучше для женщин: уподобиться мужчинам или отмежеваться от них?⁶¹ В данном случае, сообразно теме спора, аргументы сторон носят эстетический и стилистический характер, апеллируя к идее красоты, которую, однако, нельзя назвать совершенно нейтральной с политической точки зрения. Выше мы видели, что мужчины воспринимали женскую моду середины XIX века как посягательство на собственные привилегии⁶², отмечая, что женщины присвоили себе и физическое пространство (за счет объема кринолинов), и декоративность (едва ли не отобрав ее у мужчин, которые оказываются буквально принуждаемыми к «уродству»). Хотя София Мей, естественно, не берет на себя ответственность за постигшие мужчин эстетические лишения, тот факт, что мужчины «вовсе не отличаются красотой

60 См.: Гусарова. 2018.

61 См. посвященный этой теме сборник «Конфликты в феминизме»: Hirsch, Fox Keller. 1990.

62 Подробнее об этом: Гусарова. 2025.

костюма», служит ей важным аргументом в защиту женской способности к разумному суждению и поведению.

Если модная сатира и популярная культура в целом рисовала образ женщины как иррационального существа, всецело зависящего от прихотей моды, то Мей на страницах своего журнала последовательно боролась с подобными стереотипами, призывая читательниц стремиться к финансовой (за счет освоения навыков рукоделия и принципов экономии) и стилистической (за счет самообразования, развития вкуса) независимости. «Жертвами моды» в ее публицистике оказываются скорее плохо одетые мужчины в нелепых фраках с «птичьими хвостами», тогда как женщины предположительно в состоянии оставаться элегантными, дистанцируясь от абсурдных фасонов, которые появляются в женской моде даже чаще, чем в мужской. Тем самым Мей исподволь переворачивает бинарную гендерную модель, конструировавшуюся вокруг модных практик и представлявшую мужчин рациональными и основательными, а женщин — слабыми, легко-мысленными и вздорными созданиями⁶³.

Актриса и куртизанка, известная под именем Лола Монтес, зашла еще дальше в подобном переворачивании: она включила в свой сборник советов «Приемы красоты, или

63 Так, Фридрих Теодор Фишер в заметке 1879 года описывал отношения между модницами как сумасшедшую и жестокую конкуренцию: «Начинается открытая война, безумная гоньба высуня язык, кто перещеголяет друг друга» ([Фишер. 1879: 16]). Мужчины же, по его мнению, смогли по собственной воле выйти из аналогичной гонки: «Подобное соревнование, хотя и в менее страстной степени, несомненно существовало и между мужчинами, пока наконец, как более благоразумные и деятельные, они не образумились, глядя на пагубный пример женщин, и не пришли к безмолвному соглашению откаться на будущее время от всякого соревнования в области одежды» (Там же: 25). Если у Фишера «пагубный пример» являются собой безумные модницы, то у Софии Мей, хотя и в более завуалированном виде, полюсом отталкивания служат «не отличающиеся красотой костюма» мужчины.

секреты дамского туалета» (1858) раздел «50 правил искусства очаровывать», в котором едко высмеяла мужские притязания на щегольство. Язвительный тон этой части книги разительно контрастирует с пафосом предшествующей сотни страниц, на которых Монтес со всей серьезностью излагает шаблонные представления об идеальной женственности. «Правила», обращенные к мужчинам, представляют собой пародийные советы, иллюстрирующие крайности мужского эгоизма и позерства, которые в шутку предлагаются вниманию читателей под видом вернейших способов добиться расположения женщины. Большинство этих псевдорекомендаций относится к поведению и манерам, но в некоторых затрагивается и тема внешнего вида. Так, Монтес наставляет мужчин:

Невозможно уделить слишком много внимания костюму. Никогда не приближайтесь к даме, если не выглядите в точности так, будто портной создал вас не более 15 минут назад⁶⁴.

Мужчины, созданные портными — стариный лейтмотив критики денди, уравнивающий человека с одеждой, тем самым подчеркивая его внутреннюю пустоту и бессодержательность⁶⁵. При этом подчеркнутая новизна костюма не соответствовала собственно дендистскому эстетическому кодексу⁶⁶, изобличая в носителе парвеню.

Чрезмерное, заметное со стороны внимание к собственной внешности, таким образом, подрывает социальный и моральный авторитет мужчин, феминизируя их, и можно подумать, что суть рекомендации Монтес сводится к тому, что

64 Montez. 1858: 106.

65 Характерно определение денди, данное Томасом Карлейлем: «Дэнди есть Человек, носящий Одежду, Человек, которого ремесло, обязанность и все существование заключается в ношении Одежды» (*Карлейль*. 1902: 302).

66 Вайнштейн. 2006: 390; Хьюз. 2019: 114.

мужчинам следует проявлять равнодушие к вопросам моды и стиля. Однако автор продолжает:

Непременно убедитесь, что особенности вашей фигуры учитываются при выборе цвета и покроя вашей одежды. Если вы стройный мужчина высокого роста, носите исключительно черное, чтобы «выглядеть как бруск черного сургуча», что даст дамам представление о стойкости вашей натуры. Если вы упитанный коротышка, «чье сложение позволяет катиться с большей легкостью, чем бежать», вы будете особенно хорошо смотреться в светлой или серой одежде, которая значительно увеличит вашу приятную округлость⁶⁷.

Здесь пародийный смысл носят лишь примеры, от противного доказывающие значимость подбора гардероба в соответствии с фигурой. Таким образом, мужчинам предписывается не уделять слишком много внимания своему внешнему виду, но и не слишком им пренебрегать — можно сказать, что советы Монтес, несмотря на их эксцентричную форму, находятся в рамках дендистской парадигмы «заметной незаметности»⁶⁸.

К сожалению, не удалось установить источники фрагментов, взятых в тексте Монтес в кавычки. Похожие конструкции в близком по смыслу, хотя не совершенно идентичном контексте использованы в заметке из провинциальной австралийской газеты «*Geelong Advertiser*» («Джелонгские объявления») за 1848 год⁶⁹. Хронологическая (две публикации разделяет десять лет) и пространственная удаленность (впрочем, Монтес гастролировала в Австралии в 1855 году)

67 Montez. 1858: 106–107.

68 Вайнштейн. 2006: 18 и далее.

69 **Manners**. 1848. В 1848 году, до начала «золотой лихорадки» в этом регионе, население Джелонга составляло менее полутора тысяч человек. Вместе с тем нельзя преуменьшать значение «Джелонгских объявлений»: это издание начало выходить в 1840 году и публикуется до сих пор, являясь старейшей газетой австралийского штата (ранее — колонии) Виктория.

при значительном сходстве текстовых фрагментов заставляет предполагать наличие некого устно циркулировавшего непосредственного первоисточника, который был знаком читателям-современникам и в Австралии, и в США. В контексте письменной культуры и традиции изящной словесности сатирические советы Монтес можно считать развитием линии рассуждений об искусстве одеваться, которые мы находим в творчестве писателей первой половины XIX века. Наиболее очевидным примером служит Оноре де Бальзак, чьи представления об элегантной жизни, как показала О.Б. Вайнштейн⁷⁰, в свою очередь, вероятно, опирались на английские романы о денди, в первую очередь на произведение Эдварда Бульвера-Литтона «Пелэм, или приключения джентльмена» (1828).

Главный герой этой книги в своем поведении и речи, как и автор в конструировании его образа, постоянно прибегает к иронической дистанции, и содержащиеся в романе дендистские максимы — претендующие на универсальность правила модного поведения, облеченные в афористичную форму — также балансируют между дидактизмом и несерьезностью. В этом смысле можно сказать, что щуточное руководство Монтес амплифицирует их двойственность, выявляя потенциал автопародии, заложенный в таких изречениях, как следующее:

Стараясь добиться благосклонности своей возлюбленной — допускайте известное неряшество в туалете; стараясь упрочить ее благосклонность, проявляйте о нем особую заботу: первое есть признак страсти в любовном чувстве, второе — внимания к его предмету⁷¹.

Примечательно, что в максимах Бульвера-Литтона дамы лишь дважды упоминаются в качестве аудитории, которой

70 Вайнштейн. 2006: 364–365.

71 Бульвер-Литтон. 1958.

адресованы гардеробные усилия денди, тогда как излагаемые Монтес «правила искусства очаровывать» всецело сосредоточены вокруг управления впечатлениями прекрасного пола. Такое распределение ролей также предполагает переворачивание гендерных стереотипов, согласно которым, напротив, женщины одеваются исключительно ради того, чтобы привлечь мужское внимание. Более того, помещая женщину в центр гардеробных тщаний мужчины, Монтес превращает ее в инстанцию независимого суждения и выбора, тогда как мужское поведение выглядит эксцентричным, если не совершенно иррациональным.

Желание мужчин нравиться дамам в тексте раздувается и доводится до абсурда точно так же, как гипертрофируются и превращаются в карикатуру модные практики, о которых идет речь. Показательным примером может служить «правило», относящееся к мужским ювелирным украшениям:

Непременно носите драгоценности; если у вас нет собственных, возьмите взаймы или еще как-нибудь разживитесь ими — вы должны быть уверены, что не появитесь рядом с женщиной, чьим мнением стоит дорожить, не увшавшись украшениями с головы до ног. Огромной булавки для галстука, с бриллиантами или стекляшками, двух колец на каждой руке и тяжелой цепочки для часов, длиной двенадцать дюймов, будет достаточно для того, чтобы доказать, что вы являетесь обладателем солидного здравого смысла и сердца, заслуживающего доверия и восхищения любой женщины⁷².

Сатирическое описание увешанного драгоценностями щеголя предполагает не только совершенное отсутствие чувства меры, но и стирание различий между видимостью и сущностью: для создания «неотразимого» впечатления одинаково хорошо подходят ювелирные изделия и бижутерия со стразами, семейные сокровища и заемные. Монтес

72 Montez. 1858: 105.

показывает, как, недооценивая женский вкус и апеллируя к будто бы отличающей его любви ко всему блестящему, мужчины рисуют сами сделаться посмешищем.

«Правила» Монтес являются яркий пример «гендерного регулирования»⁷³, опирающегося на категории неуместности и дурного вкуса и связанное с ними чувство стыда. В этом смысле данный источник демонстрирует стремление женщин влиять на модное поведение мужчин, ограничивая его наиболее яркие проявления — что соответствует представлениям некоторых современников о вынужденном, навязанном извне характере «великого мужского отречения». Тем не менее, активный вклад женщин в упадок мужской декоративности едва ли стоит преувеличивать, ведь мужчины намного чаще насмехались над женской модой на протяжении «длинного» XIX века, что никак не сказалось на популярности тех или иных трендов. И если сочинение Монтес и проливает свет на то, как проходило «великое мужское отречение», то лишь в качестве дополнительного подтверждения медлительности и нелинейности этого процесса, подсказывая, что в 1850-е годы Чарльз Диккенс отнюдь не был одинок в своей любви к украшениям и новым жилетам.

Заключение

Понятие «великое мужское отречение», введенное Джоном Карлом Флюгелем в 1930 году, базировалось в большей мере на обыденных представлениях, нежели на той или иной научной традиции. Оно впитало в себя смешанные чувства, которые современный мужской костюм вызывал у самого Флюгеля, его современников и коллег по Партии реформы мужской одежды: с одной стороны, костюм служил зримым

символом демократических тенденций и социального единства, но в то же время он предоставлял весьма ограниченные возможности для индивидуального самовыражения, не отличался красотой или хотя бы удобством, а его ношение представлялось не слишком полезным для здоровья. Критика мужской одежды современного образца достигла кульминации в межвоенный период, но многие идеи, которыми она оперировала, звучали и раньше — как минимум, с 1830-х годов. Заложенное в костюме обещание всеобщего равенства многим казалось призрачным, тогда как дискомфорт и эстетическая неполноценность современной мужской одежды ощущались очень живо и остро. Именно эти негативные эмоции нескольких поколений мужчин, скорее чем некие конкретные события, четко локализуемые изменения моды и в целом материальной культуры, стоят за представлениями о «великом мужском отречении» — неслучайно, несмотря на устойчивую ассоциацию с историческим мифом о французской революции 1789 года, доступные нам источники позволяют отнести ключевую фазу реформы мужского костюма к значительно более раннему (вторая половина XVII в.) или позднему (рубеж XIX–XX вв.) периоду.

Сходным образом, современный мужской костюм принято рассматривать в качестве вестиментарного воплощения буржуазного этоса в противовес аристократической пышности и праздности (как вариант — в качестве свидетельства формирования альтернативной концепции аристократизма в контексте дендиствской и богемной субкультур). Роскошь и зрелищность традиционной аристократической модели маскулинности (воплощенные в первую очередь в военных мундирах) действительно представляли собой важный полюс отталкивания, относительно которого определялось как позитивное ценностное наполнение современной мужской

одежды, так связанные с ней разочарования. В то же время как минимум с середины XIX в. и до времени написания «Психологии одежды» Флюгеля не менее, если не более важным основанием для суждений о мужском костюме «от противного» выступала женская мода. Подчеркнутая декоративность и экстравагантные формы женской модной одежды казались многим современникам зрымым выражением растущих притязаний женщин на общественно-политическое влияние — до такой степени, что даже невзрачность мужского костюма некоторые пытались объяснить давлением со стороны женщин, своего рода «эстетическим лобби».

В противовес утвердившемуся в исследовательской литературе взгляду на «великое мужское отречение» как на достижение рациональной культуры западной модерности, предлагаемый в данной статье пересмотр этой концепции подчеркивает власть моды, от которой мужчины будто бы успешно освободились. Эта власть проявлялась, с одной стороны, в изменениях мужского костюма на протяжении XIX века — ретроспективно едва различимых, но докучавших современникам, которые отмечали растущую абсурдность фасонов. Таким образом, отказавшись от подчеркнутой декоративности, мужчины, кажется, стали более, а не менее зависимы от прихотей моды, непрерывно перекраивавшей человеческую фигуру на новый лад. С другой стороны, власть видимостей и поверхностных эффектов наглядно заметна в той зачарованности, часто враждебной, с выраженным оттенком зависимости, которую преимущественно вызывала женская мода у «не отличающихся красотой костюма» мужчин.

Список источников и литературы

- Батлер.** 2011 — Батлер Дж. Гендерное регулирование // Неприкосновенный запас. 2011. № 76. https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/76_nz_2_2011/article/18848/
- Беньямин.** 2015 — Беньямин В. Бодлер / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Бёрджер.** 2014 — Бёрджер Дж. Фотография и ее предназначения / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Бодлер.** 1986 — Бодлер Ш. Салон 1846 года // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. Цит. по электрон. версии: <https://bodlers.ru/salon-1846-goda.html>
- Бронте.** 1988 — Бронте Ш. Джен Эйр / Пер. с англ. В. Станевич. М.: Правда, 1988. Цит. по электрон. версии: <https://lib.ru/INOOLD/BRONTE/janeair.txt>
- Бруард.** 2018 — Бруард К. Костюм: стиль, форма, функция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Эл. книга.
- Бурдье.** 2006 — Бурдье П. Различение: социальная критика суждения / Пер. О.И.Кирчик, науч. ред. Н.А. Шматко, В.В. Радаев // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. С. 25–48.
- Вайнштейн.** 2006 — Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Веблен.** 1984 — Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.
- Гусарова.** 2018 — Гусарова К.О. Мода на историю: прошлое на страницах «Модного магазина» // ШАГИ/STEPS. 2018. Том 4, № 3–4. С. 166–194.
- Гусарова.** 2025 — Гусарова К. Мода и границы человеческого: зооморфизм как топос модной образности в XIX-XXI веках. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
- Диккенс.** 1959 — Диккенс Ч. Собр-е соч. в 30 тт. / Под общ. ред. А.А. Аникста и В.В. Ивашевой. Т. 15: Жизнь Дэвида

Копперфилда, рассказанная им самим (Главы I-XXIX) / Пер. с англ. А.В. Кривцовой и Е. Ланна. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959.

Карлейль. 1902 — Карлейль Т. *Sartor Resartus: жизнь и мысли герра Тейфельсдрека*. М.: Типолитография Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1902.

Мей. 1862 — Мей С. Ответы редакции // Модный магазин. 1862. № 17. С. 395-396.

Мей. 1864 — Мей С. Моды // Модный магазин. 1864. № 10. С. 155-157.

Мюссе. 2007 — Мюссе А. Исповедь сына века: Роман, новеллы, пьесы, стихотворения. М.: Эксмо, 2007.

Нордау. 1894 — Нордау М. Вырождение. Киев; Харьков: Ф.А. Иогансон, 1894.

Стил. 2010 — Стил В. Корсет / Пер. с англ. М. Маликовой. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Стил. 2020 — Стил В. Парижская мода: Культурная история / Пер. с англ. Е. Кардаш. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Эл. книга.

Уилсон. 2019 — Уилсон Э. Богема: Великолепные изгои. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Эл. книга.

[Ф]ишер. 1879 — Дишер [Фишер] Фр. Т. Моды и цинизм. СПб.: Типография и литография Д.И.Шеметкина, 1879.

Форти. 2013 — Форти А. Объекты желания: Дизайн и общество с 1750 года / Пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013.

Фуко. 1999 — Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с фр. Вл. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999.

Харви. 2010 — Харви Дж. Люди в черном / Пер. с английского Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Хьюз. 2019 — Хьюз К. Шляпы / Пер. с англ. С. Абашевой. — М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Честертон. 1982 — Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. Москва: Радуга, 1982.

Baudelaire. 1846 — Baudelaire Dufaës [Ch.] *Salon de 1846. P.: Bourgogne et Martinet, 1846.*

Berlanstein. 2001 — Berlanstein L. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle.* Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2001.

Bourke. 1996 — Bourke J. *The Great Male Renunciation: Men's Dress Reform in Inter-war Britain // Journal of Design History.* 1996. Vol. 9. № 1. P. 23–33.

Burman, Leventon. 1987 — Burman B., Leventon M. *The Men's Dress Reform Party, 1929–37 // Costume.* 1987. Vol. 21. № 1. P. 75–87.

Chesterton 1911 — Chesterton, G. K. *Charles Dickens: A Critical Study.* New York: Dodd Mead & Co., 1911.

Downs. 2019 — Downs L.L. *Gender History // Debating New Approaches to History /* Ed. by M. Tamm, P. Burke. London; New York: Bloomsbury, 2019. P. 101–125.

Eicher. 2000 — Eicher J.B. *Dress // Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge /* Ed. by Ch. Kramarae, D. Spender. New York: Routledge, 2000. P. 422–423.

Flügel. 1940 — Flügel J.C. *The Psychology of Clothes.* London: Hogarth Press; The Institute of Psycho-Analysis, 1940.

Hirsch, Fox Keller. 1990 — *Conflicts in Feminism /* Ed. by M. Hirsch, E. Fox Keller. New York; London: Routledge, 1990.

Kuchta. 2002 — Kuchta D. *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850.* Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

Manners. 1848. — *Manners for the Million // Geelong Advertiser.* 15 August 1848. P. 1.

Montez. 1858 — Montez L. *The Arts of Beauty; or, Secrets of a Lady's Toilet. With Hints to Gentlemen on the Art of Fascinating.* New York: Dick & Fitzgerald, 1858.

Morel. 1857 — Morel B.A. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladiques.* Paris; New York; London: J.B. Baillière, 1857.

Steele. 2017 — Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. London; New York: Bloomsbury, 2017.

Van Remoortel. 2017 — Van Remoortel M. Women Editors and the Rise of the Illustrated Fashion Press in the Nineteenth Century // *Nineteenth-Century Contexts*. 2017. Vol. 39. № 4. P. 269–295.

Vischer. 1859 — Vischer F.T. *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode* // *Morgenblatt für gebildete Leser*. 1859. No. 5. S. 97–102.

Wilson. 2000 — Wilson E. *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. London: I.B. Tauris, 2000.

REFERENCES

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn. London; New York: Verso, 2023.

Berger, John. *Understanding a Photograph*. Edited by Geoff Dyer. London: Penguin Books, 2013.

Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2001.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. (In French)

Bourke, Joanna. “The Great Male Renunciation: Men's Dress Reform in Inter-war Britain.” *Journal of Design History* 9, no. 1 (1996): 23–33.

Breward, Christopher. *The Suit: Form, Function and Style*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Burman, Barbara, and Melissa Leventon. “The Men's Dress Reform Party, 1929–37.” *Costume* 21, no. 1 (1987): 75–87.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York; London: Routledge, 2004.

Downs, Laura Lee. “Gender History.” In *Debating New Approaches to History*, edited by Marek Tamm and Peter Burke, 101–125. London; New York: Bloomsbury, 2019.

Eicher, Joanne B. "Dress." In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge*, edited by Cheris Kramarae and Dale Spender, 422–423. New York: Routledge, 2000.

Flügel, John Carl. *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press; The Institute of Psycho-Analysis, 1940.

Forty, Adrian. *Objects of Desire: Design and Society*. New York: Pantheon Books, 1986.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. (In French)

Gusarova, Ksenia. *Fashion and the Limits of Humanity: Zoolomorphic Imagery in Fashion, c. 1800 to the present*. Moscow: New Literary Observer, 2025. (In Russian)

Gusarova, Ksenia. "Fashionable History: Writing the Past in *Modnyi Magazin*." *Shagi / Steps* 4, no. 3 (2018): 166–194. (In Russian)

Harvey, John. *Men in Black*. London: Reaktion Books, 1995.

Hirsch, Marianne, and Evelyn Fox Keller, eds. *Conflicts in Feminism*. New York; London: Routledge, 1990.

Hughes, Claire. *Hats*. London; New York: Bloomsbury, 2017.

Kuchta, David. *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

Steele, Valerie. *The Corset: A Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Steele, Valerie. *Paris Fashion: A Cultural History*. London: Bloomsbury, 2017.

Vainshtein, Olga. *Dandy: fashion, literature, lifestyle*. Moscow: New Literary Observer, 2006. (In Russian)

Van Remoortel, Marianne. "Women Editors and the Rise of the Illustrated Fashion Press in the Nineteenth Century." *Nineteenth-Century Contexts* 39, no. 4 (2017): 269–295.

Wilson, Elizabeth. *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. London: I.B. Tauris, 2000.