

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА»**

А. А. Елизаров

**Эволюция классического мужского костюма
в XX – начале XXI в.**

Монография

Санкт-Петербург
2015

УДК 687.112 «19/20»
ББК 85.126.6:63.3(0)6
Е51

Р е ц е н з е н т ы :

кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории
и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна

С. М. Ванькович;

кандидат искусствоведения, профессор СПГХА им. А. Л. Штиглица,
член Союза дизайнеров СПб, Союза художников РФ и Международной
федерации художников (IFA)

Л. Н. Королёва

Елизаров, А. А.

Е51 Эволюция классического мужского костюма в XX – начале XXI в.:
монография / А. А. Елизаров. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2015. –
224 с.

ISBN 978-5-7937-1173-9

В монографии раскрываются особенности стилистических
изменений образного и силуэтно-конструктивного решения
классического мужского костюма с начала XX в. и до наших дней.

Рассматривается влияние исторических, социально-экономических,
технологических и иных факторов на динамику изменений формы
повседневного и нарядного костюма, а также аксессуаров.

Предназначена для студентов специальности 070601 – Дизайн,
073900.62 – Теория и история искусств, а также для широкого круга
читателей, интересующихся историей костюма и стиля.

УДК 687.112 «19/20»
ББК 85.126.6:63.3(0)6

ISBN 978-5-7937-1173-9

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2015
© Елизаров А. А., 2015

Оглавление

От автора	4
Введение	5
Часть 1. Традиции XIX в. и их трансформация в мужском классическом костюме в первой трети XX в.	7
Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1900–1914 гг.	7
Глава 2. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1900–1914 гг.	13
Глава 3. Повседневный мужской костюм в 1914–1929 гг.	17
Глава 4. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1914–1929 гг.	23
Часть 2. Радикальные преобразования мужского классического костюма в середине XX в.	25
Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1930–1939 гг.	25
Глава 2. Повседневный мужской костюм в 1939–1949 гг.	31
Глава 3. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1930–1949 гг.	34
Глава 4. Повседневный мужской костюм в 1950–1959 гг.	36
Глава 5. Повседневный мужской костюм в 1960–1969 гг.	43
Глава 6. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1949–1969 гг.	51
Часть 3. Революционные изменения и многообразие форм мужского классического костюма конца XX – начала XXI в.	55
Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1970–1979 гг.	55
Глава 2. Повседневный мужской костюм в 1980–1989 гг.	62
Глава 3. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1970–1989 гг.	70
Глава 4. Повседневный мужской костюм в 1990–2015 гг.	73
Глава 5. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1990–2015 гг.	94
Глава 6. Тенденции и перспективы	100
Словарь специальных терминов	104
Альбом иллюстраций	114
Список иллюстраций	211
Библиографический список	218

От автора

Для написания этой книги было несколько причин. Во-первых, при подготовке к написанию диссертации [25] автором был собран обширный материал, посвящённый мужской моде и развитию ассортиментных форм, лишь небольшая часть которого вошла в окончательную редакцию.

Во-вторых, хотелось поделиться накопившимся профессиональным и педагогическим опытом с дизайнерами нового поколения, акцентировать их внимание на тех стилистических изменениях мужского костюма, свидетелем которых он был. Годы работы в качестве конструктора и художника-модельера в стенах Ленинградского дома моделей одежды (ЛДМО), ведущей в стране проектно-конструкторской организации в области мужской одежды, приучили автора не только к анализу происходящих изменений, но и вниманию к деталям или так называемым «мелочам», которые на самом деле необычайно важны для создания определённого образа.

Кроме того, хотелось бы, чтобы это издание послужило своеобразным ответом тем начинающим дизайнерам, которые искренне считают, что «вся эта классика» подавляет их творческую индивидуальность.

На это можно было бы ответить, что если у автора есть яркая самобытность, то её нельзя нивелировать ничем, тем более знанием стилистических особенностей предыдущих эпох. К тому же, чтобы успешно нарушать правила, сложившиеся десятилетиями, надо иметь о них некоторое представление. Ведь иногда дизайнеру достаточно какой-либо детали или конструктивного решения костюма, чтобы создать свою концепцию одежды.

Поэтому будем надеяться, что представленные здесь материалы окажутся полезными не только студентам профильных учебных заведений, но и всем, кто интересуется историей развития костюма, художникам театра и кино, профессиональным и начинающим дизайнерам мужской одежды.

Введение

Костюм во все времена был знаковым символом, олицетворяющим социальное и материальное положение его владельца (17)*. Это справедливо и в наше время, хотя не всегда заметно на первый взгляд.

В начале XX в. социальное расслоение общества было очень сильно. Соответственно, и в костюме это проявлялось более отчётливо. В настоящее время более важную роль имеют такие «престижные знаки», как марка автомобиля или часов. Но и костюм не утратил своей роли показателя престижа. Всё большее значение приобретают такие его особенности, как качество ткани и пошива, идеальная посадка на фигуре, внутренняя разработка, аксессуары и т. д.

При внимательном анализе изменения проявляются во всех стилях *одежды* (26, 37)*. Однако динамика изменений наиболее ярко проявляется именно в классической одежде, которую носили мужчины на протяжении всего XX в. и, несомненно, будут носить и дальше, только качественно другую. Эти изменения, с одной стороны, шли по линии упрощения и демократизации формы и конструкции, а с другой стороны, усложнялось содержание, поскольку с течением времени большое количество факторов начинает влиять на такое сложное явление, как мода.

Одежда классического стиля характеризуется подчёркнутой строгостью и элегантностью форм, минимумом деталей. Декор в таком костюме почти отсутствует. Всё строится рационально, согласно назначению. Пропорции соответствуют естественным пропорциям человека. Одежда классического стиля обычно бывает прямого или полуприлегающего силуэта, хотя тенденции моды недавних лет вывели на передний план одежду прилегающую. Но именно полуприлегающий силуэт остаётся актуальным при любых направлениях моды, так как подходит для любого возраста, телосложения и в такой одежде лучше выглядит любой мужчина. Формы и пропорции мужского костюма, особенно пиджака, могут успешно маскировать типичные недостатки мужской фигуры и тем самым приближать к идеалу.

Современный мужской костюм классического стиля существует немногим более 150 лет, но его возникновение и развитие определялось всей предыдущей историей костюма. Особая роль принадлежит Англии, ведь именно здесь сложились основные черты классического или «английского» стиля в одежде. В то же время происходило взаимопроникновение и дополнение двух характерных особенностей мышления – дизайнерской фантазии в Париже и практичного, спортивного направления в Лондоне.

* См. в разделе «Словарь специальных терминов», с. 151–164.

Приоритет Лондона в корректной мужской моде неоспорим и поныне, несмотря на многочисленные эксперименты в Париже, Милане и Нью-Йорке.

Как справедливо отмечает в своей монографии Е. А. Косарева, стилистические «изменения мужской одежды английского покрова происходили за счёт перераспределения объёмов и масс одежды, и некоторого изменения пропорций стабильной, в своём принципе, формы...» [48, с. 61]. Менялись длина и ширина одежды и отдельных деталей, причём незначительное изменение от сезона к сезону приводило в определённый момент к качественному скачку в ту или иную сторону.

Относительная стабильность форм классического мужского костюма, по сравнению с другими видами одежды, объясняется рядом причин:

- универсальностью;
- удобством в носке;
- психологическим комфортом;
- престижностью (при соблюдении определённых условий);
- возможностью корректировки фигуры;
- более устойчивым социальным, материальным положением мужчин;
- изменчивостью и приспособляемостью классических форм к требованиям новой моды (24).

Анализ иконографического и конструктивного материала показал, что наиболее изменчивыми, а потому и наиболее характерными для каждого рассматриваемого периода были следующие показатели:

- длина пиджака;
- прибавка на свободу облегания по линии груди, талии и бёдер;
- ширина и высота плечевого пояса (или угол наклона плеча);
- оформление горловины пальто или пиджака, т. е. форма воротника и лацканов;
- высота и угол наклона раскепа (31);
- расположение верхней пуговицы, их количество;
- оформление края борта и карманов;
- длина и ширина брюк внизу и в колене;
- ширина воротника мужской сорочки;
- длина и ширина галстука.

Периоды выявления и подчёркивания в мужском облике черт мужественности и силы вели к расширению и уменьшению угла наклона плеча, увеличению прибавки на свободу облегания по линии груди, понижению или нивелировке линии талии и, в конечном итоге, к более упрощённым, прямолинейным и геометризированным формам костюма. И наоборот, периоды подчёркивания элегантности, изящества вели к большему прилеганию, т. е. уменьшению прибавок на свободу облегания, преобладанию в костюме плавных и гибких линий, изящно очерченных деталей, зрительному облегчению массы и вытягиванию силуэта.

Часть 1. Традиции XIX в. и их трансформация в мужском классическом костюме первой трети XX в.

Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1900–1914 гг.

Образное решение мужского костюма в эти годы являлось логическим продолжением и развитием форм костюма XIX в. К 90-м гг. XIX в. складываются те стилевые особенности мужского костюма, которые сохранялись на протяжении всего XX в., претерпевая изменения под воздействием большого числа факторов, но при этом сохраняя базовые формы. В начале XX в. модный мужской костюм продолжал традиции элитарности в соответствии с принятыми в высшем обществе манерами поведения, в которых были заметны черты «дендизма», заложенные ещё Джорджем Брайаном Браммелом (1778–1840), (11) (рис. 1).

Признанным законодателем мод на рубеже XIX и XX вв. был принц Уэльский, старший сын королевы Виктории, который был коронован в 1901 г. и получил имя Эдуарда VII (1841–1910) (рис. 2). Он был любителем стиля «денди» и обладал талантом всегда одеваться уместно. Именно он ввёл в моду манеру не застёгивать нижнюю пуговицу пиджака (по причине увеличивающейся с годами полноты), сохранившуюся до нашего времени. Именно ему мы обязаны появлению брюк с манжетами, которые вошли в моду со второй половины 1890-х гг. Как гласит легенда, однажды он первым додумался подвернуть брючины, чтобы защитить их от воды и грязи. По другой версии, его портной случайно сделал брюки длиннее, чем следовало. Времени на переделку не было (принц опаздывал на приём), поэтому он попросил портного заутюжить лишнюю длину и закрепить её специальной нитяной закрепкой («треником»). Это было воспринято окружающими как новая мода, что в дальнейшем породило множество последователей [4, с. 559].

В целом, образ мужчин, которые являлись выразителями устоев тогдашнего буржуазного общества (крупных банкиров, фабрикантов, промышленников), а также политиков и представителей высших слоёв аристократии должен был вызывать ощущение солидности, надёжности, респектабельности и не очень поддаваться влиянию моды. Одежда была добротной, качественно сшитой из дорогих тканей. *Аксессуары* также в немалой степени способствовали этому впечатлению (1).

Представители «золотой молодёжи», независимо от возраста и имущественного положения, в отличие от своих отцов следили за изменениями моды и часто копировали одежду аристократов, миллионеров или знаменитых теноров, запечатлённую на фотографиях из газет и иллюстрированных журналов. Они создавали образ более моложавый и динамичный, внося в него элементы новизны, однако это было скорее исключением из правил, чем всеобщей тенденцией [21], [54].

В России законодателями моды и признанными последователями дендизма в это время являлись представители тогдашней русской интеллигенции, собравшиеся вокруг известного журнала «Мир искусств». Это художники Л. С. Бакст и С. Ю. Судейкин, музыковед А. П. Нурок, поэт М. А. Кузмин, возглавлявший журнал С. П. Дягилев (*рис. 3*) и другие (*рис. 4*). Они, как и многие представители русской аристократии, заказывали одежду в Париже или Лондоне, а также у портных-иностранцев в соответствии с модными европейскими образцами. Образ богемного эстета и интеллектуала, тонкого ценителя искусства и одновременно запретных наслаждений прочно ассоциировался у публики с идеалом мужской красоты того времени – поэтом А. А. Блоком (1880–1921) (*рис. 5*).

В отечественном кинематографе тех лет актёры создавали незабываемые образы героев-любовников и аристократов, манера поведения и костюмы которых копировались многими. Среди них можно назвать Витольда Полонского (1879–1919) (*рис. 6*), Ивана Мозжухина (1889–1939) (*рис. 7*), которые не только создали запоминающиеся образы на экране, но и в жизни являлись примером для подражания.

В более упрощённом и удешевлённом варианте мода высших кругов копировалась представителями средней и мелкой буржуазии, приспособившись к их вкусам и возможностям. Представители низших сословий вносили свои коррективы в покрой и отдельные детали, поскольку их образ жизни и специфика работы предъявляли особые требования к удобству одежды.

Одним из самых популярных модных образов начала XX в. был образ шофёра, одетого в костюм из клетчатой шерстяной ткани и кепку, что отразило моду на появившиеся тогда автомобили. Его можно было увидеть как на страницах модных журналов тех лет, так и в кадрах кинохроники. Костюм шофёра, как более функциональный, послужил прообразом для костюма нового типа, который появился немного позднее. Образ пилота в кожаной куртке и лётном шлеме, которые были необходимы для полётов в аэропланах, не имеющих ещё закрытой кабины, также стал актуальным вместе с появлением авиации.

Пропорциональность и красота мужской фигуры, игравшая ещё в начале XIX в. большую роль, в начале XX в. теряет значение. Костюм не только уравнивает всех, но и нивелирует фигуру, подгоняя всех под один модный силуэт и образ. Силуэт мужской фигуры в начале XX в. напоминал трапецию с довольно широкой верхней частью и устойчивым основанием.

Изменения модных форм костюма в первые десятилетия XX в., по сравнению с предыдущим периодом, сводились, в основном, к некоторому упрощению линий. Это, вероятно, было следствием массового производства одежды, которое уже было довольно развито во многих странах. Так, например, рукава стали более прямыми, исчезло их заметное сужение книзу, как на костюмах XIX в. Брюки стали шить без всякой выемки у колен,

поскольку в массовом производстве была невозможна такая интенсивная влажно-тепловая обработка, как в индивидуальном пошиве. Конечно, это в большей степени относилось к одежде массового пошива. Костюмы денди и состоятельных джентльменов по-прежнему шились в ателье, иногда по тем же лекалам, что и в XIX в. Менялись, в соответствии с модой, лишь длина, ширина и форма лацканов, воротника и отдельные детали. Идеальная подгонка по фигуре была обязательна, что требовало немалых затрат ручного труда и длительной влажно-тепловой обработки, что, безусловно, отражалось на стоимости. Зато истинного джентльмена всегда можно было отличить по безупречной посадке сюртука или визитки.

На изменение образа «идеального мужчины» оказывали новые условия жизни, особенно развитие различных видов спорта, распространение автомобилей, аэропланов, велосипедов, управление которыми становилось одним из самых престижных занятий для мужчин (*рис. 8*). В начале XX в. для таких распространённых видов спорта, как теннис или гребля, специальных костюмов не шили, а носили светлые летние костюмы из лёгкой шерстяной или льняной ткани.

В дальнейшем для занятий спортом и новыми видами деятельности были созданы новые, более функциональные, костюмы, которые обеспечивали достаточную свободу движений, а образ располагал к большей непринуждённости поведения. Кроме того, в обычный повседневный костюм начинают проникать элементы спортивного. Эта тенденция была характерна для всего XX в. Во второй половине дня всё большее число горожан появляется на улицах в костюмах спортивного, а не строгого делового покроя. Это стало особенно бросаться в глаза, когда велосипед, а чуть позже и мотоцикл стали обыденным явлением (*рис. 9*).

Повседневные мужские классические костюмы начала XX в. до сих пор служат источником вдохновения для современных дизайнеров, поражая совершенством формы и изысканностью тонких цветовых сочетаний. Днём мужчины обычно носили комплекты, состоящие из сюртука или пиджака, а также длинных брюк и, чаще всего, жилета. Он стал обычным не только для городского населения разных стран, но проникал с небольшими изменениями в деревни, сёла и фабричные посёлки. Среди респектабельных буржуа считалось дурным тоном одеваться по картинкам из модных журналов. Достаточно было иметь «приличный вид».

Сюртук в начале XX в. считался, как и в XIX в., более «солидной» одеждой (48). Носили его, в основном, люди старшего и среднего поколения или те молодые люди, которых обязывало к этому их положение в обществе, (*рис. 10*). Например, в 1902 г. обозреватели мод сообщали, что чёрные двубортные сюртуки снова появились в качестве дневной одежды. Они стали несколько длинней, чем раньше, закрывая колени, и слегка расклёшенными книзу, чтобы талия казалась стройней. Этот вид одежды предназначался для официальных визитов, в том числе для визита врача на дом к больному, а

также для научных съездов и собраний. Вечером в нём можно было пойти в театр, в гости или в клуб. В сюртуках обшлага на рукавах сохранялись как дань традициям, но ширина обшлагов стала уже, чем в XIX в. Эта деталь иногда переходит на рукава спортивных пиджаков, но в классических пиджаках почти не используется. С 1914 г. молодёжь и люди среднего возраста перестали носить сюртуки. Своей длиной и слишком строгим видом они явно выпадали из стиля модной одежды того времени [11].

Первые упоминания о *пиджаках* можно найти в модных журналах ещё в 40-е гг. XIX в. Но как отдельный вид одежды пиджак входит в обиход в Англии лишь в середине XIX в. (28).

И хотя пиджак казался современникам недостаточно солидным по сравнению с сюртуком, к началу XX столетия он завоевал популярность благодаря своему удобству и практичности, особенно у молодого поколения, которое отдавало предпочтение пиджачным костюмам (*рис. 11*).

Анализ иллюстраций из модных журналов и фотографий тех лет показывает, что в данный период носили преимущественно однобортные сюртуки и пиджаки с довольно высокой застёжкой в основном на 3 пуговицы. Обычно застёгивали только верхнюю из них. Немного реже встречаются варианты с более низкой застёжкой на 2 пуговицы. И совсем редко – с застёжкой на 4 пуговицы. Передние полы однобортных пиджаков и сюртуков были в различной степени закруглены. Воротник и лацканы делали, как правило, небольшими по ширине (4–6 см), верхний край лацкана был одной ширины с воротником или немного шире. Боковые карманы – в основном прорезные, с клапанами различной, иногда фигурной, формы. Нагрудный карман был большей частью с листочкой, но иногда встречался вариант прорезного кармана с клапаном – элементы спортивного стиля постепенно проникали и в классику (*рис. 12*).

Для пиджаков спортивного покроя было характерно наличие накладных карманов, чаще всего с клапанами различных форм. Нагрудный карман тоже часто был накладным и с клапаном. Однако можно встретить варианты накладных карманов без клапанов. Иногда спинки и полочки спортивного пиджака оформляли отрезными фигурными кокетками. В России такие варианты часто называли пиджаками «американского покроя». Хотя, на самом деле, прототипом всех костюмов спортивного стиля был так называемый «Норфолкский пиджак», созданный в Англии ещё в XIX в. специально для охоты (25) (*рис. 13*).

Особенностью данного вида костюма являлись многочисленные детали, увеличивающие его функциональность на охоте или занятиях спортом, а также в повседневной жизни. Поэтому этот вид пиджака часто копировался и постепенно стал использоваться не только для стрельбы, но и для досуга или как альтернатива классическому костюму [85, с. 120].

Брюки для «Норфолкского пиджака», как правило, делали из той же ткани. Они были достаточно широкими, удобными и держались за счёт

подтяжек. Для этого задние половинки брюк выкраивались с треугольными выступами, направленными вверх, которые назывались «рыбий хвост».

Двубортные пиджаки и сюртуки встречались реже однобортных. Обычно они были с прямыми полами и длиннее (*рис. 14*). В 1907 г. рекомендуемая длина составляла 96–98 см для мужчины среднего роста [76, с. 18]. На этих сюртуках часто не было боковых карманов, поскольку карманы располагались в фалдах сюртука. В начале 1900-х гг. иногда справа в шве притачивания нижней части (юбки) сюртука располагался маленький карман для мелочи. Эта традиция перешла позже на пиджаки, и сегодня эту деталь можно встретить на пиджаках классического английского покроя.

Длина лацкана часто менялась. Можно было встретить сюртуки и пиджаки с высокой и низкой застёжкой. Но независимо от этого в левом лацкане, а иногда и в обоих была прорезана петля. Изначально она служила для того, чтобы можно было застегнуть сюртук или пиджак до верха. Затем функциональность этой детали исчезла, но остался обычай вставлять в эту петлю цветок или бутоньерку. В XIX в. это, как правило, делали летом, но позже этот обычай распространился на особо парадные случаи и зимой.

Пиджаки были гораздо короче сюртуков. Например, в 1907 г. рекомендовалась длина однобортного пиджака по спинке 70 см для мужчин нормального телосложения и 72 см – для полных. Длина двубортных пиджаков была на 1–2 см больше [76, с. 24]. В 1902 г. для молодёжи предлагались ещё более короткие варианты пиджаков, что в те времена расценивалось как вызов обществу (*рис. 15*). В 1904–1905 гг. пиджаки стали немного длинней, более прилегающими в талии и слегка расклёшенными книзу. На спинке в среднем шве появляется шлица. Рукава пиджака были двухшовными, как правило, без обшлагов [86, с. 24].

В начале XX в. в моду вошли более прямые плечи у сюртуков и пиджаков, чем в конце XIX в. Сначала только на пальто, а затем и на костюмах стали применять более высокие плечевые накладки. Вслед за этим, около 1905 г., увеличилась ширина лацканов, в которые прокладывали жёсткую бортовую прокладку, отчего грудь стала казаться шире, а талия – тоньше.

Другой важной особенностью покроя верхней одежды было оформление плечевого шва, переходящего на спинку довольно далеко, по сравнению с естественным (для нас) положением. Это была дань традициям портновской школы XIX в., от которой постепенно отошли к концу 1920-х гг. Кроме того, обращает на себя внимание и более высокая и узкая по сравнению с современной конструкцией пройма и, соответственно, уменьшенная высота оката рукава.

Начиная с 1910-х гг., пиджачные костюмы начали носить мужчины всех возрастов, а не только молодые, как это было ранее. Это, как правило, однобортные пиджаки с застёжкой на 1, 2 или 3 пуговицы. Двубортные пиджаки встречались реже, чем в предыдущий период.

Более элегантной и подходящей для торжественных церемоний, проходящих в дневное время, считалась *визитка* или жакет, как её называли в России в начале XX в. (6) Кроме того, люди более консервативные или пожилые носили в подобных ситуациях двубортный сюртук – *редингот* (32).

В начале XX в. визитка – это костюм чёрного или серого цвета для свадебных торжеств, приёмов и официальных дипломатических встреч в дневное время (*рис. 16*). На свадьбах в благородных семействах лишь грум и отец невесты могли носить серое, все остальные мужчины, включая жениха, обязаны были явиться в чёрном.

Визитка могла быть дополнена жилетом, однобортным или двубортным. Иногда с визиткой носили жилет из такой же материи или белый. Допускалось также в неофициальной обстановке надевать жилет из ткани с рисунком в полоску (например, тёмные полосы по светлому фону), с мелким светлым рисунком по тёмному фону, а также с ручной вышивкой в цвет фона или пёстрой, но не яркой. Более популярны у молодёжи были жилеты из цветного шёлка, которые вполне уместно выглядели на свадьбе, но считались недопустимыми на официальном приёме. Визитку носили с брюками в полоску или одного цвета с визиткой.

К визитке из сукна или шевиота чёрного цвета или цвета «маренго» (21) предлагались брюки в чёрно-серую полоску, а начиная с 1910-х гг. – в мелкую чёрно-белую клетку.

Цветные костюмы с визиткой были предназначены для дневного времени. Особенно это было заметно на скачках, интерес к которым в это десятилетие сильно возрос.

В 1910-е гг. визитка сохраняла свои позиции в качестве нарядной дневной одежды у наиболее элегантной или консервативно настроенной части мужчин. Чёрные визитки носили и вечером, в театре и гостях.

В следующем десятилетии визитки почти исчезли из повседневного обихода и оставались в гардеробе только у настоящих денди или представителей аристократии старшего возраста. В соответствии с модой их стали делать более узкими, так же как и пиджаки. Но в качестве свадебной одежды или одежды, надеваемой на скачки, визитки продолжали носить и в последующий период. К визитке полагалась специальная «фрачная» сорочка с воротником-стойкой (с отогнутыми уголками) и специальный *галстук-пластрон* (29).

Жилеты дневного костюма оставались с высокой застёжкой, т. е. с небольшим вырезом (14). На летних моделях вырез был, как правило, глубже. Жилеты были чаще однобортными, но встречались и двубортные. Иногда они были с воротником и лацканами или узким воротником-шалью, с тремя-четырьмя карманами. В 1900-е гг. днём можно было носить и цветной жилет, например, с тёмным сюртуком. С 1914 г. модные журналы рекомендовали шить жилеты из той же ткани, что пиджак и брюки, и эта мода сохранилась до наших дней. Однако светлые цветные жилеты многие мужчины

продолжали носить и позже. Форма жилетов, по сравнению с предыдущим периодом, меняется мало (*рис. 17*).

Классические *брюки* (5) в это время предлагали двух видов.

Брюки повседневного костюма были немного шире брюк для парадной одежды, но те и другие были достаточно свободны, чтобы не стеснять движений. Ширина в низках предлагалась в 1907 г. 24 см (повседневный вариант) или 20 см (вечерний вариант) [76, с. 28]. В моде оставался узкий шёлковый лампас на однотонных брюках и отстроченный шов на брюках из ткани с рисунком. В конце XIX в. на брюках нарядного костюма появились заутюженные стрелки, которые пришли в моду из Америки. По одной из версий, причина появления стрелок на брюках была проста. В Новом свете не было тогда развитой швейной промышленности, поэтому большинство готовой одежды привозилось из Европы (в частности, из Германии). Длительное путешествие на корабле в условиях повышенной влажности способствовало появлению на брюках, которые перевозили в сложенном по длине виде, вертикальных стрелок, которые в Америке были приняты за новую моду. Мужчины, особенно невысокого роста, быстро оценили эту особенность, зрительно удлиняющую ноги. Одним из них был принц Уэльский, будущий король Эдуард VIII. Именно он, как гласит легенда, привёз эту идею из Америки в Европу. В повседневных костюмах заутюженные стрелки стали считать более или менее обязательными лишь около 1910 г. Манжеты на брюках встречались в это время довольно редко, как правило, в костюмах спортивного покроя.

В 1900–1909 гг. брюки были часто иного цвета и рисунка, чем сюртук или пиджак, как правило, из ткани в полоску. Примерно с 1910 г. сюртуки надевали с тёмными или среднего тона брюками в полоску.

Кроме того, для спортивного стиля предлагались брюки-«*галифе*» (7) или *бриджи* длиной до колена (4). Для езды на велосипеде мода создала особую одежду – короткие, широкие брюки (которые сейчас мы бы назвали шорты), собранные внизу на манжеты. К ним полагались длинные вязаные чулки, шнурованные ботинки и цветная сорочка (в клетку, полоску, крапинку) (*рис. 18*). Но, конечно, многие продолжали ездить на велосипеде в обычном костюме, хотя это было менее удобно. Для других видов спорта предлагались также совсем узкие брюки-рейтузы и длинные свободные шаровары.

Глава 2. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1900–1914 гг.

Наиболее нарядной одеждой в начале XX в., как и в XIX в., оставалась так называемая «фрачная пара», т. е. костюм, состоящий из *фрака* (50) и специальных брюк с двойными атласными лампасами вдоль бокового шва. Этот ансамбль до сих пор является примером самого элегантного мужского классического костюма (*рис. 19*).

Покрой фрака менялся с течением времени незначительно, при этом оставаясь самым консервативным видом одежды. В 1900–1909 гг. модные журналы предлагают вариант фрака с полочками немного ниже линии талии, ровень с краем жилета. Рукава были, как правило, с настроенными обшлагами. Лацканы часто отделялись блестящим атласом.

Для вечера предлагался в основном чёрно-белый вариант: чёрный сюртук или пиджак, брюки и белая сорочка и жилет. Фрачный костюм чаще всего носили с глубоко вырезанным белым специальным фрачным жилетом. Чёрные жилеты носили только в случае траура. С 1900 по 1913 гг. мода разрешала, как дань традициям, носить с фраком также шёлковые, бархатные, парчовые жилеты, застёгивающиеся на ювелирные пуговицы.

Вторым вариантом вечернего костюма был *смокинг* – однобортный или двубортный выходной костюм, обычно чёрного цвета (33) (рис. 20).

Прототипом смокинга была, вероятно, бархатная куртка с застёжкой на «бранденбуры» из шнура и пуговицы-палочки, которую мужчины носили дома. Её обычно надевали для похода в курительную комнату (отсюда и название) [3, с. 23]. Одно из первых упоминаний о смокинге было в 1889 г. в газете «*Europäische Modezeitung*» [43, с. 501]

В 1900–1909 гг. смокинг считался менее нарядной одеждой, чем фрак, и надевался в случае похода в театр, клуб, ресторан, на званый обед в небольшом обществе, на вечер. Но были ситуации, когда фрак считался обязательным (например, большой дипломатический приём или приём с участием коронованных особ). В подобном случае на приглачительных билетах указывали род одежды, в которой следовало явиться гостю или посетителю. Эта традиция соблюдается и теперь.

Высшее аристократическое общество предпочитало носить фрак в театре, на приёмах, балах. В модных журналах того времени он встречается столь часто, что и смокинг. Однако к концу 10-х гг. XX в. фрак постепенно сдал свои позиции, и его место занял смокинг, как более демократичный и удобный вид одежды.

Покрой фрака не был неизменным, и периодически мода вносила некоторые коррективы в его форму. Так, например, в 1912–1913 гг. фалды фрака предлагалось слегка удлинить, по сравнению с предыдущим периодом, и придать им заострённую форму, которую современники называли «ласточкино крыло». Однако уже к 1914 г. эта мода прошла, фалды снова были скруглены и не доходили до уровня колен на несколько сантиметров.

К 1914 г. были забыты и цветные жилеты. Мода вернулась к белым пикейным и чёрным суконным жилетам. Когда фрак надевали днём для траурной церемонии, к нему полагался чёрный жилет с обтянутыми тканью пуговицами. Белый вечерний жилет застёгивали на белые перламутровые пуговицы.

Наиболее характерный для начала XX в. типаж мужской красоты был разработан в Америке художником Д. С. Лейендекером для рекламы фирмы

«Arrow», расцвет которой приходился на 1910-е гг. Он даже получил название «Arrow collar man» по названию сорочек с высокими накрахмаленными съёмными воротниками, которые придавали мужчине высокомерный и аристократический вид (рис. 21).

С дневными костюмам носили *сорочки* в основном белого цвета, со стояче-отложными воротниками (34). Стойка воротника была довольно высокой (до 6–7 см), и почти доставала подбородка. Цветные сорочки светлых тонов вначале носили только с костюмами спортивного покрова преимущественно летом, но в начале XX в. они перешли из спортивного в повседневный, причём не только летний, но и зимний костюм. Если сорочка была светлой, то и воротник тоже был из той же материи, а с сорочками тёмных тонов носили белый пристёгивающийся воротничок. Манжеты, как правило, были из той же ткани, что сорочка (рис. 22).

В 10-е гг. XX в. с дневным костюмом продолжали носить сорочки с жёсткими крахмальными манжетами и воротничками, большей частью пристёгивающимися. Ширина воротника была по-прежнему высока. Это было не слишком удобно, зато заставляло мужчин горделиво держать голову, и, кроме того, позволяло зрительно ещё больше вытянуть силуэт мужской фигуры по вертикали. Лишь с 1915 г. мужчины позволяли себе надевать с пиджачными костюмами сорочки с мягкими воротниками из пике. С летними костюмами позволялось также носить открытые у шеи сорочки, так называемые теннисные или «апаш».

С фраком и смокингом носили белоснежную сорочку из тонкого полотна с настроенным пластроном, заложённым мелкими складками или защипами (29). Пластрон, манжеты и воротник сильно крахмалили. Высота и форма воротника часто менялись, но основным оставался вариант воротника-стойки с отогнутыми углами. Высота стойки в начале XX в. была, как писали модные журналы, «возможно более высокой». Постепенно, к середине 1910-х гг., она стала немного сужаться, но к концу десятилетия снова вернулась на прежнее место. Воротник фракной сорочки по-прежнему оставался жёстким и накрахмаленным. Традиции здесь всё ещё были ещё очень сильны.

Цветные сорочки почти выходят из употребления, за исключением бледно-серых и светло-кремовых, а также в едва заметную полоску. Это связано с тем, что цветовая гамма мужской одежды в целом становится строже, а белые сорочки идеально подходили к любому костюму.

Сорочки носили, как правило, только под пиджак. Они имели объёмную форму и не стесняли движений. Например, в 1914 г. рекомендуемая прибавка на свободное облегание достигала 26 см, так как в конструкции учитывалась, прежде всего, ширина ткани, из которой шилась сорочка, а не силуэтная форма [52, с. 105–119].

В связи с тем, что верхняя одежда в целом стала более прилегающей, уменьшилась и ширина сорочек. Слишком объёмная сорочка была неудобна в носке, так как мешала носить сверху узкий по форме пиджак. Поэтому

конструкция сорочек менялась в сторону уменьшения прибавки на свободное облегание.

Меньшая строгость костюма сказывалась в его деталях, например, в *галстуках*, которые чаще всего приобретались в готовом виде, а не заказывались у портных, как в XIX в. (8). С дневным костюмом носили довольно узкие галстуки, напоминающие современные. Как и сейчас, их в основном делали из шёлка и подбирали в тон костюму, избегая слишком ярких или пёстрых расцветок, которые считались вульгарными. С летними костюмами носили шёлковые галстуки-шарфы, концы которых свободно перекидывали и закрепляли булавкой или завязывали бантом (*рис. 23*). Около 1900 г. появилась мода на более яркие, чем прежде, галстуки (например, зелёного или лилового цвета). В 1902 г. в моду вошли пёстрые вязаные галстуки, завязанные узким узлом, которые были модными в течение многих лет. Кроме того, появляются галстуки, переливающиеся несколькими цветами. Поначалу их носили только наиболее смелые молодые люди, так как ранее это считалось вызывающим.

С фраком всегда носили белые галстуки-«бабочки» из хлопчато-бумажного пике, а со смокингом – чёрные из блестящего атласа (9). И те, и другие завязывались, как правило, вручную. Именно это отличало истинного джентльмена от всех прочих мужчин, которые довольствовались готовыми галстуками-«бабочками», купленными в магазине (*рис. 24*).

В начале XX в. сохранился пришедший из XIX в. обычай носить драгоценности – булавки, запонки из золота, драгоценных камней или с перламутровыми вставками, золотые часы, перстни и массивные золотые цепи, украшавшие жилет. Всё это было способом продемонстрировать своё богатство, которое продолжало быть главным показателем значимости человека. Многие из этих предметов роскоши выполнялись в популярном тогда стиле «модерн» с характерной извитостью линий. Чаще всего встречались булавки с подковкой (символом удачи), рельефным изображением женской головки, стилизованного цветка или с жемчужиной без оправы. Лишь к концу Первой мировой войны эта мода проходит, и на смену булавке приходит галстучный зажим, украшенный эмалью или полудрагоценным камнем. С нарядной мужской сорочкой, имевшей двойные («французские») манжеты, всегда полагалось носить запонки. Иногда это были настоящие произведения искусства, выражавшие вкус и материальные возможности их владельца [57, с. 163].

С дневным костюмом, особенно в холодное время года, носили только чёрную обувь. В моде были ботинки на пуговицах или шнурках, но многие, особенно пожилые люди, предпочитали более удобный фасон ботинок с втачанной по бокам эластичной резиновой тесьмой. Весной 1909 г. в моду вошли коричневые ботинки, которые можно было носить со светлыми брюками. Дневной костюм с визиткой или двубортным сюртуком многие надевали с ботинками, имевшими цветной верх (серым, бежевым,

коричневым) и лакированными носками. Франты носили такую обувь и со светлым пиджачным костюмом.

Полуботинки стали встречаться примерно с 1909 г., хотя спортсмены носили их и раньше. К ним иногда, весной и осенью, надевали короткие гетры на пуговицах. Носки обыкновенной чёрной и цветной обуви были слегка затуплены или округлены, а лакированные носки бальных туфель-лодочек (которые всегда были лишь чёрного цвета) – в большей или меньшей степени заострены.

Большое значение имели в то время перчатки. Они были узкими, сшитыми по руке из тонкой лайковой или лосиной кожи, замши светло-серого или серо-бежевого цвета. Вечером носили белые кожаные перчатки. К важным дополнениям того времени можно также отнести трости и зонтики, которые играли не столько функциональную, сколько декоративную роль.

Главным убором служил серый фетровый или чёрный шёлковый цилиндр, который полагалось надевать к фрак. В остальных случаях каждый выбирал шляпу по своему желанию. Цилиндр особенно часто встречался в 1900–1901 гг., а затем постепенно сдавал свои позиции в пользу серого или чёрного котелка. Этот головной убор куполообразной формы, придуманный в середине XIX в. для лесников (чтобы не цеплялись ветки), стал позднее символом лондонских маклеров и банкиров. Причём вечером разрешался головной убор лишь чёрного цвета. Носили также шляпы с полужёсткой цилиндрической тульёй (высотой 12–14 см) и более широкими, отогнутыми по бокам вверх полями, шляпы с мягко заломленной тульёй и узкими полями. Кроме того, в летнее время носили мягкие светлые шляпы с довольно широкими полями или белые фуражки с лакированным чёрным козырьком, явно заимствованные из военно-морской формы, но без кокарды.

Поскольку фрак носили всё реже, то и шёлковый цилиндр, который полагалось носить с ним, можно было увидеть не часто. Его заменила чёрная шляпа-«котелок». Широкополая шляпа чёрного цвета всё ещё, как и прежде, считалась признаком свободомыслия, и носили её, как правило, художники, литераторы и другие представители богемы.

Летние соломенные шляпы были белого, желтоватого или серого цвета, типа «канотье» или панамы. Если до 1910 г. лента на шляпе была, как правило, чёрного цвета, то позже можно было увидеть цветную или с разноцветными полосками ленту. Кроме того, летом носили белые полотняные фуражки. С костюмами спортивного типа носили кепки из клетчатой ткани.

Глава 3. Повседневный мужской костюм в 1914–1929 гг.

Непримиримые общественно-исторические и экономические противоречия между отдельными государствами в конечном итоге вылились в катастрофу мирового масштаба. Первая мировая война (1914–1918) не

только принесла неисчислимые бедствия населению, парализовала многие отрасли промышленности в Европе и России, но и привела к пересмотру многих нравственных ценностей. Были потрясены и устои общества, и внутренний мир человека. Изменение личных и социальных идеалов, мировоззрения в целом неизбежно привело к изменению форм внешней культуры. Былая элегантность, респектабельность, знатность начинали терять своё значение. На передний план выходят новые требования, предъявляемые к мужчинам того времени: физическая активность, сила духа и воли, способность выдерживать огромную нагрузку, спортивная тренированность и приспособляемость к изменившимся условиям жизни. Разумеется, это отразилось и на моде, которая, как зеркало, отражает все общественные перемены. Упрощаются не только взгляды, манеры и поведение мужчин, но и образ их становится более простым и демократичным. Многие мужчины вынуждены были переодеться в военную форму, но и у тех, кто остался в гражданском платье, в целом меняются взгляды на жизнь и на одежду.

В России последовавшая вслед за Первой мировой войной Октябрьская революция 1917 г. не только полностью изменила социальную структуру общества, но и отношение к одежде и моде. Само понятие «мода» стало восприниматься как буржуазный пережиток, воплощающий идеалы ушедшего мира. Остракизму подвергались тогда не только классические пиджаки, но и галстуки, шляпы и даже портфели, казавшиеся атрибутами буржуазии. На долгие годы повседневной одеждой тогдашнего большинства становятся военные и полувойенные френчи, гимнастёрки, шинели, толстовки, рубахи, косоворотки, т. е. одежда победившего пролетариата, крестьян и солдат. Но классические костюмы продолжали носить представители интеллигенции, врачи, учителя, актёры, дипломаты, что являлось одним из признаков социальной дифференциации общества.

Политика военного коммунизма 1918–1920 гг. пыталась вытеснить капиталистические элементы не только из российской жизни, но и наложила суровый отпечаток на костюм того времени. Многие вынуждены были донашивать дореволюционную одежду или перекраивать для её пошива одеяла, портьеры.

До Октябрьской революции швейной промышленности в России практически не существовало. В сфере промышленности изготавливалось всего 3 % швейных изделий. Основная часть одежды изготавливалась в мелких мастерских кустарно-ремесленного типа [92, с. 5].

К 1917 г. в России работало всего три швейные фабрики, две из которых находились в Петрограде, одна – в Москве. Они выпускали, по большей части, обмундирование для армии. Гражданская одежда, выпускаемая ими, оставалась на довольно низком уровне эстетического вкуса.

Требования, предъявляемые новыми условиями жизни 1920-х гг., сказались на покрое одежды, делая его удобнее и практичнее. Одежда стала

более прилегающей, уменьшились прибавки на свободное облегание. Силуэт становился узким, удлинённым. Линия талии слегка завывшалась, уменьшилась ширина плеча. Абрис мужской фигуры начинал напоминать прямоугольник или трапецию, вытянутую по вертикали и со слегка расширенной верхней частью.

Первая мировая война оказала колоссальное воздействие на образ жизни людей и на одежду в целом. Но если женская одежда преобразилась радикально, то мужской классический костюм в своих основных чертах в этот период изменился меньше. Неоспоримо и влияние новой военной формы, более простой и удобной по сравнению с классическим пиджаком. Появились закрытые пиджаки типа военного френча, брюки-«галифе» стали носить гораздо чаще. Спортивные пиджаки также испытали влияние военной формы. В них появляются характерные детали, например, накладные карманы с клапанами, заимствованные от гимнастёрки, а также погоны и паты на рукавах. В моду входит цвет «хаки» или защитный, что также являлось отголоском военного времени.

1920-е гг., которые вошли в историю как «золотые двадцатые», в основном продолжились те тенденции, которые сложились в послевоенный период. Период экономического подъёма в странах Западной Европы и Америке, бурных изменений в образе жизни, поведении, отразившийся, разумеется, и в одежде, продолжался пять лет (1924–1929). Но он был настолько ярким, что надолго запомнился современникам, и его основные черты неоднократно повторялись в моде. Людям хотелось поскорее забыть о войне. В 1920-е гг. под влиянием спорта, более скоростных, чем прежде, автомобилей и таких технических новинок, как телефон, радио, граммофон, жизнь стала динамичнее. За день нужно было многое успеть, поэтому тяжёлая и неудобная одежда предыдущих лет осталась в прошлом.

Вечером публику ожидала приятная атмосфера ресторанов и дансингов, в которых танцевали «чарльстон» и другие быстрые танцы. Это также требовало облегчения пиджака. Образ жизни людей в этот период заметно изменился, и, как следствие, одежда становится более облегающей.

Впервые в истории моды длина женских юбок стала столь короткой, что открывала колени, что ранее считалось неприличным. Стил «a la garconne», появившийся в женской моде в это время, делал их более юными, моложавыми, стройнил и делал более желанными для мужчин, число которых катастрофически уменьшилось. В некоторых странах соотношение женщин и мужчин достигало три и даже четыре к одному. Появление культа юности, которое впервые было отмечено в 1920-е гг., затронуло всех.

Рядом с такой женщиной неизбежно должен был появиться спутник, который во всём ей соответствовал. Мужчина в добротном, но громоздком пиджаке былых времён стал казаться старомодным. Огромные состояния, нажитые путём спекуляций на бирже и другими не совсем честными путями, бизнесмены и дельцы того времени демонстрировали окружающим всеми

возможными способами: покупкой дорогих автомобилей, яхт, драгоценностей, которыми щеголяли их спутницы и, разумеется, изысканной и дорогой одеждой. Эта эпоха красочно описана в романе американского писателя Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» (1925).

Всё это не могло не повлиять на изменение силуэтных форм одежды. Но если перемены в женской одежде тех лет были поистине революционными, то изменения в мужской одежде менее заметны. Прежде всего, это проявилось в облегчении силуэта и его некоторой геометризацией. Линия плеча становилась более покатой и немного сузилась по сравнению с предыдущим периодом. Толщина плечевых накладок была минимальной. В целом силуэт стал ещё более вытянутым по вертикали (рис. 25). Это достигалось не только уменьшением прибавок на свободное облегание, которые достигают значения 6–7 см, но и облегчением пакета одежды. Ткани становились более тонкими и сухими, хорошо держащими форму. Для этого использовалась пряжа более высокого качества, которую можно было подвергать усиленной крутке.

Образцом для подражания среди светской публики стал в этот период времени другой представитель английской королевской семьи – принц Уэльский, будущий король Эдуард VIII, отказавшийся от престола из-за своего романа с американкой Уоллес Симпсон. Обладая от природы врождённым вкусом и чувством меры, он вместе со своим портным Шольте с Сэвил-Роу в Лондоне создал немало ансамблей мужской одежды, которые пристально рассматривала и копировала публика как в Европе, так и в Америке. Они создали так называемый «лондонский крой» костюма, состоящего из пиджака с широкими плечами, плотно сидящего на фигуре, и брюк с высокой линией талии (рис. 26).

Изменению стилистики мужского костюма тех лет способствовало, кроме всего прочего, и преобразование эстетических идеалов в жизни тогдашнего общества. Влияние стиля «*Art Déco*» на оформление архитектурных сооружений, интерьеров, предметов быта и одежду в целом было определяющим для своего времени (38). Знаменитое «маленькое чёрное платье», созданное Габриэль Шанель в 1926 г., наиболее ярко отражало изменившиеся эстетические критерии того времени в женской одежде. В мужском классическом костюме также можно отметить влияние этого популярного в 1920-е гг. стиля. Сознательная геометризация и упрощение формы, отказ от излишней декоративности и цветового разнообразия, характерное для рассматриваемого периода, становятся на долгое время главным условием мужской элегантности [2, с. 16].

Кинематограф в те годы называли «фабрикой грёз», и часто на экране создавался не просто новый типаж красоты, но и образец для подражания. К примеру, образ, созданный американским актёром итальянского происхождения Рудольфо Валентино (1895–1926) (рис. 27) в фильмах «Четыре всадника Апокалипса» (1921), «Шейх» (1921), «Кровь и песок»

(1922) и других, на долгие годы узаконил на экране новый для Америки тип «кинозвезды» – рокового соблазнителя, «латинского любовника», живущего в мире чудес и приключений. Его белоснежные костюмы и набриолиненные чёрные волосы вызывали множество последователей. Тип героя-«супермена» создавал и на экране, и в жизни другой знаменитый актёр того времени – Дуглас Фэрбенкс (1883–1939) (рис. 28). Такие знаменитые комики, как Гарольд Ллойд (1893–1971) (рис. 29) и Чарльз Чаплин (1889–1977) (рис. 30), в экранных образах своих героев доводили до гротеска существовавший тогда модный типаж.

В это время в Америке был создан тот тип мужского классического костюма, который не раз потом служил источником вдохновения для дизайнеров. Это так называемый «гангстерский стиль» костюма (40).

Следует отметить, что наиболее популярным в конце 1920-х гг. стал двубортный костюм. Этот покрой создавал видимость мощного торса, поскольку квадратная линия плеча, увеличенная плечевыми накладками и волосяной бортовой прокладкой в несколько слоёв, сужающиеся книзу рукава и острые лацканы, обрамляющие V-образный вырез, зрительно придавали дополнительную ширину плечам. Настоящая «гангстерская эlegantность» подразумевала двубортный пиджак с застёжкой на четыре, шесть или восемь пуговиц, выполненный в угольно-сером, стальном или тёмно-синем цветах и дополненный широкими брюками.

В России в это время продолжалась гражданская война, которая закончилась в 1922 г. Хозяйство страны было разрушено, но уже в 1919 г. возникают попытки модернизировать швейную промышленность, централизуя многочисленные кустарные мастерские. К 1921 г. в стране насчитывалось 279 предприятий, на которых трудилось свыше 40 тыс. человек [92, с. 18].

Новая экономическая политика, принятая в стране весной 1921 г., провозгласила частичный возврат к различным формам собственности, в том числе индивидуальной и капиталистической. Это привело к возрождению частных фирм и ателье, которые дали возможность тем, кому позволяли средства, заказывать себе одежду по своему вкусу и в соответствии с тогдашней модой. Образ богатого нэпмана в узких брюках и пиджаке в полоску вошёл в русскую литературу, например, в произведения М. М. Зощенко (1895–1958) (рис. 31). Но возврат к частному предпринимательству в России и связанному с ним стилю одежды длился недолго. Хотя формально НЭП никто не отменял, но к концу 1920-х гг. он фактически был свёрнут.

В 1920-е гг. брюки стали более узкими (17–19 см), за что получили название «дудочки». Это подчёркивали вошедшие в моду манжеты брюк шириной 4–5 см. Их делали не только в костюмах спортивного покроя, но и классического. Брюки несколько укорачиваются по сравнению с предыдущим периодом, и их носят так, чтобы были видны носки или гамаша, закрывающие верх ботинок. Практически всегда их делали с заутюженными

стрелками, что ещё больше вытягивало силуэт. Линия талии на брюках немного понижается, что связано с удобством их в эксплуатации.

Для повседневных костюмов использовались в основном гладкие, в узкую полоску, с выработкой «ёлочкой», в рубчик, или в едва заметную клетку. Для спортивных пиджаков мода предлагала более смелые варианты, например, ткань в яркую клетку или полоску. Эта мода пришла из Америки и поначалу казалась вызывающей, но постепенно люди стали привыкать к ней, и в дальнейшем это тоже перешло в разряд классики.

Наиболее типичным в 1920-е гг. был дневной костюм, состоящий из узких брюк, пиджака и жилета, который выполнялся из основной ткани. Однобортные пиджаки встречались наравне с двубортными, но длина их была значительно короче и часто в костюмах модников едва доходила до бёдер. Однобортные пиджаки застёгивались на одну пуговицу, расположенную на уровне линии талии или немного выше, либо на две пуговицы. Двубортные, как правило, застёгивались на две пары пуговиц, а также имели две декоративные пуговицы, расположенные на большем расстоянии от центра (рис. 32).

Костюм-тройка с жилетом выполнялся, как правило, из одной ткани. Глубина выреза жилета понижалась вслед за удлинением лацкана и опусканием первой петли застёжки пиджака.

В конце 1920-х гг. появился пиджак, также очень напоминающий по форме и силуэту современный. Пиджак стал более длинным и свободным. Брюки оставались при этом достаточно узкими и короткими, но уже была видна тенденция к их удлинению.

Пиджаки спортивного покрова получают всеобщее распространение в качестве повседневной одежды. Они были немного шире классических пиджаков, но также имели вытянутый силуэт. Постепенно портные избавились от многочисленных деталей, столь характерных для «норфолкского пиджака» (кроме накладных карманов), чтобы в нём легче было двигаться. Однако традиция шить спортивные пиджаки из твида сохранилась до наших дней.

В это время появляется мода ездить на охоту в Африку, для чего создавалась специальная одежда, позже получившая название «сафари». Её шили из облегчённой шерстяной или льняной ткани песочного цвета, напоминавшего цвет африканской саванны. Пиджак был снабжён многочисленными накладными карманами с фигурными клапанами, напоминавшими о военной униформе и иногда дополнительным патронташем, а также патами и погонами (рис. 33).

В начале 1920-х гг. в модных журналах можно было встретить отрезные по линии талии сюртуки или удлинённые пиджаки, которые предлагалось носить с брюками-«галифе» в качестве одежды для верховой езды, а также охоты и прогулок на природе. Однако постепенно этот вид одежды исчез со страниц журналов и из гардероба, оставаясь лишь у некоторых сельских

джентльменов как напоминание о прошедшей молодости. Вариант костюма для охоты в конце 1920-х гг. выглядел как сочетание спортивного пиджака с поясом, застёгнутым на пуговицу или пряжку, и широких брюк-«гольф», которые носили с шерстяными вязаными гетрами и спортивными ботинками или сапогами.

Кроме того, большую популярность приобрели *блейзеры* (2).

Вариант однобортного тёмно-синего блейзера в сочетании со светло-серыми брюками из шерстяной фланели и с коричневыми туфлями был особенно популярен во Франции, Италии и Испании [93, с. 125]. Обозреватели моды писали тогда, что это больше подходит для неформальных вечеринок на свежем воздухе, на спортивных мероприятиях, на каникулах и в выходные дни (*рис. 34*). Эта традиция сохраняется и поныне.

Галстук вначале не считался обязательным атрибутом делового костюма. Однако позже гангстеры, добившиеся высокого положения, никогда не выходили на улицу без галстука, а вечером дополняли свой костюм ярким галстуком-«бабочкой» и нагрудным платком. Среди гангстеров была распространена мода на инициалы владельца, вышитые на рубашке. Этот шокирующий образ дополнялся широкополой фетровой шляпой с шелковой ленточкой на тулье и тремя вмятинами. Шляпы были тогда разнообразных цветов – зелёного, лилового, ярко-синего, коричневого и тёмно-серого – и назывались «Борсалино» по фамилии шляпного мастера, который начал их делать. При появлении дамы мужчины учтиво прикасались пальцами к полям, при ограблении банка шляпу сдвигали на глаза. Гангстеры времен Великой депрессии на долгие годы заложили представление о том, как должен выглядеть «настоящий мужчина». Костюм дополнялся типично гангстерскими ботинками, чаще всего двухцветными. В своё время этот костюм вызывал шок у современников. Но позже образ был романтизирован в многочисленных гангстерских сагах, вначале в литературе, а потом и в кино. Достаточно вспомнить роман Марио Пьюзо «Крёстный отец», изданный в 1969 г. и снятый по его мотивам в 1972–1974 гг. режиссёром Ф. Ф. Копполой одноимённый фильм (*рис. 35*).

Глава 4. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1914–1929 гг.

В 1920-х гг. смокинги шили в основном слегка прилегающего в талии силуэта, без шлиц на спинке, с прямыми или слегка закруглёнными полами. Застёгивали смокинг чаще всего на одну обтянутую пуговицу. Следуя английской традиции, смокинг часто носили с чёрным, глубоко вырезанным жилетом из той же ткани, из которой были сшиты смокинг и брюки. Брюки для смокинга по-прежнему шились с одинарным атласным лампасом вдоль бокового шва, однако ширина их уменьшилась.

В 1920-е гг. фрак носили лишь в особых случаях. Это могла быть премьера оперы, дипломатический приём или свадьба, где дресс-код

оговаривался заранее (13). Форма фрака, как наиболее консервативного вида одежды, в этот период менялась мало. Однако модники заказывали у портных фрак в соответствии с модными тенденциями более прилегающего силуэта, чем раньше (рис. 36).

Смокинг, в отличие от фрака, более подвержен изменениям, которые привносила мода. Поэтому в 1920-е гг. смокинг был, как и пиджак, более приталенным, ширина плеча также немного уменьшилась. К концу десятилетия смокинг практически вытесняет фрак в связи с общей демократизацией и упрощением стиля мужской одежды [1, с. 204].

Проявлением этой тенденции стало появление так называемого костюма *Штреземанна* (19). Поначалу это выглядело поистине революционно на фоне фраков и смокингов, но постепенно стало более привычным и обыденным.

В 1920-е гг. ширина галстука немного уменьшилась в связи с общим сужением силуэта. Это относилось и к галстуку-«бабочке», который часто представлял собой полоску ткани шириной 2–3 см. Галстук-«бабочку» в тон костюму носили и днём.

Галстук-пластрон встречался в 1920-е гг. гораздо реже, чем в начале XX в. Носили его в основном с визиткой. И галстук, и пластрон мужчины закалывали декоративной булавкой или зажимом. Его можно было увидеть летом, когда жилет не надевали. Но на улице или в общественных местах не полагалось носить бросающихся в глаза зажимов, особенно со сверкающими камнями.

В 1920-е гг. началось повсеместное распространение летней шляпы-«канотье», которая ранее была любимым головным убором английских мясников. Её изготавливали из соломы и носили как джентльмены, так и молодые люди более простых сословий. Люди старшего поколения продолжали носить более традиционные головные уборы.

Часть 2. Радикальные преобразования мужского классического костюма в середине XX в.

Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1930–1939 гг.

Крах американской биржи 1929 г. показал, насколько неустойчиво было благополучие западного мира. Блестящая эпоха джаза, свинга и чарльстона закончилась глубочайшим кризисом, в котором оказалась вначале американская, а затем и мировая экономика. И конечно, это не могло не отразиться на моде тех лет.

После кризиса 1929 г. в мире наступило время «Великой депрессии», безработицы, связанной с этим материальной и духовной нестабильности. В 1932 г. в США было 14 млн безработных, в Германии – 6 млн, а в Англии – 3 млн. Во Франции в модной промышленности также образовалось более 10 тыс. безработных, поскольку богатые американские клиенты отказались от услуг кутюрье [26, с. 129].

Настроение уныния, желание ухода от реальности, тоски по прошлому пронизывало всё общество и проявлялось во многих областях культуры, в том числе и в моде. Например, в романе Ф. С. Фицджеральда «Ночь нежна» (1934) даётся описание общественных настроений и стилистических особенностей моды той поры.

Американский кинематограф в это время начал создавать образ мужской элегантности – сильный, более сдержанный, подтянутый мужчина в хорошо сшитом костюме. Наиболее ярко это проявилось в образах таких актёров, как Роберт Тейлор (1911–1969) (*рис. 37*), Хэмфри Богарт (1899–1957) (*рис. 38*), Генри Фонда (1905–1982) (*рис. 39*), Кларк Гейбл (1901–1960) (*рис. 40*) и др. Кинематограф всегда оказывал большое влияние на моду. Люди невольно проникались созданным на экране образом «идеального мужчины» и вольно или невольно переносили его на себя, копируя прежде всего манеру поведения, причёску и костюм.

Те, кому удалось спасти своё состояние, больше не выставляли его напоказ. Праздники принято было устраивать не в клубах, как ранее, а в частных домах. Вновь обострилась дифференциация населения на богатых и бедных, что не могло не отразиться и в костюме. В обществе формировалось наступление новой элегантности как в женской, так и в мужской одежде. В женской моде можно отметить отход от образа мальчика, возврат к более женственным зрелым формам. Мужская одежда становилась более brutальной, чем в предыдущий период. По сравнению с 1920-ми гг. исчезало стремление к изяществу, динамичности и лёгкости. Большинство мужчин начало покупать готовую одежду, так как массовое производство тогда уже достигло определённого качества, а заказывать себе одежду у портных могли далеко не все. Но, поскольку одежда массового производства не могла

обеспечить идеальной посадки и подгонки костюма по фигуре, эстетические критерии начали меняться в сторону упрощения.

Мужчины в этот период постепенно уходили от сложной внутренней проблематики и поисков эстетического идеала. Суровая правда жизни вносила свои коррективы в их мышление и образ. Приходилось в большей степени думать о хлебе насущном, о выживании в условиях экономического кризиса. Прежний образ утончённого ловеласа и денди, разъезжающего на спортивном автомобиле, уходит в прошлое. На передний план выходит мужчина-труженик, способный защитить и обеспечить себя и свою семью. Одежда массового производства в какой-то степени отвечает этой тенденции и нивелирует образ мужчины, делая его более приземлённым, обыденным, лишает индивидуальности.

В журналах мод того времени часто можно встретить образ мужчины, крепко стоящего на ногах в негнущейся, не слишком пластичной одежде. Причёска стала очень короткой, а широкая улыбка излучала оптимизм. В целом это должно было символизировать основательность, уверенность в завтрашнем дне, моральную и физическую силу. Так создавалась некоторая психологическая компенсация, помогающая противостоять трудным временам (*рис. 41*).

В 1933 г. президент США Ф. Рузвельт провозгласил политику «нового курса», направленную на преодоление кризиса. Это позволило с большей надеждой смотреть в будущее. Постепенно кризис был преодолен и в других странах. Однако зарождающийся в Германии фашизм и сгущающаяся предвоенная атмосфера снижали общественное настроение. Приближение новой войны предчувствовали многие в это время, что не могло не сказаться на стилистических изменениях в моде, особенно к концу 1930-х гг. Одежда казалась средством защиты не только от окружающей среды, но и от надвигающейся катастрофы. Поэтому происходившее в те годы постепенное увеличение плечевого пояса затронуло и мужскую, и женскую одежду. В жакете с гипертрофированно увеличенной линией плеча женщина чувствовала себя более представительной и сильной, особенно если рядом с ней находился мужчина с такими же широкими и прямыми плечами (*рис. 42*).

Как отмечают многие историки моды, рассматриваемое десятилетие было отмечено наибольшим вкусом и элегантностью, очень сложными отработанными конструкциями как женской, так и мужской одежды. Поэтому 1930-е гг. до сих пор служат источником вдохновения для многих современных модельеров и дизайнеров [48, с. 91].

Это можно объяснить не только сложными историческими и экономическими условиями, но и влиянием на тогдашнее декоративно-прикладное искусство стиля «ар-деко» или стиля кубизма в живописи. Оба этих стиля предпочитали геометризацию формы, некоторое выпрямление и упрощение линий. Под влиянием известного французского архитектора Ле Корбюзье родилась идея функциональности жилой среды и всех её

составляющих. В новых интерьерах, почти лишённых всякого декора, вычурные прежние формы костюма начинают смотреться претенциозно и старомодно. Сознательное или бессознательное стремление к единству формы всех окружающих человека предметов, свойственное наиболее чутким модельерам и дизайнерам, заставляло их совершенствовать, делать более функциональной и соответствующей духу времени ту одежду, которую они создавали.

Силуэтная форма классического мужского костюма в это время напоминала трапецию с расширенным, почти прямым верхним основанием и сужающуюся книзу. Выпуклая форма груди, подчёркнутая линия талии, которая смещалась вверх от своего естественного положения, плотное облегание в области бёдер и широкие, плоско лежащие лацканы – таковы были его наиболее характерные стилистические особенности. Как женский, так и мужской костюм 1940-х гг. имели сходное образное решение и форму – жёсткую, чёткую, милитаризованную, большого объёма. Добиваться подобного силуэта приходилось при помощи нескольких слоёв жёсткой бортовой прокладки, усиленной конским волосом и простёганной вручную или на машине «зиг-заг» с использованием ваты, а также высоких плечевых накладок. Таким образом, пиджак приобретал жёсткую форму и немалый вес.

Преобладание одежды массового производства накладывало отпечаток и на конструкцию изделия. Увеличение прибавок позволяло добиться удовлетворительной посадки на большинстве фигур, но в то же время делало всех мужчин похожими друг на друга, лишая индивидуальности и придавая классическому костюму свойства униформы.

В России в это время швейная промышленность постепенно начала выпускать одежду в количестве, достаточном, чтобы удовлетворить большинство людей. Правда, качество пошива, а также качество тканей и прикладных материалов были ещё не слишком высокими. Но постепенно, с вводом новых ткацких фабрик и совершенствованием технологии, начинают вырабатываться ткани, соответствующие мировым образцам. Например, костюмные ткани «бостон», «шевиот», «трико», «метро» московской камвольной фабрики в предвоенное время были не хуже импортных. Конечно, далеко не все могли купить их по причине высокой стоимости. Но, как правило, в гардеробе большинства мужчин был хотя бы один костюм. О моде в этот период говорить довольно сложно, так как костюм покупался не на один год и часто передавался от отца сыну. Кроме того, специфические условия тогдашней российской жизни, где пресекалось всякое инакомыслие и подавлялось стремление к индивидуальности, как нельзя лучше подходили для унификации образа мужчины. Несмотря на это, в России начали издаваться журналы, так или иначе освещающие вопросы моды.

В этот исторический период спорт, как в нашей стране, так и на Западе, становился всё более популярным. Он был объединяющим элементом для большинства людей и государств. Это явственно показала олимпиада 1936 г.,

проходившая в Германии. Образы подтянутых, мужественных, широкоплечих парней, растиражированные в печати и кинохронике тех лет, не могли не оказать влияния на массовое сознание.

Эстетический идеал мужчины 1930-х гг. – спортивная фигура с широкими плечами, узкими бёдрами, хорошей осанкой и сильными мышцами. На экранах нашей страны этот типаж был ярче всего воплощён в образах героях фильма «Весёлые ребята» (1934), а также Сергея Столярова (1911–1969) в фильме «Цирк» (1936) (*рис. 43*). Черты этого стиля были откорректированы в соответствии с духом времени. Моряки, лётчики, физкультурники полнее всего выражали здоровый, мужественный идеал тех лет. Им старались подражать и в костюмах. Хотя в несколько военизированных формах экранного костюма ощущалось приближение войны, она воспринималась как праздничный победный марш [50, с. 39].

Некоторая идеализация действительности, которая была свойственна отечественному кинематографу тех лет, отразилась и на костюмах экранных героев. Это можно отметить в таких фильмах, как «Девушка спешит на свидание» (1936), «Строгий юноша» (1936) (*рис. 44*), «Моя любовь» (1940) (*рис. 45*) и др. Хотя в жизни люди не всегда имели возможности одеваться так, как в кино, но герои экрана, в том числе с помощью своих костюмов, создавали обобщённый образ эпохи – приподнятый, светлый, жизнерадостный.

Черты лица героев того времени должны быть мужественными и простыми, что подчёркивала короткая стрижка. В российском кино тех лет этот образ был воплощён в экранных персонажах Михаила Жарова (1899–1981) (*рис. 46*), Евгения Самойлова (1912–2006) (*рис. 47*), Павла Кадочникова (1915–1988) (*рис. 48*) и других известных актёров. Элементы западной моды с трудом, но проникали в Россию благодаря поездкам наших мастеров за границу. Например, в 1929–1932 гг. состоялось совместное творческое турне по Европе и США режиссёров С. М. Эйзенштейна, Г. В. Александрова и оператора Э. К. Тиссэ в целях обучения звуковому кино. Из этой поездки были привезены не только идеи будущих фильмов, но и костюмы, которые в Москве служили образцами для подражания (*рис. 49*).

Несомненно, что в рассматриваемый период времени предпочтения в одежде главы нашей страны во многом определяли и вкусы всех его подчинённых. Как известно, генералиссимус И. В. Сталин предпочитал носить не классические пиджаки, а военную или полувойсковую форму, напоминающую китель с накладными нагрудными карманами и клапанами. Подобную же форму носили и большинство начальников того времени. Одни – в подражание «отцу народов», другие – из чувства самосохранения, чтобы не выделяться из ряда своих соратников (*рис. 50*).

Поэтому ещё одной тенденцией, оказавшей большое влияние на одежду того времени, была милитаризация, вызванная, помимо желания подражать военачальникам, предчувствием грядущих сражений на полях войны. Это

проявилось, прежде всего, в изменении цветовой гаммы одежды. Наиболее часто встречающимися стали тогда, помимо традиционных оттенков серого цвета, коричневый, тёмно-зелёный защитный цвет и хаки, явно заимствованные из военной униформы. Кроме того, модным стал пиджак в форме кителя или военного френча с воротником-стойкой и застёжкой доверху. Форма накладных карманов и клапанов также напоминает нам о военной форме солдат и офицеров того времени. Таким образом, всё более сгущающаяся атмосфера того времени делала и одежду более тёмной и мрачной, причём это касалось не только нашей страны, но и стран Запада, которые тоже жили в предчувствии мировой катастрофы.

Некоторые руководители страны по своему статусу должны были одеваться в классические костюмы (например, В. М. Молотов (1890–1986), тогдашний председатель СНК СССР, а в дальнейшем – нарком министерства иностранных дел). Их костюмы шили в специальных ателье закройщики и портные высшего разряда. Одежда дипломатов больше соответствовала мировым тенденциям моды в силу их лучшей информированности и больших, чем у всех остальных, возможностей (*рис. 51*).

Исключением из общей мрачной атмосферы того времени была, пожалуй, летняя одежда, которая по-прежнему выполнялась из тканей светлых тонов. Часто встречался белый цвет. Ткани тоже использовались облегчённые («полушерсть», т. е. смесь с хлопком или шёлком, льняные и хлопчатобумажные ткани). Всё чаще не только в модных журналах, но и на улицах городов можно было встретить мужчин, одетых в тёмно-синие блейзеры со светлыми, иногда белыми, брюками.

Для дневного времени по-прежнему предлагался классический костюм, состоящий из пиджака, брюк и жилета, выполненного, как правило, из ткани пиджака. Жилет можно было встретить как однобортный, так и двубортный, который полагалось носить только с однобортными пиджаками.

Изменение модного образа повлекло за собой и изменение конструктивного решения мужского классического пиджака. Появившаяся в начале 1930-х гг. тенденция к увеличению объёма одежды привела к возрастанию прибавки на свободное облегание до 8–12 см, и с течением времени значение её росло [47, с. 18].

Нарастала и тенденция к повышению и выпрямлению линии плеч. Ширина и разворот плеч также увеличиваются, достигая значения 18–19 см к концу десятилетия. Популярные среди молодёжи в 1910-е гг. укороченные однобортные пиджаки надолго вышли из моды. На смену им вернулась «классическая» длина (2,5–3,0 см ниже сгиба первого сустава большого пальца вытянутой руки). Длина двубортного пиджака всегда была длиннее на 1–2 см. Пройма оставалась довольно высокой, а рукав, соответственно, узким.

Пиджак встречался чаще однобортный, с застёжкой на одну, две или три пуговицы, с прямыми или слегка расходящимися полочками. В случае

однобортного пиджака пуговица располагается на уровне линии талии или немного выше. Как правило, пиджак был со швом по центру спинки, но без шлицы. Двубортные пиджаки предлагались в основном с застёжкой на 4 или 6 пуговиц, расположенных параллельно. Нижнюю пуговицу обычно не застёгивали.

Спортивные пиджаки обычно были более широкими, с увеличенными прибавками на свободное облегание, менее приталенными. Тенденция к увеличению плечевого пояса и некоторому укорочению пиджака сохранялась. Это делало мужскую фигуру квадратной, вся масса костюма как будто стремилась вверх. Эти пиджаки были, как правило, однобортными, с массой деталей (кокетки на полочках и спинке, хлястики и пояса, клапаны фигурной или асимметричной формы, отлетные складки на полочках и спинке, которые называли «гольф») (рис. 52).

Брюки в это время становились всё шире сверху донизу, и по линии притачивания пояса закладывались заутюженными складками (одной или двумя). Причём ширина эта скрадывалась при расположении фигуры в фас, но хорошо была видна в профиль, так как глубина складок по линии талии была довольно большой (до 12–16 см в общей сложности). Ширина брюк внизу достигала 26–28 см, длина доходила до середины каблука, что несколько компенсировало всё более увеличивающийся объём верхней части пиджака и плечевого пояса. Как правило, брюки выполнялись с манжетами шириной 3–4 см, не только в спортивных костюмах, как раньше, но и в классических. Это зрительно делало фигуру более устойчивой. Линия талии в брюках располагалась на естественном месте или даже чуть выше (за счёт пояса). Сзади на поясе часто делали треугольный вырез, если брюки продолжали носить с подтяжками. В этот период впервые появились брюки, которые держались на талии за счёт пояса, а не подтяжек, как раньше.

Кроме того, нововведением стала и застёжка «гульфика» на тесьму – «молния». Одним из первых, кто решился на этот революционный для мужской одежды шаг, был французский модельер Жан Клод в 1937 г. Однако в Англии это было воспринято неоднозначно. Понадобилось вмешательство таких авторитетов, как герцог Виндзорский и лорд Луис Маунтбеттен (*Louis Mountbatten*, 1900–1979), которые сразу оценили преимущества такого вида застёжки и своим примером выступили в её поддержку [93 с. 116].

Брюки, как правило, шили из той же ткани, что и пиджак. Изредка можно было встретить брюки из ткани-компаньона, например, в полоску, но фон ткани оставался тем же, что и на ткани пиджака. Со спортивными пиджаками предлагали носить брюки-«гольф», довольно широкие в нижней части и заправленные в шерстяные вязаные носки или гетры, а также брюки-«галифе», заправленные в высокие сапоги, что ещё больше приближало образ мужчины к военному.

Глава 2. Повседневный мужской костюм в 1939–1949 гг.

Вторая мировая война (1939–1945), развязанная Германией, как и Первая мировая, оказала колоссальное влияние на жизнь общества. Хотя обе эти войны явились следствием большого количества политических и экономических противоречий между государствами, Первая мировая война для многих в то время разразилась в каком-то смысле неожиданно. Вторая мировая готовилась исподволь и постепенно, в течение ряда лет атмосфера в обществе постепенно накалялась. Поэтому и влияние этих войн на моду было различным. Первая мировая радикально изменила женскую одежду. Мужская одежда, в целом более консервативная, чем женская, стилистически изменилась меньше. Изменились лишь пропорции, объёмы, детали.

Вторая мировая война повлияла и на мужскую, и на женскую одежду в равной степени. Как мужской, так и женский образ приобретают всё более мужественный, милитаризированный характер, формы костюма становятся более напряжёнными и сухими. Плечевой пояс мужского классического костюма становится более прямым, а длина плеча всё увеличивается, достигая к 1946 г. максимально возможных размеров. Всё больше подчёркивается разворот грудной клетки, ширина лацкана расширилась, в некоторых случаях не доходя до проймы всего на 3,0–4,0 см.

Анализ модных иллюстраций журналов тех лет позволяет сделать вывод, что образ мужчины в целом становился более респектабельным, брутальным, спокойным и деловитым (*рис. 53*).

С конца 1940-х гг. можно отметить всё большее влияние спортивного стиля на классический. Появляется много деталей, заимствованных из спортивной одежды. Но если ранее спортивные пиджаки шились в основном из более рыхлых тканей (пестротканей или твида), то теперь спортивные детали проникали и в классику. Например, накладные карманы, которые раньше были одним из стилистических признаков спортивной одежды, теперь можно увидеть на пиджаках, классических по форме и выполненным из обычных костюмных тканей. Чаше стала встречаться отделочная строчка по краю борта, воротника и карманов, что ранее также было свойственно спортивному стилю (*рис. 54*).

Как европейская, так и советская швейная промышленность в военное время почти полностью перешла на выпуск униформы. Гражданское население в основном продолжало донашивать довоенную одежду. Мало кто мог позволить себе заказать костюм у портного или в ателье. Развитие моды немного приостановилось.

Поскольку многие парижские дома моды и кутюрье вынуждены были эвакуироваться в Америку, роль этой страны в создании моды возросла. Начиная с 1941 г. Америка выступала законодательницей моды. Открытие второго фронта, а также совместная с европейскими странами и Россией победа во Второй мировой войне ещё больше повысили значение Америки в

мире и, как следствие, американского стиля в одежде. Американская промышленность процветала, в то время как европейское и российское производство было почти полностью разрушено войной, и понадобилось немалое время на их восстановление. В этот период американские товары, в том числе и одежда, начинают доминировать на европейском рынке. Кроме того, американские фильмы, наводнившие экраны как нашей страны, так и Европы, на волне симпатии к одной из стран-победительниц внедряли в массовое сознание образ героя-американца. Часто это были полицейские, частные сыщики или адвокаты в хорошо сшитых костюмах, образы которых создавали такие известные актёры, как Берт Ланкастер (1919–1994) (рис. 55), Кэри Грант (1913–1994) (рис. 56) и др. Америка – страна иммигрантов, в которой соединилось множество культур. Народы, переселившиеся сюда, в частности итальянцы, привезли с собой и свои традиции портновского искусства, которые явно прослеживаются при создании образа голливудских героев. Но простые американцы, не имевшие возможности заказывать костюмы у частных портных, а покупавшие готовые в магазинах, в жизни несли совсем иной образ, более простой и менее изысканный.

Ещё в начале XX в. в США был создан свой собственный стиль, имеющий, правда, британские корни, но, по сути, полностью американский. Это так называемый стиль «Лиги плюща», который завоёвывал вначале Америку, а затем и Европу (43). В дальнейшем он оказал влияние на стилистическое решение мужской одежды и в нашей стране.

Годы войны и первые послевоенные годы не вносят особых изменений в характер и образ мужской одежды. Она по-прежнему остаётся тяжеловесной и прямолинейной. Сезонные изменения моды в этот период очень мало влияют на облик мужчин. Меняется в основном цветовая гамма, ткани, степень покатости и ширина плечевого пояса, расположения карманов и пуговиц, однако общее стилевое решение, вне зависимости от сезона, остаётся прежним.

Дневные костюмы становились всё менее прилегающего силуэта, начинал доминировать прямой и слегка приталенный силуэт. В стабильности этого силуэта большую роль играла экономическая сторона вопроса. Большие прибавки на свободное облевание и прямой силуэт позволяли удовлетворять большое число людей с различными отклонениями от стандартной фигуры. Одежда почти не требовала индивидуальной подгонки по фигуре. Промышленность тоже ещё не была готова шить одежду во всём разнообразии типологии населения.

В послевоенное время стилистические формы классического мужского костюма продолжают развивать тенденции выявления и подчёркивания мужественности, респектабельности, основательности, физической выносливости. Это проявлялось, прежде всего, в тяжеловесности одежды, в её больших массах, простых формах. Костюмы шились, как правило, из добротных, не слишком пластичных материалов приглушённо-тёмных тонов.

Объяснить это можно не только модными тенденциями, которые всё ещё продолжали довоенную традицию, но и отсутствием красителей разнообразных тонов. Химическая промышленность тоже далеко не сразу смогла перестроиться.

Пиджаки предлагались как однобортные, с застёжкой на 2–3 пуговицы, так и двубортные, с застёжкой на 4–6 пуговиц. Формы пиджака более статичные, чем раньше, линия талии на естественном месте или чуть выше, но конструктивно она почти не выявлена. Линия борта прямая или слегка закруглённая в нижней части, если пиджак однобортный. Исчезло бывшее разнообразие карманов. Теперь их, как правило, делали прорезными с клапанами закруглённой формы и располагали горизонтально.

В журналах послевоенного времени можно встретить различные варианты оформления лацкана классического мужского костюма, как прямой лацкан, так и зауженный кверху. Однако спортивные пиджаки практически не встречаются. Видимо, это было связано с тем, что в экономически нестабильные времена мужчины могли себе позволить только один универсальный костюм, подходящий на все случаи жизни (*рис. 57*).

По мере возрождения текстильной промышленности ткани становятся всё более разнообразными по цвету и фактуре. Помимо традиционных гладкокрашенных костюмных тканей и тканей в полоску, появляется твид и фактурные ткани с рисунком в «ёлочку» и клетку. Расширяется и цветовой диапазон. Во второй половине 1940-х гг. на улицах можно было встретить костюмы зелёных, светло-синих, светло-коричневых тонов и цвета морской волны. Для лета предлагались костюмы кремового, светло-серого или даже белого цвета. Поначалу ещё достаточно робко и только у молодёжи, но постепенно эта мода, также пришедшая из Америки, завоевала всё больше поклонников. Люди устали от серо-чёрно-коричневых красок войны, им захотелось внести в своё гардероб всё большее разнообразие. Советская текстильная промышленность не успевала за новыми веяниями моды и по-прежнему выпускала ткани традиционных цветов, но новые ткани всё-таки проникали на наш рынок благодаря импорту, в основном, из стран социализма.

В журналах мод этого периода снова можно было встретить визитки или вариации костюма Штреземанна, которые предназначались для торжественных церемоний в дневное время. Однако в жизни их можно было встретить лишь на свадьбах в аристократических семействах или на скачках. Плечевой пояс их, однако, несмотря на традиции, делали немного шире, чем в прежние времена, хотя полуприлегающий силуэт сохранялся (*рис. 58*).

Брюки в 1940-е гг. отличались необычайной шириной по всей длине (до 30–32 см в низках) и создавали впечатление статичной массы, за что получили в народе название «две юбки». Как правило, их делали с широкими манжетами (5–6 см).

Глава 3. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1930–1949 гг.

Тенденция к расширению плечевого пояса и общей массы костюма затронула, разумеется, и нарядную вечернюю одежду. Смокинги и фраки стали шить с более расширенной линией плеч, прилегающего или полуприлегающего силуэта. В этот период появляются и двубортные смокинги, наряду с традиционными однобортными. Лацканы или воротник-шаль по-прежнему отделяют блестящим атласом (*рис. 59*).

Модные журналы того времени демонстрируют некоторое снижение уровня дресс-кода в вечернее время. Допустимым становится появление вечером в однобортном или двубортном костюме, выполненном, правда, из более дорогой, чем днём, шерстяной ткани чёрного или тёмно-синего цвета, иногда в едва заметную светлую полоску или с «люстром» (блеском). Этого эффекта добивались введением шёлковой пряжи или с помощью комбинированного переплетения ткани. Костюм часто дополнялся жилетом из той же ткани. Его носили с обычным галстуком или галстуком-«бабочкой» (*рис. 60*).

Брюки, которые носили с фраком, по-прежнему выполняли с двойным атласным лампасом и застёжкой в боковых швах, но ширина их стала значительно больше по всей длине, что зрительно уравнивало расширенную плечевую часть фрака. Брюки для смокинга, имевшие один атласный лампас, также претерпели расширение по всей длине.

Одним из нововведений того времени было возвращение *спенсера*. мода на спенсер периодически возникала во второй половине XIX в., причём и в мужской, и в дамской одежде (35). В XX в. он стал униформой гостиничных служащих (например, официантов и лифтёров). Однако спенсер, который предлагали носить джентльменам предвоенной поры, отличался от униформы лаконичностью, цветом (белый или чёрный). Кроме того, джентльмены чаще всего носили спенсер с фрачным жилетом или поясом-«каммербандом» (43), а также фрачной сорочкой и галстуком-«бабочкой». С белым спенсером обычно носили чёрные брюки (*рис. 61*).

Большинство мужчин как в нашей стране, так и за рубежом в это время не имели возможности купить, помимо повседневного, ещё и специальный вечерний костюм. Как правило, они обходились одним и тем же, меняя сорочку и галстук.

Но как у нас, так и за границей были люди, для которых вечерний костюм был одновременно и рабочим. Это музыканты, актёры, дирижёры, а также официанты и метрдотели. На их вечерний костюм мода оказывала то же действие, что и на повседневный. При этом плечевой пояс оставался таким же широким, как и в дневных костюмах, но пиджаки становились более приталенными. Это придавало силуэту большую лёгкость и изящество.

Смокинги в этот период предлагались как однобортные, с застёжкой на одну пуговицу, так и двубортные, с застёжкой на две или четыре пуговицы,

по-прежнему с атласной отделкой. Для лета часто предлагались смокинги белого цвета, которые носили с чёрными специальными брюками с атласным лампасом. В этом случае атласная отделка воротника-шали или лацканов обычно отсутствовала. В журналах мод того времени можно было найти смокинги даже бледно-розового цвета (рис. 62).

В военное время у мужчин было немного поводов для того, чтобы надевать вечерний костюм и полагающиеся к нему дополнения. Но во время светских приёмов, благотворительных балов или приёмов в честь победителей мужчины, не одетые в военную форму, могли надеть оставшиеся с довоенных времён нарядные костюмы.

По окончании войны количество вечеринок и приёмов увеличилось. Поэтому в журналах того времени можно найти немало вариантов аксессуаров, которые были неуместны в военное время. Например, мужчины снова вспомнили о тросточках, которые придавали изящество и лёгкость, но в то же время помогали тем, кто был ранен.

Кроме того, часто можно было увидеть, не только вечером, но и днём, забытые, казалось, бутоньерки или цветы в петлицах пиджаков, смокингов и фраков. Вспомнили и о нагрудных платках, которые считалось уместным носить как с дневным, так и с вечерним костюмом. При этом часто можно было одновременно увидеть и цветок в петлице, и платок в нагрудном кармане. Людям хотелось ощущения праздника, который они создавали в одежде всеми способами.

В нашей стране в послевоенное время фраки и смокинги оставались, в основном, в гардеробе дипломатов и артистов. Люди старшего и среднего поколения надевали в торжественных случаях парадный костюм с галстуком, а молодёжь чаще всего обходилась тщательно отутюженными брюками и сорочкой с открытым воротником или надевала папин костюм.

Воротники сорочек в это время немного расширились, длина концов достигает 7–8 см. Их делали с более мягкой прокладкой, чем ранее. Форма концов воротника или вытянутая, или расставленная. Воротники закругленной формы встречались гораздо реже и, в основном, в вечерней одежде.

Галстуки в это время были довольно скромными по цвету и рисунку (диагональная полоска, светлый «горошек» на тёмном фоне). Ширина галстуков внизу постепенно увеличивается, поскольку этого требует изменение общей массы одежды. Завязывали галстук довольно объёмным узлом. Галстуки-«бабочки», которые носили со смокингом, по-прежнему были довольно узкими. Фрачные галстуки-«бабочки» белого цвета стали немного шире, чем прежде.

Форма носка ботинок в начале десятилетия оставалась по-прежнему вытянутой, как в предыдущий период. Однако, в связи с общим утяжелением силуэта одежды, вытянутость постепенно исчезает и появился носок квадратной формы. Правда, с вечерней одеждой продолжали носить ботинки

с заострённым, а также полуботинки-«лодочки» со слегка скруглённым носком. Обувь, которую носили с костюмами спортивного кроя, была обычно более грубоватой, напоминавшей военную и имела более толстую подошву. Часто встречались и сапоги, которые носили с костюмом. В них заправляли брюки-«гольф» или брюки-«галифе». Днём можно было увидеть обувь всех цветов. Летом часто встречались белые полуботинки, которые в России часто делали из парусины. Вечерняя обувь была, как правило, чёрного цвета.

В это время мужчины уделяли меньшее внимание дорогим аксессуарам, таким как часы, запонки и заколки для галстука. Конечно, их продолжали носить, но форма становится менее вычурной, более лаконичной, а размеры уменьшаются. Часто их изготавливали не из драгоценных металлов, а из дешёвых сплавов, имитирующих серебро или золото, покрывали эмалью или гравировкой с инициалами.

Поскольку в целом стиль мужской одежды в это время стал более суровым и лаконичным, головные уборы также теряют былое разнообразие. В основном это шляпы классических размеров и формы, кепки и береты, перешедшие из военной одежды.

Глава 4. Повседневный мужской костюм в 1950–1959 гг.

В начале 1950-х гг., когда мир восстанавливался после кровопролитной войны, происходили значительные изменения в социальной и персональной жизни людей. Жизнь постепенно налаживалась, и по мере того, как улучшалась материальная сторона жизни, менялось и мировоззрение людей. Снова можно было думать не только об общественных нуждах, но и личных. Произошла резкая смена не только эстетического идеала общества, но и внешнего облика человека.

Стиль «*New Look*» (44), названный так американской прессой в 1947 г., полностью изменил сложившийся к тому времени облик женской одежды. На смену жёстким, грубоватым формам пришёл образ зрелой, физически развитой женщины с покатыми плечами, тонкой талией и широкой юбкой. И, хотя по сути это была не революция, а контрреволюция в моде, так как возвращалась эпоха кринолинов и корсетов, она была с восторгом встречена миллионами женщин. «Новый взгляд» позволял им вернуться к былой женственности, что было необходимо именно в послевоенный период, когда все уже устали от геометризованного и скрывающего женские формы стиля военной поры. К 1950-му г. «новое направление» завоевало все страны мира, включая и Россию, куда новые веяния моды проникали тоже, несмотря на разрушенную промышленность и начавшуюся в 1946 г. «холодную войну».

Рядом с новой женщиной более органично выглядел спутник, соответствующий ей по стилю не только в одежде, но и в образе жизни. Однако определённый консерватизм в одежде, свойственный мужчинам в гораздо большей степени, чем женщинам, сделал эти изменения не

революционными, как в женской моде, а эволюционным, т. е. постепенным и растянул их почти на десятилетие (рис. 63).

Экономика и промышленность, в том числе и лёгкая промышленность нашей страны, постепенно начали возрождаться. В этот период большую роль в улучшении качества и ассортимента швейных изделий стали играть Дома моделей, созданные в послевоенное время во многих крупных городах страны (Москве, Ленинграде, Горьком, Новосибирске, а также в столицах союзных республик). Силами работавших в них лучших художников-модельеров и конструкторов страны создавались перспективные и промышленные коллекции швейных изделий, проводилась большая работа по пропаганде новых модных тенденций и воспитанию хорошего вкуса, издавались журналы.

Количество и интенсивность информации увеличивалось с каждым годом. Международные связи и личные контакты, несмотря на все препятствия, становились более тесными. Международный фестиваль молодёжи и студентов, проходивший в Москве в 1957 г., показал нашей молодёжи, как одеваются их сверстники на Западе. После него в нашей стране возникла не только мода на джинсы и кеды, но и на корректные облегчённые костюмы, в которые было одето большинство делегатов фестиваля. Американская национальная выставка, проходившая в выставочном центре в Сокольниках в 1959 г., не только познакомила москвичей с новейшими достижениями заокеанской науки и техники, но и с предметами быта, одеждой. Джинсы (или «техасы», как их тогда называли у нас) стали пределом мечтания тогдашних молодых людей, поскольку символизировали свободу, раскованность, независимость. Жизнь стала гораздо динамичнее, а, значит, требовала более удобной и функциональной одежды.

Медленные бальные танцы предыдущего десятилетия (вальс, танго) сменились ритмами буги-вуги, твиста, рок-н-ролла. Танцевать их в старых «каркасных» пиджаках стало невыносимо.

Сезонные изменения довольно незначительно меняли внешний облик мужчин. Новизна силуэта сказывалась в меньшей ширине плеч, степени их покатости, ширине и длине пиджака и брюк, расположении карманов, форме и ширине лацкана и воротника. Менялись также цвет сорочки и галстука, ширина манжет и воротника сорочек. Анализ модных предложений того периода позволяет сделать вывод о тенденции к постепенному уменьшению объёма, ширины и высоты плеча, ширины лацкана. Цветовая гамма постепенно менялась в сторону всё большего разнообразия и постепенного осветления.

Подъём общественного сознания и оптимистическое настроение, царившее в нашей стране в послевоенное время, проявлялся как в духовной жизни, так и в одежде. Влияние спорта, туризма становилось всё более явным. Происходит постепенное сближение мужского и женского костюмов.

Но теперь это проявлялось иначе, чем в годы войны. И мужчины, и женщины начинают в неформальной обстановке носить похожий ассортимент вещей: спортивные брюки, куртки, клетчатые рубашки-«ковбойки», спортивную обувь. Эта одежда, предназначенная изначально для спортивно-туристического использования, постепенно входит в повседневный обиход и изменяет отношение к мужскому классическому костюму. Раньше мужчины почти в любой обстановке могли надеть его, и это выглядело уместно. Но начиная с 1950-х гг. область использования костюма с пиджаком стала медленно сокращаться, особенно у молодёжи, которая предпочитала более спортивный и менее формальный стиль. Появилось большое число курток, пиджаков курточного типа с элементами спортивной одежды.

В начале 50-х гг. XX в. началась научно-техническая революция (НТР). Она захватила не только сферу производства, предлагая всё новые бытовые приборы и материалы, но и оказала влияние на характер труда, делая его более творческим и интересным. Одновременно НТР предъявляла новые требования к уровню образования и культуры людей, способствовала появлению новых профессий, а вместе с тем – и нового образа людей, которые ими занимались.

Ещё одним кратковременным, но очень ярким было в это время движение «стиляг», которые сами себя называли «штатники» (47). Своим внешним видом, причёской, костюмом, поведением они протестовали против принятых в советском обществе образа жизни, а также против единообразия в одежде, музыке и т. д. Типичный для 1950-х гг. «взрыв цвета» был своеобразной реакцией на мрачные военные годы. Молодёжь хотела ощущения праздника, что проявилось в растущем стремлении разнообразить цветовую гамму своей одежды. Эта тенденция постепенно повлияла и на одежду старшего поколения, которое не хотело отставать.

Образ «стиляги» возник не случайно, а был подготовлен в том числе и кинематографом. В послевоенное время на экраны страны хлынули трофейные немецкие и американские фильмы. Образы весёлых бесшабашных парней, свободных и раскованных в своих хорошо сшитых костюмах, производили огромное впечатление на молодёжную аудиторию. Хотелось подражать героям таких американских фильмов, как «Джордж из Динкиджаза» (1940), «Серенада Солнечной долины» (1941), «Сестра его дворецкого» (1943) или немецкого «Девушка моей мечты» (1944). Идеалом элегантности своего времени стал американский актёр Фред Астер (*Fred Astaire*) (1889–1987), фильмы с участием которого шли в советском прокате. Его отточенный стиль, причёски и костюмы воспроизводились многими по мере возможностей (рис. 64).

Аналогом «стиляг» было движение «Тедди-бойс» («*Teddy Boys*») в Великобритании (49). В Америке подобная субкультура имела название «Зут Сьют» («*Zoot Suit*») (18) (рис. 65).

К концу 1950-х гг. «стиляги» в нашей стране исчезли как явление, а к

началу 1960-х движение «тедди-бойс» также прекратило своё существование. Их влияние на одежду своего поколения было весьма недолговечным. Но оно было необычайно ярким и показало обществу, что молодое поколение имеет право на самовыражение и собственную одежду, которая должна отличаться от одежды старших.

В это время понятие «хорошо одетый мужчина» означало мужчину, одетого в костюм, состоящий из пиджака, брюк, сорочки галстука, без которого невозможно было появиться в общественных местах. Без галстука могли не пустить в театр, ресторан. Да и на работе многие инженеры, конструкторы, технологи, не говоря уже о начальстве, не представляли своей жизни без классического костюма.

В противовес образу делового человека в хорошем костюме в это время на экранах сначала Америки, а потом и всего мира появляется образ молодого бунтаря-одиночки в кожаной куртке, джинсах и на мотоцикле, протестующего против буржуазных устоев. Творчество и экранный имидж таких актёров, как Марлон Брандо в фильме «Дикий» (1953) (рис. 66) и Джеймс Дин в фильме «Бунтовщик без идеала» (1955) (рис. 67) ярче всего выражали дух своего времени. Образы этих героев оказались чрезвычайно близки умонастроениям молодёжи, что не только сделало из этих актёров знаменитостей, но и привело к мифологизации их экранных образов. Их манера поведения, речь и, разумеется, одежда копировались многими. Конечно, в нашей стране у большинства молодых людей не было такой возможности, но постепенно этот стиль, названный американским, стал проникать и сюда. Нельзя сказать, что он сильно изменил стилистику мужского классического костюма, но определённо повлиял на стереотипы мышления и эстетические идеалы своего времени. Тем самым была подготовлена почва для дальнейшей демократизации, усиления практичности и снижения уровня жёсткого дресс-кода, царившего в формальной одежде.

Образ и костюмы Грегори Пека (1916–2003) (в фильме «Римские каникулы» (1953), в котором он снялся вместе с Одри Хепберн, произвели большое впечатление на современников, придерживающихся классического стиля (рис. 68). А костюм его героя в фильме 1956 г. «Человек в сером фланелевом костюме», вынесенный в название, стал униформой всех успешных, уверенных в себе представителей среднего класса и своеобразным символом определённого статуса. Пиджак, который он носил в фильме, был достаточно свободным и длинным, дополнялся брюками из той же ткани, а также белой сорочкой с уголками воротника, пристёгивающимися на пуговицы, узким галстуком в диагональную полоску и мягкой серой фетровой шляпой. Этот костюм шагнул с экрана на улицы не только Америки, но и всего мира благодаря своей универсальности и на целые десятилетия стал символизировать респектабельность и солидность (рис. 69).

Эстетика фильмов итальянского неореализма, расцвет которого приходится на начало 1950-х гг., основывалась на изображении жизненной

правды как в интерьерах, так и во внешнем облике героев. Наряду с профессиональными актёрами часто приглашались непрофессиональные исполнители, которые дополнительно вносили элемент достоверности. Костюмы главных героев всегда были разноплановыми, отражая режиссёрскую задачу, поставленную в данном фильме. Например, герой раннего фильма режиссёра Микеланджело Антониони «Крик» (1957), который шёл в нашем прокате под названием «Отчаяние», в исполнении американского актёра Стива Кохрэна (*Steve Cochran*, 1917–1965), был одет в традиционный для героев неореализма потрёпанный твидовый пиджак свободной формы. Это помогало создать образ героя с глубоким внутренним кризисом, которому нет дела до внешнего вида (*рис. 70*). Лощёные, «с иголочки», костюмы героев фильма режиссёра Дино Ризи «Знак Венеры» (1955) в исполнении Рафа Валлоне и Витторио де Сики помогли им создать роли пустых бездельников и ухажёров, пытающихся очаровать героиню несравненной Софии Лорен, сыгравшей главную роль. Костюмы героев фильмов этого направления не только выражали внутренние противоречия и духовные искания, но и создавали стилистику, соответствующую идеалу эпохи (*рис. 71*).

В начале 1950-х гг. в мужской моде продолжались тенденции, заложенные в послевоенное время. Те же объёмные формы, большие прибавки по линии груди и ширина плеч. Изменилась только высота плеча за счёт использования более тонких плечевых накладок. Это было, по видимому, результатом влияния стиля «*New Look*». Плечевой пояс в женской одежде стал естественным и покатым, лишившись высоких подплечников. Поэтому мужчины в пиджаках старого покроя с гипертрофированным плечевым поясом смотрелись рядом с дамами неестественно и претенциозно. Постепенно, вначале у пиджаков молодого поколения, а затем и более старшего, линия плеча становится всё более заниженной и к концу десятилетия достигает минимума [121, с. 421].

В 1954 г. журналы мод отмечали изменение стилистики мужского костюма в сторону облегчения силуэта, удлинения линии плеча, большей становится округлость по линии соединения рукава с проймой. Пиджак оставался довольно просторным, но при этом начинала выявляться линия талии, он делался более прилегающим в бёдрах, длина пиджака сохранялась (*рис. 72*).

Ткани для повседневных костюмов стали намного разнообразнее как по цвету, так и по фактуре. Часто можно было встретить, наряду с традиционными костюмными тканями, ткани в полоску, клетку, твид, пестроткани, меланжевые ткани, из которых шили в основном пиджаки спортивного покроя. Снова предлагались комбинированные костюмы, когда пиджак был выполнен из одной ткани (например, твида), а брюки – из другой, в тон основной. Летом предлагались ткани светлых тонов – светло-серого,

бежевого, кремового цвета. Летние костюмы часто выполнялись из льняной ткани или чесучи – из натурального шёлка.

Мужской костюм, который предлагался для дневного времени, по-прежнему представлял собой костюм-двойку или тройку. Силуэт его напоминал два прямоугольника, поставленных друг на друга, причём верхний гораздо шире нижнего. К концу десятилетия пропорции изменились. Силуэт стал напоминать букву «V» или трапецию с небольшими верхним и нижним основаниями. Пиджак был довольно длинным и широким. Например, в 1952 г. прибавка по линии груди составляла 12–13 см, ширина плеча – 18–19 см, а длина пиджака на рост 176 см была 73–74 см [87, с. 24].

Однобортные пиджаки предлагались почти прямого, иногда слегка прилегающего силуэта, с застёжкой на одну, две или три пуговицы. Лацканы были прямые или заострённой формы. Ширина их к середине десятилетия достигала 12–13 см, постепенно уменьшаясь к концу десятилетия. Край борта – в основном закруглённый, но иногда можно было встретить и прямой [87, с. 23].

Двубортные пиджаки шили, как правило, с застёжкой на две пуговицы, расположенные на линии талии, или четыре пуговицы, верхние из которых располагались чуть выше талии. Они были практически прямого силуэта, линия талии почти не была обозначена. Длина двубортного пиджака по спинке в конструктивной основе 1954 г. составляла 75–76 см [64].

Наряду с пиджаками классического покроя, можно отметить возвращение спортивного стиля. Снова часто стали встречаться накладные карманы, как боковые, так и нагрудные. Усложняется крой пиджака. Предлагались пиджаки со встречными или односторонними заутюженными складками, с кокетками на полочках и спинке, с поясом или хлястиком, втачанным в боковые швы. Также часто можно было встретить различные варианты курток или блузонов, имевших конструктивную основу пиджака, но с более заниженной линией плеча.

В 1955 г. журналы мод начинают предлагать, помимо классических и спортивных пиджаков, *кардиганы*, с застёжкой на 2–3 пуговицы (16). Предлагался также пиджак с рукавом-«реглан». Можно встретить варианты пиджаков и курток на основе пиджака с отложным воротником и застёжкой доверху. Это были попытки придать классике более современное звучание (*рис. 73*).

Брюки, довольно широкие вначале по всей длине и достигавшие внизу довольно значительной ширины (26–28 см), постепенно начинают сужаться, в журналах за 1954 г. предлагается ширина 25–27 см, в зависимости от роста и комплекции. К концу 50-х гг. ширина в низках становится намного уже (22–24 см), при этом длина брюк укорачивается. Длина брюк должна была быть такой, чтобы не закрывать каблук. Манжеты тоже вначале можно было увидеть довольно часто, но постепенно они встречаются всё реже в костюмах

классического покроя в связи с общим облегчением силуэта. К пиджакам спортивного стиля по-прежнему часто предлагались брюки с манжетами.

Визитка окончательно вышла из моды и изредка встречалась только в качестве свадебного костюма для жениха. Покрой визитки практически не изменился, за исключением плечевого пояса, который, по моде тех лет, значительно расширился.

Свободный пиджак с заниженной линией плеча и сужающиеся книзу брюки зрительно делали мужскую фигуру стройнее, придавали моложавый вид. Эта тенденция, а именно стремление создать образ более юного, стройного и раскрепощённого человека, свойственное и для женской одежды в этот период, становилась необходимой и обязательной для создания модного типажа (*рис. 74*).

В журналах мод того времени отмечается доминирование однобортных пиджаков. Двубортные встречались значительно реже, чем в предыдущее десятилетие. Самым модным становился пиджак с высокой застёжкой на две пуговицы, расположенные выше линии талии. Другой, более привычный вариант застёжки – когда первая пуговица располагалась на линии талии, а вторая – ниже. Оставался в моде и пиджак с застёжкой на одну или три пуговицы, из которых застёгивали только среднюю или две верхние. Длина пиджака увеличилась и определялась в конце 1950-х гг. до первого сустава большого пальца вытянутой руки. В конце десятилетия длина пиджака увеличилась до середины среднего пальца, что связано с общим постепенным удлинением силуэта мужского классического костюма. Двубортный пиджак принято было в то время делать немного короче, чем однобортный. Ширина лацканов в 1959 г. была очень узкой (5–6 см), но постепенно увеличивалась, и к концу десятилетия достигла величины 7–8 см. Рукав, как и прежде, был двухшовным, но теперь предлагалось пришивать на шлице по одной пуговице, а не две или три, как раньше (*рис. 75*).

С этого периода можно отметить чёткую зависимость стилевого решения от силуэта пиджака. Как правило, костюмы спортивного покроя делали прямого силуэта, а классические и, особенно, вечерние – полуприлегающего. На спинке, независимо от покроя, делали либо две шлицы в швах притачивания бочков, либо одну по центру. Но предпочтительнее была одна высокая шлица (25 см и выше, почти до талии). Появление шлиц было вызвано необходимостью предохранения нижнего края пиджака от смятия, так он был очень облегающим в области бёдер. Карманы обычно делали прорезными с клапанами и на спортивных, и на классических пиджаках. На спортивных пиджаках могло быть до четырёх карманов, включая нагрудный и карман для мелочи справа, который снова вошёл в моду. Кроме того, появились долевы карманы, расположенные в швах притачивания бочков. Часто встречался хлястик на спинке, втачанный в боковые швы, или кулирка, в которую вставлялась широкая эластичная тесьма.

Модные жилеты предлагались чаще всего однобортные, нередко с небольшим воротником и лацканами. Низ их теперь часто делали прямым, без уголков. Ещё одна модная деталь того времени: пуговицы на жилете (а иногда и на пиджаке) располагались попарно.

Визитки в этот период встречались только в качестве свадебной одежды в аристократических семействах. В большинстве случаев обходились обычным костюмом-«двойкой» или «тройкой» полуприлегающего силуэта с жилетом из этой же ткани. Интересно отметить, что, кроме традиционных чёрных костюмов, женихи стали носить и более светлые (серые) тона, чего не было в предыдущее время. Иногда пиджак был белого цвета.

В нашей стране в это время также активно формировался образ положительного героя своего времени, в том числе при помощи кинематографа. Идеалы социального героя наиболее ярко отразились в экранных образах, созданных в фильмах тех лет Николаем Рыбниковым – «Весна на заречной улице» 1956 г. (рис. 75), «Высота» 1957 г., Сергеем Бондарчуком – «Неоконченная повесть» 1955 г. (рис. 77), Евгением Матвеевым – «Доброе утро» 1955 г., «Искатели» 1957 г. (рис. 78). Герои наших фильмов середины 1950-х гг. были одеты не так модно, как герои итальянского кино, что отражало реальностью тех лет. На этом строился конфликт между душевной красотой и суровой реальностью. Режиссёры, как правило, оставляли своих героев в начале их пути к совершенству, поскольку не совсем ясно представляли себе конечный результат – идеального героя, в котором были бы прекрасны как душа, так и одежда [50, с. 36].

Глава 5. Повседневный мужской костюм в 1960–1969 гг.

1960-е гг. – это одно из важнейших десятилетий XX в., не только кардинально изменившее идеологию общества, но и моду, которая чутко реагирует на всё, что происходит в мире. Поступательное эволюционное развитие моды закончилось резким скачком, навсегда преобразившим облик поколения.

Для этого было несколько причин. Во-первых, наступает период экономической стабилизации, который вызвал целый ряд социальных последствий. Женщины обретают экономическую независимость от мужчин, улучшается их материальное положение. Изменяется положение женщин в обществе, их психология и мировоззрение. Женщины были теперь более свободны как в выборе партнёра, так и нового стиля в одежде.

Английский дизайнер Мэри Куант (*Mary Quant*) в 1960 г. и французский кутюрье Андре Курреж (*Andre Courreges*) в 1961 г. совершили революционное изменение образного строя женской одежды, предложив моду «мини». Оба они идеально уловили веяния своего времени, и на передний план вышла девушка-подросток, персонифицированная в лице манекенщицы Твигги (*Twiggy*). Рядом с новой героиней появился её герой –

молодой (или моложавый) мужчина, внешне не слишком искушённый, но вместе с тем обольстительный в своём плотно облегающем фигуру пиджаке и узких брюках с заниженной линией талии, что подчёркивало гибкость и стройность фигуры.

Интерес к образу подростка был не случаен. Дети, родившиеся в период так называемого послевоенного «бэби-бума», в 1960-е гг. достигают сознательного возраста. Вкус, навязываемый им родителями, кажется им старомодным и буржуазным. В знак протеста они начинают носить то, что кажется им абсолютно противоположным сдержанной элегантности их родителей. Короткие юбки у девушек, узкие и короткие брючки у юношей – это было то, что нужно. Молодёжь стала диктовать свои вкусы тем, кто занимался дизайном одежды, так как это сулило немалую выгоду.

Достижения науки и техники оказываются на небывалой высоте. В 1961 г. в космос полетел первый человек – русский космонавт Юрий Гагарин, а в конце десятилетия, в 1969 г., американские космонавты ступили на поверхность Луны. Это вызвало небывалый интерес к космическому или футуристическому стилю в одежде. Благодаря творчеству таких кутюрье, как Пьер Карден (*Pierre Cardin*) и Пако Рабан (*Paco Rabanne*), в моду входит одежда из металлических или пластиковых деталей и разнообразных новых материалов.

В это время в текстильной промышленности в гораздо большем, чем ранее, количестве появляются химические волокна (нейлон, капрон, лавсан), которые стали активно использовать во всех странах для создания новых тканей. Эти волокна больше отвечали запросам нового времени, так как делали одежду более лёгкой, несминаемой, удобной в эксплуатации и, кроме того, более дешёвой, чем из натурального сырья.

Первоначальная эйфория от внедрения этих материалов в швейной промышленности сменилась осознанием того, что в процессе пошива возникает ряд проблем, связанных с их свойствами. Например, эти ткани хуже поддавались влажно-тепловой обработке, поскольку температура плавления синтетических волокон гораздо ниже, чем натуральных. Старые лекала уже не годились для них. Посадка по окату рукава при втачивании его в пройму должна быть значительно меньше, так же как и посадка по всем другим участкам, заложенная в старые конструкции. Пришлось срочно заменять их лекалами, которые соответствовали свойствам новых тканей. Но это привело к изменению стилистики костюма, так как упрощённая конфигурация лекал создавала новую, более лаконичную и упрощённую форму швейных изделий и, в частности, классического мужского костюма. Таким образом, изменение свойств костюмных тканей привело, в конечном итоге, к изменению эстетических критериев новой моды.

Журналы того времени отмечали, что развитие нового узкого силуэта, который называли «песочные часы», проходило довольно медленно. Сужение силуэта началось ещё в конце 1950-х гг., но лишь к середине 60-х гг. XX в.

узкие пиджаки стали доминировать не только на страницах журналов, но и в жизни. Это было связано с консервативностью мышления мужчин, которые довольно долго донашивали костюмы, сшитые по старой моде. Кроме того, приталенный силуэт хорошо смотрелся только на юных и стройных мужчинах. Для полных мужчин предназначался костюм более прямого силуэта, но в области груди и плечевого пояса он постепенно тоже стал значительно уже, чем ранее [64, с. 18].

Пьер Карден ещё в 1959 г. предложил свою линию готового платья, названную позже «прет-а-порте» («*prêt-a-porter*») (27), а в 1960 г., словно предвидя появление стиля «унисекс» (61), предложил новаторскую линию мужской одежды. До него это была абсолютно закрытая область, которую контролировали модные портные. Он стал выпускать единые, согласованные между собой по цвету и стилю коллекции мужской и женской одежды. Идеи, реализованные Пьером Карденом, одинаково подходили и юношам, и девушкам. Это было весьма революционно для своего времени, поскольку отражало тенденцию, которая существовала в обществе. До этого периода стиль «унисекс» проявлялся в том, что женщина примеряла на себя многие вещи из мужского гардероба, и это часто делало её одежду похожей на одежду своего спутника. В 1960-е гг. образ мужчины постепенно теряет черты грубоватой брутальности и начинает приобретать не свойственную ему ранее женственность (рис. 79) [29, с. 178].

Это проявилось, прежде всего, в изменении образного строя и формы мужской одежды и, в частности, пиджака. Он становился менее спортивным, но более элегантным и официальным. На второй план отошёл прямой силуэт. Пиджак стали делать полуприлегающего и даже прилегающего силуэта с минимальными прибавками по линии груди и бёдер. Подчёркивались стройный узкий торс и линия талии, которая перемещалась вверх относительно естественного положения. Прилегание начиналось уже от линии груди, что ещё больше подчёркивало новый силуэт, расширенный к плечам и книзу [7, с. 12], [27, с. 14]. Сместившаяся вверх застёжка и плавные линии, подчёркивающие стройность фигуры, вызывали ассоциации с сюртучной линией кроя, характерной для начала столетия. Мода завершила очередной цикл, повторяя хорошо забытые формы пиджака, но уже на качественно новом уровне (рис. 80).

Новое поколение теперь диктовало свои вкусы не только в моде, но и в музыке. Медленные балльные танцы предыдущего десятилетия (вальс, танго) сменились ритмами буги-вуги, твиста, рок-н-ролла. Новые танцы требовали и новых форм одежды, поскольку танцевать в пиджаке строй каркасной формы было не очень удобно. Бортовая прокладка сводится до минимума. Плечевые накладки также использовались только для выравнивания ширины плеч и приобретали минимальную толщину [19].

Италия стала в 1960-е гг. «задавать тон» в мужской одежде. Конечно, классика оставалась прерогативой Великобритании. Но вариант приталенного

и укороченного пиджака, который предложили в эти годы дизайнеры Эмилио Пуччи (*Emilio Pucci*) и Альберто Фабиани (*Alberto Fabiani*), больше подходил итальянскому типу мужчин, которые были ниже ростом, чем большинство остальных европейцев, но зато отличались хорошим чувством цвета и стиля. Поэтому яркая цветовая гамма и необычные сочетания пиджака, сорочки и брюк были с восторгом подхвачены итальянской молодёжью, а вслед за ними – и молодыми людьми по всему миру (рис. 81).

Молодёжь в это время начала подражать не столько героям киноэкрана, сколько звёздам эстрады и поп-музыки. На формирование нового стиля молодёжной одежды оказал влияние как сценический, так и повседневный образ музыкантов таких групп, как «Роллинг Стоунз» («*Rolling Stones*»), начавшей выступления в 1962 г., и особенно «Битлз» («*Beatles*»), классический состав которой сложился также к 1962 г. Их песни, с одной стороны, выражали, а с другой – формировали настроения молодёжи 1960-х гг. Имидж этих артистов служил образцом для подражания многих молодых людей, но и сам их стиль трансформировался во времени, меняясь от образа молодых бунтарей до вполне буржуазно одетых молодых людей на приёме у королевы, когда они, в соответствии с протоколом, надели чёрные костюмы и галстуки-«бабочки». Пьер Карден способствовал созданию необычного сценического имиджа участников ансамбля «Битлз», создав для них костюмы из светло-серой ткани, состоящие из узких брюк и пиджаков без воротника, горловина и край борта которого были окантованы более тёмной тканью и который они надевали с белой сорочкой и чёрным галстуком. Это было ново и оригинально, поэтому не раз потом копировалось другими дизайнерами (рис. 82).

Кроме групп «Роллинг Стоунз» и «Битлз», на мужскую моду тех лет большое влияние оказал также американский король «рок-н-ролла» Элвис Пресли (*Elvis Presley*, 1935–1977), который не только блистал на эстраде своими невероятно эксцентричными костюмами, но и снимался в кино. Огромная популярность его музыки, экстравагантность одежды и поведения, вызывавшие массовое поклонение молодого поколения, легли в основу его экранного образа. В фильмах 1960-х гг. «Развлечение в Акапулько» (1963), «Френки и Джонни» (1966), «Двойные неприятности» (1967) он был одет не только в джинсы и ковбойские рубашки, но и яркие облегчающие пиджаки. Это во многом способствовало тому, что часть молодёжи почувствовала вкус к классике и облачилась в пиджаки, которые резко отличались по пропорциям, силуэту и цвету от костюмов их отцов (рис. 83).

Во Франции кумиром тогдашней молодёжи был эстрадный певец Джонни Холидей (*Johnny Hallyday*, родился в 1943 г.), который в начале своей карьеры подражал Элвису Пресли не только в музыке, но и в сценических костюмах, за что его называли «французский Элвис». Однако позднее он выработал свой стиль и в музыке, и в одежде, чередуя костюм рокера и расшитые золотом пиджаки, напоминавшие барочные камзолы. Классические

костюмы от лучших парижских портных, которые он предпочитал носить в жизни, а также костюмы героев фильмов, в которых он стал сниматься позднее, также способствовали популяризации этого стиля среди его многочисленных поклонников (рис. 84).

В нашей стране эта мода появилась позднее, чем на Западе, так как идеологические фильтры тщательно просеивали информацию, которая могла бы повлиять на неокрепшие умы. Благодаря распространившимся в те годы магнитофонам музыку «Битлз», конечно, знали и любили у нас, но их внешний облик не был так растиражирован, как в западной прессе. Образ длинноволосого бунтаря казался властям угрозой обществу, и песни «Битлз» изгонялись из эфира, а фотографии группы – из прессы. Однако, несмотря на все эти усилия, сначала музыка, а затем и мода, ассоциирующаяся с музыкантами этой группы, сложными путями проникала в молодёжную среду. Позднее это повлияло и на взрослую моду, делая образ мужчин, независимо от возраста, более подтянутым и моложавым и создавало образ «вечного юноши», как писали в те годы. Ведь юность всегда ассоциируется с хрупкостью, вытянутыми и удлинёнными пропорциями тела. Поэтому были использованы все средства для достижения этого.

В западном кинематографе в это время появился ряд блестящих актёров, которые стали, благодаря своей физической привлекательности и несомненному таланту, символами своей эпохи. В Италии в это время идеалом мужчины считался Марчелло Мастроянни (*Marcello Mastroianni*, 1924–1996), который в фильмах Микеланджело Антониони (*Michelangelo Antonioni*) «Ночь» (1960) и Федерико Феллини (*Federico Fellini*, 1920–1993) «Сладкая жизнь» (1959) и «Восемь с половиной» (1963) создал образы героев своего времени. В этом образе слились физическая привлекательность и социальная апатия, бесплодные поиски духовного идеала и цинизм, характерные для тогдашнего западного общества. Вместе с тем, обаяние и талант, характерные для этого актёра, элегантность и стиль костюмов, созданных лучшими итальянскими портными, сделало его кумиром своего поколения. Стиль одежды героев Мастроянни копировался во всём мире, в том числе и в нашей стране, особенно после того, как фильм «Восемь с половиной» получил главный приз Московского кинофестиваля 1963 г. (рис. 85).

На формирование образа эпохи оказали влияние и многие другие актёры. Например, образ, созданный французским актёром Жаном Полем Бельмондо (*Jean-Paul Belmondo*, родился в 1933 г.) в фильме режиссёра Жана Люка Годара (*Jean-Luc Godard*) «На последнем дыхании» (1960), отражал социально-психологический типаж молодого героя той поры. Его бунтарство, бравада, а вместе с тем – надломленность и чуткость нашли своё отражение и в его внешнем облике. Костюм его героя – джинсы и спортивный пиджак с сорочкой и галстуком – не только отражал вкусы той эпохи, сочетая классику и бунтарский дух, но и породил массу последователей. Этот герой словно предвосхитил появление большого количества бунтарей в Париже летом 1968 г.,

во время студенческих беспорядков, которые вывели молодёжь на передний план не только в политике, но и в моде (рис. 86).

Движение «хиппи» в Америке ассоциировалось в то время с длинноволосыми молодыми людьми, одетыми в джинсы. С этого времени можно отметить, что джинсовая мода оказывала всё большее влияние на мужскую одежду. Из джинсовой ткани стали со временем шить не только куртки, брюки, сорочки, но и классические по форме пиджаки с множеством деталей, отстроченных двойной строчкой. Позднее спортивные пиджаки снова стали шить из шерстяных тканей, но двойная отделочная строчка осталась, что свидетельствует о непреходящем влиянии джинсового стиля на классику.

Другой французский актёр, Ален Делон (*Alain Delon*, родился в 1935 г.), также ставший кумиром своего поколения, воплотил на экране совсем другой типаж. В фильме Лукино Висконти (*Luchino Visconti*) «Рокко и его братья» (1960) он сыграл главную роль, в которой сочетались физическая сила боксёра и человечность, духовная сила и ранимость. Внешние данные актёра, сочетающие в себе мужественность его героев и почти женственную красоту, стали символом своего времени (рис. 87).

В нашей стране в это время герои фильмов и советские эстрадные исполнители создавали иной образ. На смену мужественным, простым, физически сильным, но слегка грубоватым героям 30-х и 40-х гг. XX в. пришли герои, наделённые духовной силой, интеллигентностью и умом. Если в 1920-е и 1930-е гг. модный классический мужской костюм чаще всего отражал образ врага пролетариата, то в послевоенное десятилетие элегантный, а тем более заграничный костюм свидетельствовал о низких моральных устоях и «низкопоклонстве перед Западом». В 1960-е гг. отношение к западной классической одежде изменилось, что нашло своё выражение в кино. Например, в фильме Михаила Рома «Девять дней одного года» 1962 г., повествующем о жизни учёных-физиков, герой фильма Дмитрий Гусев, которого сыграл Алексей Баталов, вначале противостоял своему оппоненту Илье Куликову в исполнении Иннокентия Смоктуновского. Это отразилось и в костюмах героев. Герой Смоктуновского, одетый по новой моде в остроносые ботинки, узкие брюки, белую сорочку и прекрасно сшитый пиджак полуприлегающего силуэта, воплощал собой противоположность героя Баталова, который являл собой традиционный тип учёного, для которого не имеют значения мешковатый пиджак и брюки, модные когда-то. Однако в дальнейшем оппонент превратился в союзника, и симпатии зрителей, подтверждённые прекрасной игрой и обаянием актёра, оказываются на его стороне. Тем самым была обозначена очень важная тенденция, которая сложилась в тогдашнем советском обществе. Куликов, сыгранный Смоктуновским, утверждал право самовыражения, т. е. быть не «как все», а выделяться из толпы своим внешним видом и хорошим вкусом (рис. 88).

Тип экзотической «латинской» красоты был присущ Владимиру Кореневу, сыгравшему роль Ихтиандра в фильме «Человек-амфибия» (1962) (рис. 89). Его костюмы, а также костюмы Михаила Козакова в роли рокового красавца-злодея Зуриты, предназначенные для одной из жарких латиноамериканских стран, стали тогда образцом для подражания молодёжи и в нашей стране (рис 90).

Кроме них, такие актёры, как Николай Губенко и Станислав Любшин в фильме «Мне двадцать лет» (1965) (рис. 91), Василий Лановой и Александр Белявский («Иду на грозу» 1966 г.) (рис. 92), Вячеслав Тихонов («Доживём до понедельника» 1968 г.) (рис. 93) и Игорь Владимиров («Твой современник» 1967 г.) (рис. 94) своим внешними данными, отличной игрой и костюмами способствовали созданию обобщённого образа современника. Костюмы обаятельных жуликов, сыгранных Андреем Мироновым в фильмах «Берегись автомобиля» (1966) и «Бриллиантовая рука» (1969), не только отражали модные тенденции тех лет, но и вносили разнообразие в сложившийся стереотип костюма советского человека (рис. 95). Большие художники всегда улавливали те глубинные процессы, что созревали в недрах общества, и воплощали на экране образы героев, чей внешний облик, костюм и причёски наиболее соответствовали эпохе.

Кино доносило новейшие тенденции до широких масс зрителей, которые не имели доступа к журналам мод и не ходили на модные показы. Этот процесс взаимодействия и взаимного обогащения создателей кино и зрителей в значительной мере отражал идеал эпохи и в то же время формировал мировоззрение и вкусы подрастающего поколения.

Эстрадные кумиры того времени, их сценический имидж и костюмы также сильно влияли на формирование образа современника. Молодёжи нравилась не только музыка «Битлз», но и их длинные волосы, которые они отпустили для завершения образа бунтаря. Причёски старшего поколения испытали влияние этой молодёжной моды и к концу десятилетия несколько удлинились. Правда, молодёжь в знак протеста стала носить ещё более длинные волосы, достигающие до плеч и даже ниже. Это делало очень похожими внешний облик молодых мужчин и женщин, одетых часто одинаково, например, в джинсы и куртки, которые приобрели общую популярность в середине 1960-х гг. Появляется одинаковый ассортимент как мужской, так и женской одежды. Это были футболки, свитера, спортивные брюки и куртки, шапки и шарфы, которые могли носить все. Различия были только в размере и расположении застёжки, если это были пуговицы или кнопки.

Стиль «унисекс» повлиял также на классический мужской костюм. Для его пошива теперь предлагалась совершенно новая, не свойственная ранее мужской одежде цветовая гамма, особенно для лета. Это был ярко-зелёный, бирюзовый, небесно-голубой, жёлтый, розовый, красный цвет. Ткани, которые стали использовать для мужских костюмов, особенно для нарядных,

ранее считались подходящими исключительно для женской одежды. В последний раз подобные ткани использовались в мужской одежде, пожалуй, лишь в XVIII в. В мужском гардеробе снова появляются сорочки с жабо и рюшами вдоль планки застёжки, различные украшения.

Всё это вместе создавало совершенно непривычный, невиданный ранее образ мужчины, символизируя переход от brutальной мужественности, статичности и даже некоторой примитивности к романтичному, более сложному, утончённому и динамичному образу, не лишённому элегантности и позаимствовавшему некоторые черты женской моды того времени (*рис. 96*).

Однако эта мода, которую в середине 1960-х гг. подхватило молодое поколение, оказалась весьма недолговечной. Мужчины старшего возраста, всегда более консервативно настроенные к различным новациям, не пожелали перенимать этот молодёжно-женственный стиль, который казался им смешным и манерным. Уже в 1968–1969 гг. почувствовался возврат к более консервативным формам. Мужской классический костюм снова обращался к элегантности и мужественности. Правда, на этот раз не в таком официально-деловом стиле, как в 1930-е или 1950-е гг. Испробовав новые возможности и материалы, дизайнеры почувствовали, что новое поколение мужчин требует и нового стилистического решения. Теперь мода, обогащённая фантазией предыдущих лет, дала новые результаты. Силуэт снова изменился, став менее вычурным. Формы пиджака приобретают большую прямолинейность и меньшую кривизну линий. Плечевой пояс остался сравнительно узким, но более прямым и чётким. Длина пиджака снова немного увеличивается, но застёжка остаётся по-прежнему высокой. Линия талии теперь не так сильно подчёркивается, исчезает расширение полочек книзу, которое делало пиджак в чём-то похожим на камзол XVIII в. Прибавка на свободное облегание по линии груди увеличилась до 8–10 см [7, с. 23]. Снова появилась бортовая прокладка в несколько слоёв. Стилистическое решение изменилось в сторону большей спортивности и чёткости линий [67], [68].

Брюки в начале 1960-х гг. укоротились так, что едва прикрывали верх ботинок, и стали очень узкими (внизу 21–22 см, в колене до 25 см). В модных журналах 1963 г. отмечалось некоторое их расширение в низках до 23 см, а в 1969 г. до 23–24 см (для 50 размера). Кроме того, брюки с 1963 г. делали прямыми от уровня колена до низа, что больше соответствовало форме ноги. Брюки стали длиннее сзади, закрывая середину задника ботинок, и укоротились спереди на 1,0–1,5 см. Верхняя линия брюк опустилась на бёдра, плотно их обтягивая. Складки у пояса исчезают вовсе или остаётся всего одна неглубокая складка посередине передней половинки брюк. Карманы, как правило, делают с наклонным боковым входом. Новый покрой брюк поначалу использовался только для брюк без манжет. Брюки с манжетами делали гораздо реже и только с пиджаками спортивного покроя, ширина их была обычно 3,5–4,0 см [27, с. 32]. Позднее брюки без манжет стали носить и со спортивными пиджаками.

Всё более популярными становились костюмы-тройки, так как считалось, что именно жилет придавал костюму необходимую корректность. Жилет делали обычно из одного материала с брюками и пиджаком. Самым модным в сезоне 1963/64 г. считался вариант дневного костюма, когда пиджак и жилет был выполнен из одной ткани, а брюки – из другой ткани, в тон. Например, пиджак и жилет из синей шерстяной ткани в едва заметную клетку или полоску, а брюки – из гладкокрашеной шерсти того же тона [106].

Глава 6. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1949–1969 гг.

В качестве вечернего костюма в 1950-х гг. по-прежнему предлагались костюмы-«двойки» или «тройки» (с жилетом), выполненные из одной ткани. Это могли быть однобортные пиджаки с застёжкой на одну или две пуговицы, а также двубортные с застёжкой на четыре пуговицы. Иногда добавлялись две «фасонные» пуговицы, расположенные на немного большем расстоянии от линии центра. Их главное отличие от повседневных костюмов – простота кроя и чистота линий, а также ткань, которая должна быть более дорогой и качественной. Для вечера предлагались, как правило, ткани тёмных тонов (тёмно-синий, тёмно-серый, чёрный). Иногда встречались костюмы из ткани «с искрой», т. е. с эффектом мерцания и блеска. Этого добивались, используя атласное переплетение, а также введением блестящей (чаще всего синтетической) пряжи или натурального шёлка.

Брюки для вечерних костюмов предлагались без манжет, зауженные книзу и со складками в верхней части. Общий характер стилового и конструктивного решения в целом совпадал с дневными костюмами. Однако имелись предложения более приталенного, чем днём, силуэта пиджака.

Смокинг также можно было встретить на страницах модных журналов тех лет. Однако в реальной жизни их носили теперь немногие. Большинство мужчин в нашей стране вполне устраивал костюм тёмного цвета с галстуком. Однако смокинг продолжали носить артисты, музыканты, дипломаты и щёголи. Покрой смокинга также испытал влияние моды. Плечевой пояс стал более покатым и широким, особенно к концу рассматриваемого десятилетия. Чаще всего использовался воротник-«шаль» или классический воротник с лацканами заострённой формы, которые отделялись блестящим атласом. В западных журналах мод смокинг встречается гораздо чаще, причём как однобортный, так и двубортный. Традиция носить смокинг в вечернее время всегда сохранялась в западном обществе, становясь то более, то менее актуальной. Менялись, в соответствии с модой, силуэтная форма и пропорции (рис. 97).

Американцы в 1950-е гг. уже немного устали от чёрных смокингов. Поэтому известная итальянская фирма «Бриони» («*Brioni*»), основанная в 1945 г. и славящаяся безупречно сидящими костюмами классического покроя, предложила им смокинги и фраки из цветного шёлка, бархата и парчи. Эта

идея с энтузиазмом была подхвачена молодёжью, и с конца 1950-х гг. вечерние мужские костюмы постепенно во всём мире становятся более цветными, однако в консервативной Англии эта мода не вызвала восторга. Там мужчины продолжали вечером носить в основном чёрные смокинги [86, с. 111].

Воротники *мужских сорочек*, которые носили под пиджаком, в начале 1950-х гг. оставались практически такими же, что и в предыдущее десятилетие. Однако постепенно ширина их начинает уменьшаться и достигает к концу 1960-х гг. 5–6 см, а высота стойки – 2,5–3 см.

В начале 1950-х гг. продолжали носить довольно широкие *галстуки* (10–12 см) скромных расцветок в диагональную полоску, горошек, длина которых в завязанном виде не доходила до пояса. Но постепенно длина галстука увеличивается до пояса брюк, а ширина сужается, достигая к концу 50-х гг. значения (5–6 см). Молодёжь носила совсем узкие галстуки-«селёдки» шириной 3–4 см, иногда вязаные. Расцветка галстуков становится всё более разнообразной в соответствии с модными тенденциями тех лет. Появляются галстуки с рисунком «турецкие огурцы», «восточным» растительным орнаментом или абстрактным узором.

Галстуки-«бабочки», которые носили в 1950-х гг. вечером, также были узкими, в основном чёрного или белого цвета. Вечером обязательно полагался нагрудный платок белого цвета. Женихи на свадьбе вставляли в петлицу левого лацкана бутоньерку или маленький букетик цветов.

Обувь также меняла очертания, что объяснялось общим облегчением силуэта одежды. Носок ботинок в начале 1950-х гг. был округлым или квадратной формы, каблук – устойчивым и широким. К концу десятилетия носок обуви вытягивается и становится более острым, высота каблука уменьшается до 1,5–2,0 см. Это придавало лёгкость, изящество и молоджавость всему образу.

Солидные мужчины продолжали носить на улице широкополые *шляпы* с костюмами, как и прежде. Однако к концу 1950-х гг. ширина полей шляпы и высота тульи постепенно уменьшается. Это также свидетельствовало о том, что силуэт, пропорции и масса одежды становились более лёгкими, изящными, приближенными к естественным формам человеческого тела. Молодые люди часто носили шляпы типа «трилби» с узкими полями.

В 1960-е гг. костюмы для вечера чаще всего предлагали из тёмно-серой или тёмно-синей костюмной ткани. Иногда для особо торжественных случаев предлагались ткани с металлизированной нитью или включающие профилированное волокно, создающие эффект мерцания и блеска. Покрой вечерних костюмов заметно изменился, так же как и дневных. Обычно их делали полуприлегающего или прилегающего силуэта, если позволяла фигура, с обязательными шлицами по спинке. Чтобы подчеркнуть нарядность, рекомендовалось сшить жилет из другой ткани, контрастного или гармонирующего цвета. Хотя журналы мод отмечали, что блестящие, из

тканей с металлической нитью, жилеты в какой-то степени надоели, некоторые их всё ещё продолжали носить.

Смокинги в этот период встречались редко, но в журналах отмечалось, что воротники-шали вышли из моды. Цветовая гамма их расширялась. Например, французский журнал для мужчин «Адам» в 1963 г. предлагал смокинг тёмно-синего цвета с узкими заострёнными лацканами, застёжкой на одну обтянутую пуговицу и карманами «в рамку» без клапанов (рис. 98).

Для молодёжи предлагались комплекты «фантазийного» направления, состоящие, например, из узких брюк и удлинённого пиджака сюртучного типа с небольшой шириной полузаноса (так называемые «полуторабортные») застёгивающиеся на шесть пуговиц. Длина его доходила до концов вытянутых пальцев или была ниже на несколько сантиметров. Ткани использовали ярких, насыщенных тонов, избегая чёрного цвета, который предлагался только для средней и старшей возрастных групп. В качестве дополнений – мягкие, непринуждённо завязанные галстуки и цветные жилеты, что создавало романтический юношеский образ (рис. 99).

Фраки практически исчезли из обихода, оставаясь сугубо концертной одеждой.

В начале 1960-х гг. белую сорочку по-прежнему носили как днём, так и вечером. Однако постепенно цвета дневных сорочек становятся всё ярче (синий, голубой, соломенно-жёлтый), а белая сорочка перестала занимать ведущее положение в дневной одежде. В моду вошли сорочки из тканей с ярко выраженной полосой на белом фоне. Цвет полосок становится практически любым. Ткани для сорочек тоже становятся разнообразнее. Кроме традиционного хлопка для изготовления сорочечных тканей всё чаще использовались синтетические волокна. Сорочка из нейлонового трикотажного полотна стала таким же символом эпохи, как и узкие брюки. Спинку и рукава таких сорочек для улучшения гигиенических свойств часто делали из сетчатого полотна, однако это не позволяло снимать пиджак в присутствии дам.

Конструкция сорочек также изменилась в связи с тем, что с узким пиджаком неудобно было носить просторную сорочку, которая образует большой напуск на талии. Конструкция сорочки становится гораздо уже, прибавка на свободное облегание по линии груди доходит к 1968 г. до 5 см. Часто стали делать вытачки по линии талии как на спинке, так и на полочках [68, с. 70].

Воротники сорочек теперь чаще всего втачиваются в горловину, а не пристёгиваются при помощи запонок, как раньше. В основном встречаются три типа воротников: стояче-отложной с вытянутыми концами, так называемый «американский» воротник с пристёгивающимися на пуговицы концами и «английский», с закруглёнными концами. Ширина концов воротника была различной, как правило, 6–8 см.

Вечерние сорочки предлагались с отделкой вдоль планки застёжки в виде застроченных защипов, складок или мелких воланов. Встречался также тканый купонный рисунок в цвет ткани. Цвет сорочек для вечера предлагался в основном белый, что отличало их от дневных. Воротники предлагались в этой группе стояче-отложные (часто закруглённой формы, скреплённой булавкой) или воротники-стойки, которые иногда застёгивали вверху декоративной брошью.

В начале 1960-х гг. наиболее модными считались галстуки серых тонов. Например, серебристо-серого, тёмно-серого, антрацитового цвета или серого с оттенком слоновой кости. Рисунки галстуков не отличались таким разнообразием, как в 1950-е гг. Это могла быть мелкая крапинка, горошек, диагональная или горизонтальная полоска. Ширина галстуков была вначале 5–6 см, но постепенно увеличивалась и достигла к 1969 г. ширины 8–9 см. Цветовая гамма также становилась значительно светлее и ярче, чем в предыдущие годы. Ведущими были цвета средней насыщенности: глубокие красные, коричневые и коричнево-зелёные тона, холодные синие и сине-фиолетовые. Модными были сочетания дополнительных или контрастных тонов или сближенных по оттенку или силе цвета. Предлагались разнообразные растительные рисунки, восточные и по мотивам народного орнамента. Из классических рисунков оставались модными диагональные полоски без внутренней разработки, штампики мелкого или среднего размера, а также однотонные с крупно-рельефными структурами. Галстуки предлагались в комплекте с нагрудными платками из той же ткани [68, с. 18].

В 1960-е гг. носили галстуки-«бабочки» классической формы, однотонные или с мелким рисунком. Времена продолговатой узкой бабочки закончились, как сообщали журналы мод в 1963 г., однако некоторые продолжали носить её и позже. Оригинально смотрелись и галстуки-пластроны из блестящего атласа, состоящие из двух или четырёх деталей, скреплённые жемчужиной или нарядной пуговицей. Эта деталь была заимствована из мужского гардероба начала XX в., но мода на пластрон была недолговечна и прекратилась в начале 1970-х гг. [106].

В начале 1960-х гг. мужские головные уборы в основном сохраняли классические формы, однако к середине десятилетия мужчины почти перестали носить шляпы с дневными костюмами на улице. К 1969 г. стала очевидна тенденция к выделению в отдельную группу молодёжных головных уборов, которые носили их в основном в осеннее и зимнее время. Это были разнообразные кепи, кепи-береты и фуражки типа картузов, а также каскетки из фетрового колпака. Мужчины средней и старшей возрастной групп по-прежнему носили в это время шляпы, которые несколько изменились по форме. Поля стали не широкими, как ранее, и с конической тульёй. Элегантных шляпы с широкими полями оставались в гардеробе наиболее консервативных или, напротив, экстравагантных мужчин [68, с. 24].

Часть 3. Революционные изменения и многообразие форм мужского классического костюма конца XX – начала XXI в.

Глава 1. Повседневный мужской костюм в 1970–1979 гг.

Конец 1960-х гг. был ознаменован активизацией молодёжного движения во всём мире. Вьетнамская война, против которой выступало большинство молодёжи, закончилась в январе 1973 г. подписанием Парижского мирного соглашения. Казалось, в мире наступило спокойствие. Но в октябре того же года разразился нефтяной кризис, вызванный противостоянием стран ОПЕК и Запада. Экономическая стабильность, начавшаяся в 1950-х гг. и внушавшая оптимизм целому поколению, заканчивалась, и мир вступал в полосу неустойчивого равновесия.

Ощущение неуверенности в завтрашнем дне, попытки молодого поколения найти свою опору в жизни не могли не сказаться на жизни тогдашнего общества. *Постмодернизм*, который как явление культуры сформировался в 1970-е гг., оказал влияние и на моду (30). Она становится эклектична, как и всё искусство в целом, заимствуя готовые формы у предыдущих эпох, превращая всё в игру и в то же время иронизируя над былыми ценностями. Новое поколение становилось более циничным, подвергая сомнению идеалы своих отцов и матерей. Молодёжь не желала довольствоваться тем, что носили до них, и изобретала свою моду, в которой причудливо смешались стиль «диско», ретро-кич, обувь на «платформе» и брюки-клёш.

Мужской классический костюм в 1970-е гг. также испытал влияние молодёжной моды. Поворот от образа юноши к более мужественному и взрослому произошёл к концу 1960-х гг. Но возвращение к элегантному классическому стилю было постепенным. В целом новый образ должен был вызывать ощущение уверенности в себе, деловитости, интеллигентности, так необходимой в век кибернетики и электроники. Недаром на страницах журналов мод стали встречаться образы молодых интеллектуалов, одетых в корректные костюмы и в очках. Однако найденные в конце предыдущего десятилетия пропорции костюма ещё не успели себя изжить. Кроме того, вытянутые по вертикали линии силуэта очень стройнили и придавали моложавый вид, что соответствовало идеалу эпохи. Поэтому дальнейшие изменения были не столь радикальными и, скорее, эволюционными, чем революционными (*рис. 100*).

Центральным образом моды начала 1970-х гг. являлся молодой, изящно одетый и выглядевший по-деловому мужчина. Новые веяния определили отход от старых и поиск новых форм, соединяющих утилитарное и эстетическое начало. Этому в немалой мере способствовала популярность спортивного и романтического стилей, сыгравших большую роль в расширении и усложнении цветовой гаммы и сочетаний в середине 1960-х гг.

Изменения, происходившие, прежде всего, в молодёжной одежде, сказались и на одежде людей среднего возраста, что значительно омолодило мужскую моду в целом [48, с. 183].

С начала 1970-х гг. можно отметить усиление влияния спортивного стиля на классическую одежду и постепенное проникновение элементов спортивного стиля в классику. Появилась и так называемая «гибридная форма» – спортивно-классический стиль, когда на основе классического мужского костюма при помощи таких деталей, как накладные карманы, клапаны различных форм, хлястики, кокетки, крупные воротники и лацканы, вертикальная встречная складка на спинке или декоративная отделочная строчка, создавались модели, предназначенные для молодёжи [42, с. 3].

Эволюция классического мужского костюма была медленной. Предпосылок к полному отказу от классики тогда не существовало по трём причинам.

Во-первых, изменения в конъюнктуре спроса в большей степени были связаны с переменой взглядов на одежду в основном у молодого поколения.

Во-вторых, не были найдены принципиально новые формы одежды, которые по своей универсальности и художественной выразительности смогли бы заменить классический костюм.

В-третьих, промышленность была не готова к резкому изменению ассортимента. Поэтому революционных изменений в этот период не наблюдалось [69, с. 10].

Прямой или почти прямой силуэт постепенно вытесняет полуприлегающий, и к концу 1970-х гг. он становится наиболее популярным. На это было тоже несколько причин.

Во-первых, наступление спортивного стиля и стиля «кэжуаль», в соответствии с которым одевались многие, объяснялось тем, что такие модели были гораздо более универсальными и удобными в носке. Они пользовались у молодёжи большим спросом, поскольку казались ей более современными и стильными, чем классика.

Во-вторых, условия массового производства и требования увеличения рентабельности диктовали всё большие тиражи выпускаемых моделей. Модели полуприлегающего силуэта требовали хорошей посадки на фигуре, поскольку не скрывали, а подчёркивали её возможные недостатки.

Поэтому постепенно прямой силуэт сменил полуприлегающий, и к началу 1980-х гг. объём одежды значительно увеличился. Плавные линии боковых швов, обеспечивавшие прилегание, становились более прямыми, что тоже объяснялось отчасти требованиями массового производства. Плечевой пояс становится всё более прямым и слегка приподнимается. Силуэт пиджака, решённого в спортивном стиле, всё больше начинает напоминать прямоугольник, вытянутый по вертикали [61], [62].

Идеал мужской красоты по-прежнему формировался, прежде всего, на киноэкране, поскольку кино по-прежнему являлось самым массовым видом

искусства. В это время на экранах нашей страны шли фильмы с участием такого прекрасного актёра, как Олег Янковский, который в фильмах «Премия» (1975), «Слово для защиты» (1975), «Обратная связь» (1978) и других создал образы молодых современников. Костюмы его героев, решённые в основном в классическом стиле, при этом были модного силуэта и несли черты элегантности. Они помогали актёру раскрывать образы героев своего времени, которые в условиях старой общественной системы пытаются работать по-новому (рис. 101).

Телевидение постепенно всё больше претендовало на роль создателя модного эталона, которому все должны были следовать. Например, в телефильме Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или с лёгким паром» (1975) было представлено два типажа героев, костюмы которых очень ярко характеризовали своих хозяев. Пиджак в ёлочку «из Мосторга», который герой Андрея Мягкова забрасывает за холодильник (рис. 102), и корректный коричневый портновский костюм героя Юрия Яковлева отражают не только разные мировоззрения своих героев, но и разные стили в одежде, существовавшие в то время, – небрежно-спортивный и элегантно-деловой. Тип романтического героя представлял Александр Абдулов в телефильме «Обыкновенное чудо» (1978). Шикарные «заграничные» костюмы и броские галстуки героя Олега Басилашвили в фильме «Служебный роман» (1977) помогли ему создать на экране образ элегантного и обаятельного карьериста (рис. 103). Эти и другие актёры, используя весь арсенал актёрских средств, формировали в массовом сознании обобщённый образ героев своей эпохи и, в конечном итоге, сами стали ассоциироваться с ними.

В европейском кино в это время становится актуален типаж героя-неудачника, некрасивого, но обаятельного. Этот образ прочно был связан с экранным имиджем таких актёров, как Пьер Ришар (*Pierre Richard*) в фильмах «Высокий блондин в чёрном ботинке» (1972), «Возвращение высокого блондина» (1974), «Игрушка» (1976) и др. Он сыграл человека одновременно трогательно-смешного и романтического, одетого в элегантно-небрежные костюмы (рис. 104).

В американском кино в это время одним из самых привлекательных актёров был Роберт Редфорд (*Robert Redford*), который ещё в 1960-х гг. обратил на себя внимание в фильмах-вестернах. Большим успехом пользовались фильмы с его участием, такие как «Три дня Кондора» (1975), «Вся президентская рать» (1976) и др. Его обаяние, физическая привлекательность и драматический дар выдвинули его в ряд ведущих американских актёров, а стиль одежды его героев стал копироваться многими дизайнерами. Он прекрасно выглядел в костюмах прошлых эпох. Например, в фильме «Афера» (режиссёр Д. Хилл, 1973 г.) был воссоздан гангстерский стиль периода «Великой депрессии» (рис. 105). В 1974 г. Редфорд снялся в главной роли в фильме «Великий Гэтсби» режиссёра Д. Клейтона (по роману Ф. С. Фицджеральда). Костюмы, которые для фильма выполнил

известный американский дизайнер Ральф Лорен, настолько тщательно воспроизводили реалии 1920-х гг., что создали моду на «стиль Гэтсби» во всём мире (42) (рис. 106). Это подстегнуло интерес к «ретро-стилю» (45), который был отнюдь не случаен. В журналах за 1975 г. отмечалось, что в мужской одежде, как и в моде в целом, наблюдается поворот к строгой элегантности. Это, по-видимому, было связано с романтизацией прошлого, особенно стиля 1920-х и 1930-х гг., которая началась с фильма «Бонни и Клайд» режиссёра А. Пенна (1967) и продолжилась в фильме режиссёра Ф. Копполы «Крёстный отец» (1972). Стиль «ретро» несколько сезонов подряд пробивал себе дорогу взамен подчёркнуто молодёжному спортивно-джинсовому стилю. Фильмы, безусловно, подстегнули интерес к этой теме, поскольку эстетика 20-х и 30-х гг. XX в. оказалась удивительно близка эстетике 1970-х.

Влияние этого стиля на мужскую моду было не слишком длительным. Но оно подготовило мужчин к восприятию революции в мужской одежде, которая в это время происходила в Италии под руководством мало кому тогда известного дизайнера Джорджо Армани (*Giorgio Armani*). В это время классические костюмы были достаточно жёсткой формы, с бортовыми прокладками из холста, усиленного конским волосом, в несколько слоёв, с использованием ваты. Такие костюмы предпочитали бизнесмены и политики, поскольку строгие геометрические линии и каркасные формы придавали фигуре уверенность в себе, солидность и прекрасно выглядели на фотографиях и экранах телевизоров. Люди свободных профессий – актёры, музыканты, художники, а также некоторые богатые клиенты – предпочитали костюмы мягких форм. Им не нравились популярные тогда костюмы, напоминавшие военные мундиры. Жёсткие лацканы и плечевой пояс, унифицированный крой лишали мужчин индивидуальности, делали их одинаково скучными, а, кроме того, добавляли возраст. Армани задался целью создать одежду, которая не только подчёркивала бы красоту человеческого тела, но и раскрывала его личность, богатый внутренний мир [66, с. 96].

В июле 1975 г. Джорджо Армани представил на суд публики свою первую коллекцию мужской одежды «Весна-лето 1976», в которой были представлены и женские модели. Для мужчин Армани предложил свободные лёгкие пиджаки и брюки из новых облегчённых тканей. В следующей коллекции мужчинам были предложены модели пиджаков из тканей ярких цветов. Так он визуально оформил намечавшуюся тенденцию по гибридизации моды. Мужской покрой придавал женским костюмам элегантность и деловитость, и наоборот, женская одежда смягчала некоторую каркасную жёсткость мужской. В 1970-е гг. Армани предложил и новый, более мужественный образ, который позже завоевал весь мир (рис. 107).

Кроме того, Армани совершил революцию в тканях для изготовления классического мужского костюма. Он стал использовать креповые ткани с

добавлением вискозного волокна, которые раньше считались подходящими только для женской одежды. Он вмешался и в технологический процесс их изготовления, убрав те операции, которые придавали тканям сухость и жёсткость. Всё это придавало новым тканям необычайную пластичность, мягкость, текучесть, а также эффект «мятости» (или так называемый «крэш-эффект»). Костюмы, сшитые из этих тканей, выглядели так, будто их уже носили. Цветовую гамму, характерную для его стиля, стали называть «грэйдж» (от англ. «grey» – серый и «beige» – бежевый), т. е. это серо-бежевая гамма, которая идёт большинству людей. Стиль Армани в целом напоминал мужскую моду 1930-х гг. и отчасти был ею инспирирован. Таким образом, ещё раз подтвердился тезис о цикличности моды, в несколько иных формах, примерно через сорок лет. Мода периодически повторяется, но уже на другом уровне, обогащённая идеями прошедших лет и на новой технологической основе.

Этот стиль как нельзя лучше вписался в контекст эпохи, поскольку отражал подспудное стремление высших классов к мимикрии, т. е. возможность при помощи одежды стать менее заметными для нападков со стороны левых радикалов, движение которых было в те годы в Италии очень сильным. Кроме того, он отражал новую эстетику – более демократичную, свободную и раскованную манеру носить одежду из натуральных тканей или, по крайней мере, выглядящую так. Элемент случайности, который, на первый взгляд, присутствовал в одежде от Армани, на самом деле был тщательно продуманным способом дизайнера создавать гармоничные, выверенные по цветовым отношениям композиции. Например, он ввёл в моду надевать под пиджак из пестроткани полосатую сорочку и галстук в полоску, совсем другую, чем на сорочке, но гармонирующую с ней по цвету. В 1930-е гг. мужчины делали это по необходимости, поскольку не обладали материальными возможностями людей 1970-х. Теперь же это стало основополагающим принципом новой моды от Армани (*рис. 108*).

С середины 1970-х гг. в мире возникает обратная тенденция в образном решении мужского классического костюма. Намечающееся постепенное господство классического стиля повлияло как на одежду спортивного характера, так и на группу молодёжной одежды [69, с. 12].

Идеалом модной фигуры становился мужчина атлетического сложения, что сразу же сказалось на конструкции пиджака. В связи с этим спортивный стиль в одежде молодых мужчин всё больше тяготел к большей мужественности и спортивной романтике. В изделиях в целом всё сильнее ощущалась мягкость, лёгкость и непринуждённость, что достигалось прежде всего более свободным кроем, увеличением прибавок на свободное облегание, новой внутренней структурой изделий, а также использованием новых тканей и прокладочных материалов.

В это же время появляется и иной идеал мужской красоты, который был создан в американском фильме режиссёра Джона Бэдхэма «Лихорадка

субботнего вечера» («*Saturday night fever*», 1977 г.) с Джоном Траволтой (*John Travolta*) в главной роли. Его белоснежный облегающий костюм и чёрная сорочка с открытым воротом послужили прообразом для идеального воплощения стиля «диско». Идеалом этого направления моды стал высокий, стройный, несколько сублильный юноша без намёка на грубую мускулатуру и лишний вес (рис. 109). Одежда для дискотек должна была отличаться удобством, демократичностью и простотой кроя, но в то же время – яркостью и скрытой эротикой. В моду вошли блестящие и эластичные ткани, а также яркие, «флуоресцентные» цвета, которые делали заметными фигуры танцующих во вспышках стробоскопов.

С одной стороны, этот новый образ, в некоторой степени, послужил вызовом деловому и консервативному стилю старшего поколения. Но, с другой стороны, оказал влияние на него, так как силуэт и конструкция костюма в стиле «диско» позже не раз воспроизводились при разработке нарядной и вечерней мужской одежды всех возрастов. Этот калейдоскоп тогдашних модных образов, несомненно, сказался на разнообразии стилей мужского классического костюма, а также его конструкции.

В начале 1970-х гг. в основном сохранились те же силуэты костюма, что сложились к концу 1960-х. Это было связано с тем, что за предыдущие несколько лет мужская мода сильно изменилась и развивалась в дальнейшем достаточно спокойно. Но постепенное изменение эстетического идеала эпохи отразилось и на изменениях конструктивного решения пиджака.

Дневные повседневные костюмы можно было условно разделить на две группы.

- К *первой группе* можно было отнести деловые костюмы, которые разрабатывались с долей некоторой официальности, представительности и решались в основном в *полуприлегающем* силуэте. В 1976 г. предлагалось два варианта решения формы [74, с. 12].

Первый вариант представлял собой развитие формы последних лет: очень стройный, вытянутый силуэт, что подчёркивала длина пиджака 76–77 см (на рост 176 см). Линия талии слегка завышена. Участок прилегания начинается несколько ниже линии груди и распространяется до линии бёдер. Прилегание достигалось уменьшением прибавки по линии груди до 7–8 см и некоторыми особенностями конструкции. Например, чаще стали использовать отрезной бочок вместо обычного бокового шва, а также второй отрезной бочок. Сохранялось очень лёгкое расширение книзу, поэтому вместо центральной шлицы часто стали делать две боковые. В целом сохранялась «скользящая линия», что достигалось использованием отрезного бочка или несколько удлинёнными, сближенными к центру вытачками на талии, расположенными строго вертикально. Кроме того, стройность формы достигалась за счёт уменьшения толщины и площади бортовых прокладок и всё более широким использованием фронтального дублирования полочек и других деталей облегчёнными клеевыми материалами.

Для костюмов этого силуэта предлагалась форма брюк со слегка заниженной линией талии, плотно сидящих на бёдрах и спокойно расширяющихся книзу (без подчёркивания колена). Ширина брюк внизу предлагалась 30–32 см [94].

Второй вариант постепенно стал ведущим в полуприлегающем силуэте. Плечевой пояс расширенный, подчёркнуто прямой, без седлообразного прогиба. Линия талии на естественном месте. Участок прилегания был значительно меньше, чем в первом варианте. От линии талии вниз пиджак прямой. Вытачки на талии делали короче и с некоторым наклоном, слегка расходясь кверху. Это зрительно ещё больше стройнило фигуру и расширяло плечевой пояс.

Для этого варианта предлагались пиджаки несколько короче, чем в первом случае (74–75 см), с одной центральной шлицей по спинке. Брюки для этого варианта предлагались традиционного кроя с поясом точно по линии талии и одной или двумя небольшими мягкими складками. Форма брюк оптически прямая, ширина внизу меньше (27–30 см) (*рис. 110*).

▪ Костюмы *второй группы* были лишены внешней строгости и чаще всего выполнялись в спортивном стиле. Силуэтная форма, соответственно, прямая или полуприлегающая с прибавкой по линии груди до 8–10 см. Плечевой пояс в пиджаках второй группы часто акцентировался кокетками, погонами. Часто встречались накладные карманы с клапанами. Иногда талия акцентировалась поясом из ткани пиджака. Длина пиджака, если не было шлиц на спинке, составляла в 1977 г. 75 см (на рост 176 см). Шлицы требовали большей длины – 77 см. Шлиц могло быть две (в швах притачивания бочков) или одна – по центру [90, с. 24].

Решение плечевого пояса в обеих группах было неоднозначно. Если в начале 1970-х гг. линия плеча в пиджаках была прямая, несколько завышенная, но в пределах естественных пропорций фигуры, то постепенно она становилась всё более высокой, достигнув к концу десятилетия практически квадратной формы.

В 1970 г. в журналах мод предлагаются различные варианты однобортных пиджаков с высокой застёжкой на три или четыре пуговицы. При этом нижняя пуговица располагалась на линии талии или чуть ниже. Воротник был чуть уже лацкана или одной с ним ширины 6–8 см. Двубортные пиджаки – тоже с довольно высокой застёжкой на четыре или шесть пуговиц. Встречался и вариант с застёжкой на восемь пуговиц (*рис. 111*).

Ширина лацкана увеличилась до 10–12 см, а в наиболее острых предложениях – до 16 см. Форма лацкана могла быть как прямой, так и дугообразной. Застёжка к концу десятилетия стала низкой, первая пуговица стала располагаться на талии (в двубортных пиджаках) или чуть выше (в однобортных). Линия раскепа – высокая, т. е. лацкан делали достаточно длинным.

К концу 1970-х гг. силуэт вытянулся по вертикали, лацканы стали более узкими. В 1977 г. модны были удлинённые лацканы до 6 см шириной [58, с. 8].

Брюки по-прежнему низко сидели на бёдрах и плотно их облегали, преимущественно их делали без манжет. Складка на передней половинке исчезла на спортивных брюках и иногда оставалась только на классических. В начале 1970-х гг. брюки были прямыми по всей длине. Ширина их в низках составляла тогда 22–24 см, и они должны были касаться края ботинок. Однако к 1974 г. брюки постепенно расширяются от колена вниз (до 27–30 см), а для молодёжной группы – до 29–32 см. При этом они слегка зауживаются в области колена. Ширина брюк внизу достигла своего максимума к 1975 г. (до 36 см), правда, с оговоркой: если позволяет рост [73, с. 36]. Линия талии при этом оставалась заниженной. Брюки удлинялись сзади так, чтобы закрывать середину каблука ботинок. Это зрительно уравнивало композицию классического мужского костюма, имевшего расширенный, почти квадратный плечевой пояс и широкие лацканы. Кроме того, широкие внизу брюки позволяли мужчинам носить обувь на более высоких, чем ранее, каблуках, что зрительно удлиняло ноги. К концу десятилетия брюки снова сузились книзу, и предлагались в двух вариантах. Например, в 1978 г. были модны прямые по всей длине или слегка расширенные от линии бёдер брюки шириной внизу до 26–28 см без складок в верхней части. Другой вариант – слегка зауженные до 24–26 см книзу брюки со складками у пояса и манжетами шириной 5–6 см [59, с. 8].

Однобортные костюмы-тройки с жилетами в 1972 г. снова вернулись в моду [70, с. 32]. В 1974 г. предлагались также комбинированные костюмы из двух и даже трёх тканей [72, с. 24]. К концу десятилетия костюмы-тройки с однобортной или двубортной высокой застёжкой стали считаться наиболее модным решением костюма [60, с.6].

Кроме того, в этот период стали всё чаще предлагаться одиночные пиджаки, которые свободно комплектовались брюками из шерстяной ткани. Сюда же относились и тёмно-синие блейзеры или «клубные пиджаки» с золотистыми пуговицами, украшенные эмблемой на нагрудном кармане [22], [23]. В это время появилась и новая манера носить классический блейзер с джинсами, которую ввёл в моду знаменитый американский художник, представитель «поп-арта» Энди Уорхолл. До него это считалось невозможным, хотя в наше время подобное сочетание уже никого не смущает по обе стороны океана.

Глава 2. Повседневный мужской костюм в 1980–1989 гг.

Приход к власти в США в 1981 г. Рональда Рейгана ознаменовал новые ориентиры в политике Запада, а именно поворот к консерватизму. Новый президент США, в прошлом актёр, большое внимание уделял своему имиджу, подбирая те виды костюмов и аксессуаров, которые наиболее

выигрышно смотрелись на нём. Это позволило ему прослыть одним из самых элегантных президентов в истории США и стать образцом стиля своей эпохи, несмотря на солидный возраст (почти 70 лет).

Это было десятилетие неудержимого стремления к расточительности и роскоши, основанное на процветании западной экономики в этот период и желанием продемонстрировать своё состояние. После молодёжных бунтов 1960-х и движения хиппи 1970-х гг., с их отказом от власти и богатства, новое поколение вновь приобретает вкус к большим деньгам. Это нашло своё отражение и в моде тех лет. Стремление к гиперболизации было характерно для силуэтных форм, цветовой гаммы, деталей, отделки, причёсок. В этот период времени объём как женской, так и мужской одежды достигал небывалой ранее величины. В этом проявилась, в частности, мода на бодибилдинг (или культуризм), связанная с именами таких спортсменов и актёров, как Арнольд Шварценеггер, Жан-Клод Ван-Дамм и Сильвестр Сталлоне. Те, у кого не было накачанных мышц, прибегали к помощи одежды преувеличенных форм и плечевых накладок.

Кинематограф, как и прежде, не только отражал тогдашнюю действительность, но и создавал новую реальность, отражавшуюся, прежде всего, в моде. В 1980 г. на экраны вышел фильм режиссёра Пола Шредера «Американский жиголо», в котором около 40 костюмов для главного героя, в исполнении малоизвестного тогда Ричарда Гира, создал Джордж Армани. Успех фильма превзошёл все ожидания во многом благодаря новому имиджу, связанному с моделями Армани. Сцена, в которой герой подбирает себе гардероб, двигаясь в ритме музыки, произвела на современников огромное впечатление невиданной гармонией тонких цветовых нюансов и стала своеобразным манифестом стиля Армани, зафиксированным в кино. Образ главного героя, его одежда и аксессуары были выдержаны в абсолютно новой эстетической манере. Широкий, но не жёсткий плечевой пояс, узкие лацканы, подчеркнутая линия талии, а также тщательно рассчитанный крой и нарочитая небрежность всего стиля в целом выражали идею чувственности. При этом итальянскому стилисту удалось придать благородство и смягчить неоднозначный характер персонажа Ричарда Гира. В результате фильм не только сделал актёра «секс-символом» 1980-х гг., но и послужил рекламой для марки «Армани», продажи которой выросли после выхода фильма во много раз (*рис. 112*). Как отмечает Рената Молхо в своей книге, «его знаменитый пиджак, по существу превратился в символ статуса...» [66, с. 124].

Кроме того, такие известные актёры, как Дастин Хоффман, Джек Николсон, Бред Питт, Том Хэнкс, Джордж Клуни, Пирс Броснан и многие другие, с тех пор одевались у Армани, тем самым ещё больше популяризируя его имя.

Стиль «диско» был всё ещё актуален в молодёжной среде начала 1980-х гг., особенно в нашей стране, благодаря влиянию таких популярных в те годы групп, как «АББА», «Бони-М» и других, а также выходу на наши экраны

индийского кинофильма «Танцор диско». А костюм героя Александра Абдулова в российском телевизионном фильме «Чародеи» (1982) почти полностью повторяет костюм Траволты в фильме «Лихорадка субботнего вечера» (рис. 113).

Но, наряду с этим, в обществе развивались и новые тенденции, вызванные изменениями социальной и экономической жизни. Своеобразным символом стиля 1980-х гг. стал костюм нового поколения молодых западных бизнесменов, для которых главным в жизни становилась их карьера. Это было движение, названное впоследствии «яппи» (52).

Настоящий «яппи» обычно носил строгий деловой костюм из дорогой шерстяной ткани, так как одежда – это его витрина. Респектабельный «яппи», кроме того, придерживался консервативных цветов (как правило, тёмно-серого или тёмно-синего цвета, часто в полоску). «Властный костюм» (или английский вариант – «*power suit*») с высокими плечевыми накладками, придающими уверенность в собственных силах, становился униформой молодых карьеристов.

Наиболее ярко этот типаж был показан в фильме режиссёра Оливера Стоуна «Уолл-стрит» (1987), где костюмы главного героя в исполнении Чарли Шина отразили характерные черты этого стиля. Все они были разработаны итальянским дизайнером Нино Черрути, воплотившим в образах главных героев честолюбивые устремления эпохи (рис. 114).

Утрированно широкий плечевой пояс и зауженная талия были типичны для костюмов таких французских дизайнеров, как Тьерри Мюглер и Клод Монтана. Они создавали модели как мужских, так и женских костюмов, очень похожих по силуэту и относящихся к агрессивно-эротическому направлению в моде.

На экране подобные модели костюмов носили герои популярного в те годы американского телесериала «Полиция Майами. Отдел нравов», который выходил в течение 5 сезонов, начиная с 1984 г. По сюжету, двое детективов под прикрытием, Санны Крокетт (в исполнении актёра Дона Джонсона) и Рико Таббс (актёр Филипп Майкл Томас), под предлогом внедрения в среду наркомафии, одеваются как итальянские «жиголо». Этот сюжетный ход позволил режиссёру Майклу Манну снять по-настоящему «модный сериал», где герои в каждой следующей серии одевались в новые, всё более яркие и эксцентричные костюмы. Это, с одной стороны, отражало вкусы американцев-выходцев из Италии, а с другой – создавало дополнительную интригу и не только воспроизводило атмосферу эпохи, но и в какой-то степени формировало её. Создатели этого сериала показали зрителю не только модные в то время фасоны костюмов из мягких пластичных тканей, но и новую, более свободную манеру держаться и носить их, а также сочетать, например, классические блейзеры с футболками, мятыми брюками и мокасинами, надетыми на босую ногу. Успех сериала не только сделал из Дона Джонсона культовую фигуру своего времени, но и показал, что

мужественность героев ничуть не пострадала из-за ношения модной дизайнерской одежды невероятных цветов и фасонов (рис. 115).

На другом конце шкалы, охватывающей всё разнообразие стилей, царившее тогда в мужской одежде, находились образы, созданные такими западными «поп-звездами», как Принс (*Prince Rogers Nelson*) (рис. 116), Майкл Джексон, Бой Джордж, Дэвид Боуи (*David Bowie*) (рис. 117), Элтон Джон (*Elton John*) (рис. 118) или некоторыми нашими эстрадными певцами (например, Валерием Леонтьевым, рис. 119). Их облегающая эротичная одежда, длинные волосы, макияж и манера поведения говорили о том, что мужчинам также не чуждо некоторое кокетство, и они щедро заимствовали многие элементы из женского гардероба. В своих сценических образах они пытались соединить мужественные и женственные черты, иногда выходя за привычные рамки. Это делало их эпатажную манеру одеваться запоминающейся, броской, узнаваемой. В то же время это оказало влияние на стиль более корректной повседневной мужской одежды. Например, появившиеся в это время в мужских сорочках, куртках и даже пиджаках сборки, складки или мягкие драпировки, непривычная цветовая гамма, обилие ювелирных украшений, свободные мягкие формы брюк и даже юбок, которые активно предлагал, например, Жан-Поль Готье (*Jean-Paul Gaultier*) говорят о некоторой феминизации мужской одежды (рис. 120).

Мужская мода в этот период развивалась параллельно с женской, часто используя аналогичные ткани, материалы, обработку, заимствуя из женской одежды цветовые сочетания, детали, отделку, но сохраняя при этом чёткую гендерную направленность.

В середине 1980-х гг. ощущение праздника жизни во всём мире несколько померкло. Всемирная организация здравоохранения (ВОЗ) объявила в 1985 г. о начале эпидемии СПИДа. Для многих это стало шоком, поскольку сексуальная свобода у них ассоциировалась со свободой самовыражения в живописи, музыке и, конечно, в одежде. Буйство цвета, характерное для предыдущего периода, потускнело. На долгое время в моду вошёл чёрный цвет как в мужской, так и в женской одежде. Это произошло не без влияния японских дизайнеров, таких как Йоджи Ямамото (*Yohji Yamamoto*), Иссея Мияке (*Issey Miyake*), Кендзо Такада (*Kenzo Takada*), Рэй Кавакубо (*Rei Kawakubo*), которые в это время активно включились в создание мужской одежды. Принципы японских модельеров, которые являлись естественным развитием уникальных восточных традиций, – чувство меры, самоограничение, аскетизм, асимметрия и «деконструкция» (47). Часто их новации оставались на уровне экспериментов, но некоторые предложения становились массовой модой улицы или даже классикой костюма, особенно тогда, когда им удалось найти удачное соотношение японского минимализма и европейского классического костюма и во многом определить тенденции наступающего десятилетия [26, с. 420].

Отличительной чертой тогдашнего модного направления являлось обращение к многочисленным образным темам, которые были инспирированы различными источниками, обогащающими традиционный стиль. В классическом стиле встречались темы, навеянные одеждой творческих работников (архитекторов, музыкантов), стили, напоминающие манеру одеваться чикагских гангстеров периода «сухого закона» в США, а также тема «человека-невидимки». Последняя тема характеризовалась предельно простым, лаконичным, т. е. «никаким» стилем. Так могли одеваться журналисты, разведчики и т. п.

Мода в этот период стремилась одновременно решить две задачи: сохранить установившиеся традиционные формы мужской одежды и вместе с этим сделать их применимыми к индивидуальным особенностям, наклонностям, вкусам различных социальных групп. В 1980-е гг. на моду большое влияние начала оказывать уличная мода, которая тщательно изучалась специалистами, получившими специальное название – «тренд-байеры». В их задачу входило посещение дискотек, клубов, кафе и других заведений, в которых собиралась модная публика, изучение и тщательный анализ того, как они одеваются. На основании этих исследований давались рекомендации для дизайнеров, разрабатывающих коллекции «прет-а-порте».

Окончание культа роскоши и господства «яппи» произошло в 1987 г., когда произошёл очередной крах на фондовой бирже. Это ещё раз показало, насколько призрачно было кажущееся благополучие западного мира.

В нашей стране в это время тоже происходили важнейшие процессы, оказавшие огромное влияние на ход мировой истории. В 1987 г. с приходом к власти нового Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачёва начался период, который получил название «перестройка». И хотя в это время никаких особых перемен в нашей стране не происходило, но общая атмосфера ожидания перемен отразилась на настроении общества. В ноябре 1989 г. была открыта граница между ГДР и ФРГ, что символизировало окончание «холодной войны» и начало новой эпохи.

Повседневную мужскую одежду в 1980-е гг. в целом характеризует стремление к большей функциональности и универсальности. Стилистика классической одежды, окрашенная разнообразной манерой одеваться и сохраняющая свои основные принципы на протяжении всех последних десятилетий, различалась приёмами формообразования: квадратными и гибкими формами, но при этом всегда пластичными конструктивными линиями [62], [63].

Несмотря на разнообразие стилей и силуэтных форм, которые присутствовали в мужской одежде в начале 1980-х гг., ведущими стилевыми направлениями оставались *классическое* и *спортивное*. При этом в классической одежде можно было выделить две основные тенденции:

- в оформлении одежды официально-делового характера, вечерних и нарядных костюмов прослеживалось влияние стиля середины 1960-х гг. –

облегченность композиции, элегантность, умеренность объёмов, пропорций, изящество и тщательная обработка деталей (*рис. 121*);

▪ в оформлении одежды повседневного ношения (в стиле «кэжуаль») можно отметить влияние мужественного стиля 1950-х гг., что проявилось в возврате к образу мужчины атлетического телосложения (стиль «супермен»), расширении и выпрямлении плечевого пояса, в непринуждённой манере ношения одежды, появлении широкого ассортимента курток, блузонов, объёмных мужских сорочек (*рис. 122*).

Характерная тенденция тех лет заключалась в том, что атлетический тип телосложения постепенно стал доминировать и оставался модным идеалом вплоть до середины 1990-х гг. Если в начале 1980-х гг. можно отметить небольшое уменьшение объёма одежды, особенно официального и нарядного характера, то в конце десятилетия объёмные формы стали доминировать даже в вечерней одежде [88]. При этом образ стильного, хорошо одетого и воспитанного человека оставался актуальным всё это время.

Плечевой пояс акцентировался не только за счёт формы и конструкции (был расширен и приподнят по сравнению с предыдущим периодом) и обеспечивался увеличенными по толщине плечевыми накладками. Этого эффекта добивались и декоративными приёмами (использованием отрезных кокеток, погон, деталей контрастного цвета из ткани или кожи и т. д.), особенно в одежде спортивного стиля [35].

Мужские классические костюмы по-прежнему выполнялись в двух основных вариантах, которые, благодаря постепенной эволюции, претерпели некоторые изменения и приобрели новые черты.

Первый вариант использовался преимущественно в однобортных пиджаках. Для него характерно более чёткое решение плечевого пояса за счёт небольшого расширения длины плеча и уменьшения угла наклона плеча. В области груди к началу 1980-х гг. отмечалось более умеренное, чем прежде, облегание. Участок прилегания оставался небольшим и перемещался на своё естественное место, т. е. понижался по сравнению с предыдущим периодом. Стройность силуэтной формы полочки достигалась за счёт применения более длинных вытачек, которые иногда заменялись рельефами из проймы. Использовалась также наклонная вытачка, проходящая из нижней части проймы к карману. Длина пиджака могла быть различной. Предлагались либо удлиненные пиджаки (76–78 см) или укороченные (72–74 см). Выпуклость бедра слегка обозначена, книзу форма прямая или немного расширенная [63].

Застёжка была довольно низкая, на уровне талии или чуть ниже, на одну пуговицу. Но встречалась и более высокая застёжка – на две или три пуговицы. Соответственно, лацкан делали прямой формы, коротким и узким (4–5 см) для «остромодных» вариантов или (7–8 см) для более умеренных. К середине десятилетия ширина лацкана увеличилась до 9 см. Раскеп

относительно высокий, «падающий». Воротники делали небольшими и на невысокой стойке (1,5–2 см) [62].

Для этого варианта предлагались брюки с плотным облеганием по бёдрам, без складок у пояса (с вытачкой на передней половинке или без неё), прямые по всей длине. Ширина брюк внизу 22–23 см. Иногда предлагалось более «острое» решение силуэта брюк, когда брюки зауживались от колена вниз, причём швы оформлялись по слегка овальной линии [24] (рис. 123).

Второй вариант характеризовал основную тенденцию оформления двубортных пиджаков. Линия плеча более чёткой формы, прямая с лёгким наклоном, несколько шире, чем в первом варианте. Выпуклость бедра слегка обозначена, книзу форма прямая. Спинка почти прямая, плоская, более свободная, чем полочка, что достигалось перераспределением прибавки и соответственным уменьшением объёма в области груди.

Форма всех участков делалась стройнее. Соответственно, участок прилегания был расположен выше линии талии и выявлялся с несколько меньшей определённойостью. Стремление придать силуэту скользящие линии заставляло немного удлинить вытачки на полочках и понизить линию карманов [17].

Длина пиджака в этом варианте была увеличена до 80 см. Шлица короче, чем в однобортном пиджаке, одна центральная или две боковые. Но встречался и укороченный вариант (на 4–5 см), который предлагался как остромодный для молодёжи [65].

Застёжка была, как правило, заниженная, на одну пару пуговиц по линии талии (или немного ниже). Расстояние между пуговицами сократилось.

Ширина лацкана в этом варианте увеличивалась до 10–12 см, он был слегка овальной формы и заканчивался острым углом.

Карманы, как и прежде, чаще всего горизонтальные прорезные «в рамку» или с клапанами, которые могли быть узкими (4–5 см) или средней ширины (5–6 см), в зависимости от ширины лацканов. Накладные карманы чаще использовались в пиджаках спортивного покроя. Они были простые по форме (закруглённые или прямоугольные), иногда с клапанами, скошенным верхним краем или с прорезным входом. Модными были «карманы-портфели» объёмной формы [62].

Брюки в костюмах этого варианта предлагались с поясом, расположенным точно по линии талии, с одной или двумя мягкими складками. Ширина внизу 25–26 см. Брюки были прямые по всей длине или слегка зауженными книзу. Иногда встречались неширокие манжеты (2,5–3 см) (рис. 124).

К середине десятилетия появился и совершенно новый *третий вариант* пиджака прямого силуэта, предназначенный в основном для молодёжи. Его отличала увеличенная прибавка по линии груди, укороченная длина, мягкая линия плеч, отсутствие шлицы и даже традиционной вытачки по линии талии на полочке. Небольшое прилегание создавалось только за счёт боковых швов

немного ниже естественной линии талии. Центральный шов спинки также часто отсутствовал. Этот вариант пиджака сохранялся и в начале 1990-х гг. (рис. 125).

Важное место в это время занял комбинированный костюм из нескольких видов тканей. Популярным оставался и костюм-тройка с жилетом из различных материалов [36].

В середине 1980-х гг. во всём мире был отмечен возврат интереса молодого поколения мужчин к классическому костюму, и на это были свои причины. Молодые люди 80-х гг. XX в. выросли в период преобладания спортивного стиля в одежде. Классических костюмов, тем более смокингов, они практически не носили, считая их «старомодными». Поэтому новый для себя классический стиль многие мужчины восприняли с энтузиазмом, тем более, что этого требовали работодатели, для которых было важно соблюдение «дресс-кода» всеми работниками (13).

На протяжении всего десятилетия можно отметить следующие характерные черты мужской моды:

- относительная стабильность форм одежды классического направления;
- стремление к лёгкости за счёт использования облегчённых тканей, создания моделей без подкладки, а также уменьшения толщины и площади бортовых прокладок;
- большая свобода выбора форм, кроев, пропорций и тканей для одежды, не носящей официального характера.

Удобству и комфортности одежды во многом способствовали новые ткани – более тонкие, мягкие, пластичные, чем прежде, за счёт введения в их состав волокон мохера, шерсти альпака, вискозы и натурального шёлка.

Для классических мужских костюмов в это время предлагались суконные и камвольные твиды, камвольные ткани с «фулеровкой» (подчёмом), облегчённые камвольные ткани, в том числе ткани-компаньоны с рисунком клеток разного масштаба («пье-де-пуль», «оконный переплёт», «принц Уэльский»), а также меланжевые ткани и крепы. Одежда классического направления отличалась раскованной манерой ношения и неожиданными сочетаниями материалов и фактур в одном комплекте.

Ткани, используемые для одежды классического стиля, подчёркивали его серьёзность, демонстрируя красоту и качество используемых материалов. При этом пиджак из высококачественной шерсти сочных тонов мог сочетаться с брюками из смесовых тканей, состоящих из благородных волокон (например, хлопка и вискозы с полиэстером), а также жилетом из материала с текстурированными, узорчатыми и пестроткаными эффектами.

Глава 3. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1970–1989 гг.

В 1970-х гг. ведущим оставался удлиненный полуприлегающий силуэт со слегка завышенной линией талии, в котором создавались, в основном, нарядные костюмы для вечера. Для него были характерны небольшие объёмы и прибавка по линии груди. Например, в 1970 г. смокинг чаще всего делали с застёжкой на одну пуговицу (на 2 см выше линии талии) с прибавкой по линии груди 7,7 см. Длина смокинга на рост 178 см составляла 77 см. Плечевой пояс – прямой, почти квадратной (а иногда даже «седловидной») формы [119].

Смокинг предлагалось носить с низко вырезанным жилетом из этой же ткани. Встречались и смокинги из жаккардовой ткани с воротником-шалькой, отделанной атласом или кружевом. Кроме того, стали делать смокинги с низким воротником-«апаш» (рис. 126).

Длина вечернего двубортного пиджака для молодёжи могла быть значительно длиннее (83–85 см, и даже больше).

В это время на страницах западных журналов снова стали появляться в качестве особо нарядных костюмов для вечера давно забытые фраки классического покроя. Они, в соответствии с модой, были с широкими острыми лацканами, отделанными, как и ранее, блестящим шёлковым атласом (рис. 127).

Вечерние костюмы в начале 1970-х гг. стали более разнообразными по цвету. Чёрный цвет по-прежнему использовался в особо торжественных случаях. В остальных он заменялся тёмно-синим, тёмно-серым или более яркими оттенками в молодёжной группе [69], [70].

В это время остро ощущалась ностальгия по стилю начала века, что проявилось в новых решениях классического мужского костюма, напоминающих покроем сюртука или визитки, особенно в нарядной и вечерней одежде. Это ощущение усиливалось использованием характерных для прежней эпохи аксессуаров [42].

Мужские сорочки, которые надевали под костюм, в 1970-х гг. становятся очень узкими. Прибавка на свободное облегание по линии груди была минимальна (5–6 см), пройма – высокой, а рукав – нешироким. В начале 1970-х гг. остаётся модным воротник, небольшой по форме и с невысокой стойкой. Однако уже в 1971 г. намечается тенденция к расширению стойки и отлёта воротника, а также к увеличению прибавки на свободное облегание по линии груди до 7 см. Появился воротник – с широкой стойкой (4–5 см) и широко расставленными концами (чтобы был виден широкий узел галстука). Другой вариант – с удлиненными концами воротника, пристёгивающимися на пуговицы, длина которых к 1975 г. достигала 13–14 см. Встречался и воротник с закругленными концами (который в народе называли «ослиные уши»). К концу десятилетия ширина концов воротника стала снова 7–8 см [71, с. 46].

В 1970-х гг. сорочки шили из традиционных сорочечных тканей пастельных или более ярких (для молодёжи) тонов. Нарядные сорочки продолжали шить из белого нейлона и украшали спереди защипами, складками или узкими воланами, кружевным жабо. Однако вскоре, в связи с появлением более гигроскопичных и воздухопроницаемых сорочечных тканей, нейлон окончательно вышел из моды в качестве материала для мужских сорочек.

Сорочки, которые надевали под пиджак, шили из чисто хлопковых или хлопкополиэфирных тканей. Одинаково популярны были сорочки тёмных, насыщенных и пастельных тонов, которые носили обычно днём. Вечером чаще всего надевали белую сорочку или из ткани в редкую полоску. Полочки нарядных сорочек для смокинга или вечернего пиджака по-прежнему украшали складками или рюшами.

В журналах мод начале 1970-х гг. отмечался спад интереса к *галстукам* вообще, особенно среди молодёжи. Это было связано с тем, что в моду вошли тонкие трикотажные джемперы с высоким воротником-стойкой, которые тогда называли «банлон» (по названию синтетического волокна, из которых их делали). В нашей стране они вошли в моду благодаря Андрею Миронову, который носил их не только на экране в образе незадачливого контрабандиста Гены Козодоева из вышедшего на экраны в 1969 г. фильма режиссёра Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука», но и в жизни, во время встреч со зрителями (*рис. 128*). Кроме того, появились сорочки из ткани с высоким воротником-хомутом, скроенным по косой нити. Их носили под пиджак, и необходимость в галстуках вообще отпадала. Однако постепенно галстуки отвоевали утраченные позиции.

В начале 1970-х гг. галстуки продолжали быть узкими (5–6 см). Однако, в связи с расширением лацканов и общей массы пиджака, ширина галстука также увеличилась. К 1974 г. она достигла максимального значения 13–15 см, после чего начала понемногу снижаться. Уже в следующем году ширина модного галстука стала 10–14 см и продолжала уменьшаться до 10–13 см в 1979 г. Моден был галстук длиной в завязанном виде до талии [72, с. 34].

Цветовая гамма галстуков также подверглась изменениям. В 1970 г. были в моде классические спокойно-нейтральные галстуки, подобранные в тон ансамбля, но отличающиеся по силе тона или по принципу цветового контраста, но не кричащих тонов [69, с. 28]. К середине десятилетия количество используемых цветов галстуков, как и рисунков, расширилось. В моду вошли, помимо классических полосок, клетки, горошка и мелких штампов, также мелкие и средние геометрические, растительные рисунки, а также рисунки, имитирующие различные фактуры (например, кору дерева) [74, с. 76]. К концу 1970-х гг. в моду входит более спокойное цветовое решение [60, с. 6].

Для выходных костюмов по-прежнему предлагались галстуки-«бабочки», которые становились к концу 1970-х гг. всё шире. Кроме того, в

начале десятилетия отмечались попытки возврата галстука-пластрона, который носили с пиджаком визитного типа и специальной сорочкой. Но эта мода просуществовала недолго. Активно предлагали также шейные платки, завязанные под не застёгнутым воротником сорочки.

Платочек в нагрудном кармане – традиционное дополнение классического костюма. В это время его присутствие в нагрудном кармане можно было бы назвать постоянным, по крайней мере, он не сходит со страниц журналов. В реальной жизни его носили, конечно, реже, наиболее элегантные мужчины и преимущественно вечером. Платок мог быть выполнен из ткани галстука и продавался в комплекте с ним. Часто также носили белые хлопчатобумажные платки, сложенные прямо или под углом. Вечером допускалось также более свободная форма платка, которая называлась «фантази».

В середине 1970-х гг., когда наиболее модным считался довольно узкий пиджак с прямой линией плеча, акцентировать узкий силуэт по принципу контраста помогала корректная сорочка с широким воротником и широкий галстук чистых цветов.

Обувь в начале 1970-х гг. продолжала тенденции 1960-х гг. Носы обуви становились всё более наполненными и квадратными, а высота каблука постепенно повышалась. В 1973–1974 г. высота каблука в предложениях для молодёжи достигла исторического максимума (7,0–8,0 см), что заставило добавить к обуви «платформу» толщиной 2,5–3,0 см и удлинить брюки. Однако эта мода у мужчин продержалась недолго, и к концу 1970-х гг. высота каблука уже не превышала 4 см. Обувь для средней возрастной группы практически не менялась, каблук был высотой до 3 см. Цветовая гамма обуви была очень разнообразной, и подбиралась в зависимости от цвета ансамбля. С костюмами в спортивном стиле предлагалась обувь на утолщённой подошве. Для вечера предлагалась обувь чёрного или тёмно-коричневого цвета более вытянутой формы «каре» или округлой формы.

Украшения мужчины в нашей стране в это время носили очень мало. Даже запонки стали носить реже. В начале 1970-х гг. модные журналы иногда предлагали декоративную брошь, приколотую под воротником (отголоски моды 1960-х гг.) или заколку вместе с галстуком-пластроном. В реальной жизни это можно было увидеть разве что на эстраде или у некоторых модников той поры. Западные мужчины, напротив, в это время активно начали носить перстни с печатками, запонки, часы с цепочками, особенно с нарядной и представительской одеждой.

Головные уборы в 70-е и 80-е гг. XX в. носили в основном с верхней одеждой, а не с костюмами, как это было раньше. Они соответствовали стилю одежды и подбирались по цвету. Это были классические шляпы с более широкими полями, чем носили в 1960-е гг., загнутыми вверх или вниз. С одеждой свободного стиля носили шляпы и кепи спортивного характера.

К началу 1980-х гг. стиль мужской одежды стал гораздо непринуждённее, а широкие плечи пиджака подчёркивали атлетическое телосложение (или создавали его видимость). Теперь акценты сместились, и всё внимание должно было быть направлено на свободный силуэт и утрированный плечевой пояс. Поэтому композиционное решение требовало уменьшения размеров воротника и ширины галстука. Модный галстук мог быть от 7–8 до 5–6 см шириной, а вязаные или кожаные галстуки, которые тоже вошли в моду, могли быть ещё уже (до 4 см). Тем самым ещё больше (по контрасту) подчёркивалась ширина плеч. Галстук надевали не только с пиджаком, но и с трикотажным кардиганом, кожаной или джинсовой курткой. Модно было заправлять конец галстука внутрь между пуговиц застёжки сорочки. Узел галстука также можно было носить слегка приспущенным, что соответствовало общему слегка небрежному стилю.

Цвет галстука, как и прежде, подбирался в зависимости от цвета костюма и сорочки. Модны были приглушённые, будто слегка «припудренные», тона для дневных костюмов и более яркие – для вечерних. Рисунки галстуков также были довольно сдержанными, в классических вариантах оставались классические рисунки в диагональную полоску, клетку или с растительным узором. Вошли в моду однотонные галстуки с различными рельефными фактурными рисунками.

Галстуки-«бабочки», которые носили с вечерними костюмами и смокингами, были также небольших размеров и чёткие по форме (*рис. 129*).

Украшения, которые носили мужчины в 1980-е гг., всё больше носят статусный характер. В моду вошли перстни с печаткой, зажимы для галстука и запонки, выполненные в одном стиле. Чем выше был статус мужчины, тем проще дизайн и дороже материалы, из которых они изготавливались. Мужчины свободных профессий могли носить много колец, обычно из серебра.

Глава 4. Повседневный мужской костюм в 1990–2015 гг.

90-е годы XX в. начались с падения стен и исчезновения границ. В октябре 1990 г. была разрушена Берлинская стена, которая в послевоенное время служила символом разъединения Востока и Запада и непримиримых противоречий, существовавших между странами Варшавского договора и НАТО. В декабре 1991 г., после подписания Беловежского соглашения, официально прекратил своё существование СССР, преобразовавшись в СНГ. Это вначале вызвало на Западе эйфорию, которая сменилась ожиданием надвигающегося хаоса и нестабильности.

Тяжёлые последствия изменения политического и экономического курса в нашей стране в 1990-е гг. затронули все сферы жизни общества. Менялись ориентиры в сознании людей. То, что раньше считалось экономическим преступлением и преследовалось по закону, становилось обычным, по западным меркам, бизнесом. Экономика страны, ранее

ориентированная в основном на военные нужды, оказалась в критическом положении. Многие предприятия закрывались или приобретались за бесценок ловкими людьми. Многие предприятия лёгкой промышленности, в том числе Дома моделей, в конце 1990-х гг. прекратили своё существование. На внутренний рынок хлынул поток дешёвой, но чаще всего некачественной продукции из Китая и других стран. В результате не всегда продуманной экономической политики началось колоссальное расслоение социальной структуры общества. Это привело к возникновению огромного числа малообеспеченных людей и небольшой прослойки очень богатых.

В этот период наблюдались и огромные различия в одежде разных социальных групп. Одни донашивали старую одежду, другие покупали одежду на вещевых рынках, а третьи, у которых была такая возможность, скупали дорогую одежду западных дизайнеров в многочисленных бутиках, возникавших на каждом шагу. Вошла в анекдоты манера одеваться и разговаривать «новых русских» – разбогатевших на различных махинациях и спекуляциях людей. Из этой немногочисленной прослойки впоследствии выросли наши бизнесмены. Их одежда, а также одежда некоторых политиков, которых показывали на экранах телевизоров, стала темой для многочисленных юмористических рассказов.

К концу 1990-х гг. ситуация немного стабилизировалась. Стали открываться многочисленные офисы и филиалы западных фирм. Восстанавливали свою работу старые предприятия и возникали новые. Работающие на этих предприятиях люди стали задумываться о том, в чём ходить на службу. Из отечественных предприятий швейной промышленности остались единицы. Поэтому магазины стали торговать в основном продукцией, разработанной на Западе, а сшитой, как правило, на Востоке. Это и определяло возможности выбора изделий той или иной фирмы в зависимости от материального достатка. Снова возник интерес к классической одежде, носить которую в основном предписывали правила «дресс-кода», давно разработанные на Западе, но мало кому известные у нас в то время (13).

Мода всегда реагировала на политические процессы, происходящие в обществе. Если в 60-е и 70-е гг. XX в. одежду в стиле «милитер» носили, в основном, представители субкультур, рокеры и панки, которые таким образом протестовали против буржуазного общества, то позднее так стали одеваться некоторые дизайнеры, которые искали источники вдохновения для создания одежды массового спроса.

Война в Персидском заливе, которую начали западные страны зимой 1991 г., привела к возрождению интереса к стилю «милитер» или военному стилю в одежде. Бесконечное мелькание на телеэкране солдатской униформы с одной стороны, привело к желанию подражать, связанному с ощущением безопасности и защиты, которое даёт военная форма. С другой стороны, это вызвало протест и антивоенные митинги.

После цветового и стилистического разнообразия 1980-х гг. мода снова обратилась к удобству и практичности. Одежда военных всегда отличалась функциональностью, Поэтому влияние стиля «милиционер» стало особенно ощутимым в 1990-е гг. Снова стали актуальными цвета хаки, защитный и коричневый, напоминающие об униформе. Входят в моду футболки, брюки и сорочки из ткани с камуфляжной набивкой. На спортивных пиджаках и мужских сорочках вновь появляются воротники-стойки, погоны, паты и накладные карманы с клапанами, заимствованные у военных френчей.

Война в заливе повлекла за собой резкий спад потребления модной одежды. Если в Германии какое-то время продолжалась эйфория по поводу объединения Восточной и Западной Германии, которая, впрочем, вскоре закончилась, то в других странах Запада нарастало понимание того, что период безудержного потребления 1980-х гг. пройден. Экономический кризис, безработица, понижение уровня жизни населения отнюдь не способствовали оптимистическому настроению и росту продаж одежды.

Безумная роскошь 1980-х гг., выставленная напоказ, многим стала казаться недопустимой. Поэтому столь логичным выглядело возникновение *стиля «минимализма»*, который возник как антитеза потребительству. Такие дизайнеры, как Жиль Зандер в Германии, Хельмут Ланг в Австрии, Донна Каран и Кельвин Клян в США, стали в 1990-е гг. апологетами этого стиля. Благодаря мощной рекламной поддержке этот стиль постепенно завоевал своих сторонников и в Европе. Даже такие сторонники шикарного стиля, как Карл Лагерфельд, отдали дань минимализму. В 1996 г. на страницах французского журнала *«Contemporain»* он провозгласил девиз нового стиля: «Истинная роскошь – в подкладке». Многие состоятельные люди осознали, что не совсем прилично поддерживать «пир во время чумы». Под влиянием суровой действительности изменились эстетические критерии общества. Вошли в моду, например, плащи из обычной смесовой ткани на подстёжке из меха норки. Это позволяло быть на улице «как все», но обнаруживать свою финансовую состоятельность, попадая в общество себе подобных.

Идеи минимализма отразились, конечно, и на классическом мужском костюме. Это проявилось, прежде всего, в отказе от многоцветности предыдущих лет и возвращению к классической ахроматической цветовой гамме мужской одежды. К концу десятилетия в классическом стиле исчезают многочисленные заимствования из спортивной и военной одежды. Произошло очищение и упрощение образного строя костюма. Минимализм проявился в отточенной форме немногочисленных деталей, в постепенном уменьшении объёма и прибавок на свободное облегание, в уменьшении ширины брюк по всей длине. Подкладку пиджака стали иногда делать из натурального шёлка, который обеспечивал идеальный комфорт. Цвет подкладки мог быть контрастным, особенно в вечерних костюмах.

Огромное воздействие на культуру продолжает оказывать Голливуд, который в своих фильмах создаёт образы новых героев 1990-х, тем самым

формируя эстетический идеал своей эпохи. Повзрослевший, но не потерявший обаяния Ричард Гир, сыгравший главные роли (вместе с Джулией Робертс) в таких «культовых» фильмах тех лет режиссёра Гарри Маршала, как «Красотка» (1990) и «Сбежавшая невеста» (1999), костюмами своих героев обозначил новую тенденцию 1990-х гг.: возвращение к сдержанной элегантности, которая не зависит от возраста (*рис. 130*).

Образ супермена 1990-х создал на экране Пирс Броснан в цикле фильмов о Джеймсе Бонде. Костюмы его героя в таких фильмах, как «Золотой глаз» режиссёра М. Кэмпбелла (1995), «Завтра не умрёт никогда» режиссёра Р. Споттисвуда (1998), «И целого мира мало» режиссёра М. Аптеда (1999), были созданы итальянской фирмой «Бриони». Костюмы этой марки, известной с 1945 г., позволили ему создать образ не только агрессивно-мужественного, уверенного в себе человека, способного на любые подвиги ради спасения мира, но и обольстительно-элегантного джентльмена, который может вскружить голову любой женщине (*рис. 131*).

В конце 90-х гг. одним из самых элегантных мужчин в Голливуде стал Брэд Питт после того, как в 1999 г. снялся в фильме режиссёра М. Бреста «Знакомьтесь, Джо Блэк». В этом фильме он сыграл саму Смерть, которая явилась за душой богатого бизнесмена в образе очаровательного молодого человека. Костюмы его героя помогли актёру не только сыграть прекрасного мужчину, но и сделать этот образ более «человечным» и земным, несмотря на отталкивающую сущность (*рис. 132*).

Галерею героев 1990-х гг. органично дополняли и другие образы, созданные, к примеру, Кевином Костнером в фильме режиссёра М. Джексона «Телохранитель» (1992), Рупертом Эвереттом в фильме режиссёра П. Хогана «Свадьба моего лучшего друга» (1997) или Майклом Дугласом в фильме «Основной инстинкт» режиссёра П. Верхувена (1992). В этих фильмах актёры были одеты, в основном, в классические костюмы, и это не только позволяло создать образы уважаемых, успешных, уверенных в себе людей, но при этом передать сложный внутренний мир рефлексирующих, думающих, неоднозначных героев, поскольку костюмы эти менялись в зависимости от ситуации. Успех фильмов во многом способствовал не только возросшей популярности этих артистов, но также и классического стиля в одежде. Ведь у зрителей подсознательно ассоциировался привлекательный образ главного героя с маркой одежды и аксессуаров, которые они вольно или невольно рекламировали.

Однако в этом была и опасность потери индивидуальности. При всём кажущемся разнообразии типажей, представленных на экранах, всех их объединяло нечто общее, а именно стандартизация внешности. Стандарты мужской красоты, выработанные Голливудом, заставляли актёров «подгонять» свою внешность под имеющиеся каноны всеми возможными способами, включая пластическую хирургию. В противном случае они оказывались не востребованными. К этим стандартам можно было отнести

натренированное тело, белозубую «голливудскую» улыбку, ухоженную внешность, хорошо сидящие костюмы от известных дизайнеров. Черета героев, которую дополняли такие актёры, как Брюс Уиллис, Патрик Суэйзи, Курт Расселл и другие, демонстрировала новую тенденцию 1990-х гг., которую часто называли «обаяние без лица». Она подразумевала, что следование этим стандартам внешности могло обеспечить удачную карьеру, финансовое благополучие и успех у противоположного пола. Поэтому многие мужчины в это время сознательно или подсознательно следовали этим канонам, созданным в кино с помощью известных дизайнеров и стилистов. Это был взаимовыгодный интерес, поскольку успех фильма, как правило, обеспечивал финансовый успех той или иной марки.

Британские кинематографисты всегда славились правдивостью воссоздания атмосферы ушедших эпох. Но в телевизионном сериале «Дживс и Вустер», снятом по юмористическим рассказам П. Г. Вудхауза, который выходил в течение 4 сезонов, начиная с 1990 г., они превзошли сами себя. Костюмы главных героев – Берти Вустера (в исполнении актёра Хью Лори) и его слуги Дживса (актёр Стивен Фрай) не только точно воспроизводили стиль и фасоны денди 30-х гг. XX в., но и создавали эффект подлинности на экране. Это произвело огромный эффект на зрителей и вызвало всплеск интереса к стилю «ретро» у многих дизайнеров (*рис. 133*).

Образ «настоящего мужчины», занятого реальным делом, а не скитающегося по «городским джунглям», предлагали модельеры, которые стилизуют свои коллекции под одежду романтических ковбоев Мальборо, охотников и сельских джентльменов. Этот типаж не раз эксплуатировался в рекламных компаниях такого преуспевающего американского дизайнера, как Ральф Лорен. Коммерческий успех его коллекций был основан на точном расчёте, что тяга уставшего от городской суеты бизнесмена к романтике Дикого Запада, воспитанная на голливудских фильмах в жанре «вестерн», рано или поздно приведёт его в фирменный бутик за очередными джинсами. Но доходы от продаж джинсов и ковбойских рубашек позволили Ральфу Лорену разрабатывать удобную и стильную одежду формального делового стиля с лёгким налётом стиля «кантри», которая тоже пользовалась спросом благодаря хорошей рекламной кампании марки.

Вообще, 1990-е гг. можно назвать эпохой дизайнеров, поскольку в это время успешно действуют сразу множество дизайнеров, оказавших сильное влияние на формирование «стиля эпохи». В это время мода превратилась из кустарного творчества талантливых одиночек в огромную индустрию. Создаются целые модные империи, включающие в себя десятки брендов, такие как *LVMN*, *Gucci Group*, *Prada Group*. Они были выстроены по классической модели, главной стратегией которой стал маркетинг и мифологизация брендов. Логотип престижной фирмы стал важнее качества.

В январе 1990 г. на миланском показе мужской моды большой резонанс получила коллекция Джанни Версаче, который в 1980-е гг. в большей мере

был известен как реформатор женской одежды, предложивший новый образ «агрессивной женственности». В мужской одежде он тогда следовал в русле традиционного мужского стиля, немного подкорректировав его с учётом требований времени (рис. 134). В 1990-е гг. он решил трансформировать в своих коллекциях и мужской образ. На этот раз Версаче продемонстрировал новый образ «мужчины без галстука». Пример такого стиля предъявил известный музыкант Эрик Клэптон (родился в 1945 г.), который начал мировое турне в день показа новой коллекции Версаче. Его сценический костюм тогда представлял собой мягкий чёрный блейзер свободной формы, надетый в комплекте с чёрными брюками без намёка на заутюженные стрелки. Этот костюм как нельзя лучше сочетался с музыкальным стилем блюз-рок, в котором тогда работал Клэптон, и явился прекрасной рекламой, за которой последовали многие поклонники его творчества (рис. 135).

В коллекции «Осень-зима 90/91» Версаче показал модели, далёкие от классического стиля. Например, он предлагал сочетать блейзеры с мягкими свитерами, надетыми на голое тело, и кожаными брюками из тонкой кожи или с цветными сорочками, расстёгнутыми на груди. Он заявил прессе, что «галстуки перестали быть символом добропорядочности, поскольку их теперь носят и бандиты». Это заявление вызвало бурю недовольства ревнителей классически, и особенно производителей галстуков. В результате разгорелся конфликт, который пришлось решать в комиссии по рекламе. Постановление комиссии гласило, что решение Версаче изъять галстук из своих последних коллекций мужской одежды не может рассматриваться как намерение очернить сами галстуки и тех, кто их производит. Его высказывание следует считать «фигурой речи» или «словесным парадоксом». Но на самом деле это оказалось предвидением талантливого дизайнера. Уже в ближайшие годы классический мужской костюм-тройка, созданный в английском стиле, начал терять свою привлекательность в глазах потребителей. Его считали слишком традиционным и не отвечающим больше требованиям динамичного современного мира. Классический стиль стал постепенно вытесняться «неформальным стилем», даже в офисе, где раньше это казалось немислимым. Идея «неформального стиля» была с восторгом подхвачена молодыми офисными менеджерами, бизнесменами, клерками и повлияла на смягчение жёсткого дотоле «дресс-кода». В это время появилось понятие «*Friday wear*» или «одежда по пятницам», которое подразумевало, что менеджер не надевает на работу ни пиджака, ни галстука, так как сразу после работы он уезжает отдыхать.

В октябре 1994 г. выходит книга Джанни Версаче «Мужчина без галстука» («*L'uomo senza cravatta*»), в которой он не только во многом предвидел развитие тенденций в мужской одежде, но и точно описал, каким должен быть силуэт мужской одежды, по его мнению. У мужчины должны быть широкие плечи, узкая талия и мускулистые ноги. Именно этот силуэт и воспроизводил он в своих коллекциях мужской одежды, стремясь

нивелировать образ респектабельного буржуа и показать мужчину чувственного, осознающего свою мужественность, восходящую к античности. Галстук разрушил бы композиционное решение его моделей, поскольку V-образный вырез, образованный перегибами лацканов, которые сходились к довольно низко расположенной застёжке, акцентировал линию талии. Галстук отвлекал внимание от идеи чувственности, которая лежала в основе всей его стилистики. И наоборот, эту идею подчёркивала сорочка, расстёгнутая до линии груди [38, с. 188].

Творчество Джанни Версаче неоднозначно, многие его модели, особенно женские, справедливо считались вызывающими и вульгарными, но нельзя отрицать его влияние на формирование стиля мужской одежды 1990-х гг. и его роль в дальнейшем раскрепощении образа мужчины. Безвременная гибель модельера в июле 1997 г. положила конец его творческим поискам, но империя моды, которую он основал, устояла. Художественное руководство возглавила его сестра Донателла, которая продолжила дело брата, трансформировав стиль в соответствии с требованиями рынка и моды.

В нашей стране идеи этого талантливого дизайнера и предпринимателя также были востребованы. Знаменитые «малиновые» и «бордовые» пиджаки «от Версаче» с золотистыми пуговицами стали своеобразной униформой «новых русских», которые появились в нашей стране в результате перестройки и экономических преобразований.

Образы, созданные в коллекциях мужской одежды Джанни Версаче, оказались в чём-то близки творческому дуэту «Дольче и Габбана» («*Dolce & Gabbana*»), тоже родом из Италии. Однако в их коллекциях для мужчин, которые они начали выпускать с 1990 г., эти образы ещё более экспрессивны и брутальны, ещё больше делают мужчину объектом всеобщего желания. В них много итальянской романтики, ностальгии по ушедшим временам и фантазии, способной соединить, казалось бы, не соединимое. В каждой своей коллекции они создают всё новые модные типажи, вдохновляясь костюмами итальянских мафиози, авантюристов, сутенёров, путешественников или денди, а иногда смешивая эти стили в различных пропорциях. Их задача – создавать одежду для избранных, а значит, в дело идут бархат, атлас, кружево, натуральная кожа и замша, которые могут сочетаться с джинсами, украшенными многочисленными прорезами. Им удалось органично сочетать различные стили одежды, создав в конечном итоге свой, узнаваемый не только по логотипу «D&G». Вначале они разрабатывали в основном мужскую одежду в стиле «кэжуаль», но в дальнейшем стали создавать и классическую мужскую моду, оставаясь одними из её законодателей в течение последующих 20 лет [30], [108].

Джорджо Армани в это время продолжал совершенствовать и развивать свой стиль, который Джанни Версаче считал слишком скучным. Однако это не помешало Эрику Клэптону сменить имидж и перейти к моделям Армани как на сцене, так и в жизни (*рис. 136*). Версаче, конечно, не мог простить этой

«измены» и назвал новый образ музыканта «бухгалтерским». Таким образом, были обозначены два ведущих направления в стилистике мужского образа 1990-х гг. С одной стороны, яркие, броские и неформально-раскованные мужчины в коллекциях Версаче, а с другой – сдержанные, спокойно-элегантные мужчины в одежде нейтральных тонов от Армани. Объединяло их только одно: стремление создать законченный образ современного мужчины по своим представлениям об эстетике и критериям красоты [123].

Джорджо Армани на протяжении всей своей карьеры был непреклонен в своей приверженности к элегантности и универсальности своего стиля. Ему были чужды вызывающий эпатаж и агрессивная сексуальность моделей Версаче. Ему пришлось пережить эстетические бури, которые привнесли в европейскую моду бельгийские авангардисты, такие как Энн Демюльмейстер, Дрис ван Нотен, Дирк Биккембергс и Мартин Марджела. Немного раньше, во второй половине 1980-х гг., Армани пришлось последовательно защищать свои излюбленные тона «грейдж» от цветового избытка французских модельеров, таких как Тьерри Мюглер, Клод Монтана и Эммануэль Унгаро. Его одежда передавала идею чувственности, не прибегая к откровенным намёкам. Сама структура и пластика моделей из мягких текучих тканей, которые мягко облекали, но не искажали форму тела, оказались удивительно созвучны эстетическим устремлениям таких непохожих людей, как Брэд Питт, Джордж Клуни, Харрисон Форд, Стинг и Пирс Броснан, который в жизни предпочитал носить костюмы от Армани. Истинная роскошь простоты и комфорта его моделей стала символом статуса и высокого престижа во всём мире.

На фоне эстетических катаклизмов конца 80-х и начала 90-х гг. XX в. коллекции Армани выглядели островком стабильности и хорошего вкуса. Но это не помешало ему трансформировать свой стиль с учётом новых тенденций. Например, в летней коллекции 1993 г., на создание которой его вдохновило творчество Анри Матисса и путешествие в Полинезию, была значительно расширена цветовая гамма и рисунки используемых тканей.

Армани всегда чутко прислушивался ко всем изменениям во вкусах молодого поколения, которые могли повлиять на формирование эстетических идеалов эпохи. Его не оставил равнодушным даже такой, казалось бы, далёкий от его собственного стиля, как стиль «гранж» (38).

Для многих стилистов это означало исчезновение одежды «прет-а-порте», но только не для Армани. Он писал: «Если под этим термином понимать свободу одеваться, смешивая стили, разные элементы одежды самым невероятным образом и тем самым выражая себя, то я очень рад этому, потому что последние восемь лет занимаюсь только тем, что стараюсь интерпретировать свой стиль как максимально возможное проявление свободы и непринуждённости» [66, с. 250].

В 1990-е гг. основной акцент делался на классическую элегантность, высокое портновское искусство и новые высококачественные материалы.

Таким образом, вместе с удобством и практичностью, пришедшими из спортивной одежды, формировался образ современной мужской моды.

Комплект оставался самым рациональным решением, найденным к концу 1980-х гг., благодаря взаимозаменяемости его составных частей. Классические формы, рассчитанные на использование в течение нескольких сезонов, обновлялись за счёт введения новых элементов: сорочек, жилетов или галстуков, которые позволяли придать оттенок индивидуальности и давали намёк на модную линию. Уже не требовалось безукоризненно соблюдать гармонию цвета и единство стиля. Их заменяли образность ансамбля, которой стали придавать особое значение в этот период, иногда балансируя на грани китча.

Цветовая гамма дневной мужской одежды в это время в большой степени зависела от фантазии дизайнера, который её проектировал. Множество стилей предполагало и разнообразие колористического решения. Но уже к середине 1990-х гг. можно было выделить два основных направления:

- натуральные экологические цвета (земли, ржавчины, коры дерева, а также серый и чёрный);
- холодные химические цвета современной техники (льдисто-белый, серо-голубой, цвет алюминия).

К концу 1990-х гг. разнообразие цветовой гаммы в зимних коллекциях классической мужской одежды практически исчезло. Дизайнеры словно устали от экспериментов с цветом предыдущего десятилетия и захотели немного передохнуть от его избытка.

Новые модные решения чаще всего основывались на таких материалах, как твилы, габардины, меланжевые ткани и твиды с рисунком «пье-де-пуль», клетку и полоску. Наиболее популярными были комбинированные костюмы, выдержанные в одной тональности.

Силуэтное решение классического мужского костюма в начале 1990-х гг. зависело от стилевого направления, в котором решался тот или иной комплект. Ведущими оставались два стиля: классический, который иногда называли стиль «денди», и спортивно-деловой стиль.

- *Стиль «денди»* был аналогом типичного образа, характерного для 1930-х гг., но с учётом современной конструктивной формы. Это был образ немного консервативный, для которого важны скорее элегантность и качество, чем сезонные изменения. Деловой костюм в стиле «денди» представлял собой удлинённый пиджак, как однобортный, так и двубортный, с завышенной застёжкой и довольно широкими лацканами, который часто дополнялся жилетом из другой ткани (часто набивной с растительным рисунком). Брюки классического покроя, прямые или зауженные книзу, довольно объёмные в бёдрах (прибавка по линии бёдер составляла от 3 до 6 см), с мягкими складками от талии и шириной в низках 23–25 см. Иногда встречались брюки с манжетами (рис. 137).

▪ *Спортивно-деловой стиль* предполагал большую свободу выбора тканей, цветового и стилистического решений. Модели, решённые в этом стиле, были более свободными по форме, прямого силуэта и с большей прибавкой по линии груди. Здесь встречалось разнообразное оформление бортов и застёжки. Например, часто встречалась потайная (или «супатная») застёжка. Часто этот стиль воспринимался через призму 1970-х гг., предлагая пиджаки-куртки с поясами или кулисками по линии талии, накладными карманами, карманами с застёжкой на тесьму – «молния», декоративными накладками на рукавах в области локтя. Предлагались также укороченные пиджаки в комплекте с лёгкими брюками, чуть мешковатыми, прямыми по всей длине, или узкими, шириной 20–23 см внизу и без складок в верхней части, которые заменяла вытачка на передней половине (рис. 138).

В начале десятилетия сохранялись пришедшие из 1980-х гг. пиджаки с расширенным плечевым поясом и большими прибавками на свободное облегание. Тенденция к увеличению объёма и плечевого пояса продолжалась и в начале 1990-х гг., доводя значение прибавок на свободное облегание по линии груди до рекордных значений.

Например, для базовой конструктивной основы пиджака классического покроя (на размер 182 – 100 – 88) в 1990–1992 гг. рекомендовалась прибавка 12–14 см, а длина плеча достигала 18–19 см (при величине размерного признака 15,5 см). В пиджаках прямого силуэта, выполненного в спортивном стиле, прибавка могла достигать 18 см. Длина пиджака проектировалась при этом 76 см. Существовал и молодёжный вариант с длиной 67 см [119].

Наряду с этим развивалась и другая тенденция. Она заключалась в увеличении длины до 80–81 см (на рост 182 см) и уменьшении прибавок на свободное облегание по линии груди до 10–11 см. Эта тенденция в конечном итоге победила. В 1997–1998 гг. в моду вошёл однобортный удлинённый пиджак (длина по спинке 78 см на рост 176 см) с прибавкой по линии груди от 6,0 до 8,5 см. Другой вариант – двубортный пиджак длиной 85 см (на рост 180 см) и с прибавкой от 8,0 до 10,5 см [84].

В целом, мода начала и середины 1990-х гг. не требовала догматичного следования определённому стилю, а, напротив, предполагала создание «диффузного стиля», который подразумевал свободное комбинирование частей комплекта. Единство замысла достигалось за счёт обуви и аксессуаров.

В конце десятилетия века установилось некоторое единство, по крайней мере, в конструктивном решении. Постепенное уменьшение прибавок на свободное облегание привело к созданию классического мужского костюма полуприлегающего силуэта, который стал доминировать в повседневной и вечерней одежде.

Для вечерней мужской одежды в 1990-е гг. был характерен классический костюм тёмного цвета с длинным двубортным пиджаком, широким в плечах и зауженным книзу. Он мог быть однобортным, с застёжкой на одну пуговицу на 1,5–2,0 см выше линии талии, с прямым

раскепом и лацканом шириной 9–10 см, либо двубортным, с застёжкой на две пуговицы, с лацканом заострённой формы шириной 10–11 см. Принцип комбинирования проявился и здесь. Повседневный костюм мог стать нарядным, если его надевали с жилетом подходящего тона, выполненного из тонкой шерстяной или шёлковой ткани контрастного цвета или с кашмирским растительным узором.

Повседневный мужской костюм в 2000–2014 гг.

На рубеже старого и нового тысячелетий мировая экономика находилась на подъёме. В начале «нулевых» годов наблюдался бум информационных технологий, а также на бирже и потребительском рынке, сопровождающийся непрерывным ростом цен на нефть. Это время чем-то напоминало 1980-е гг., когда тоже наблюдался рост на бирже, который привёл к возникновению класса «яппи». Тогда идея процветания выражалась в преувеличенных объёмах и яркости одежды. Теперь же это проявлялось в изобилии идей дизайнеров и невероятной эклектике, царившей в мире моды. К тому же многие уже устали от стиля минимализма. Всем хотелось чего-то яркого, необычного. Увлечение показной роскошью привело к созданию *«гламурно-минималистического»* стиля, который позволял подчеркнуть свой высокий социальный статус при помощи одежды необычного дизайна и ярких тонов. Людям хотелось наслаждаться возможностями, которые предоставляли научно-технический прогресс и всемогущество западной экономики. Это рождало социальный оптимизм и уверенность в будущем, что отразилось и на моде того времени (*рис. 139*).

Однако трагедия, которая произошла в Нью-Йорке 11 сентября 2002 года, не только разрушила Всемирный торговый центр, но и нанесла сокрушительный удар по всеобщему оптимизму. Люди неожиданно осознали, насколько хрупок наш мир, идея безудержного потребления любой ценой дала трещину. Настроение в обществе резко изменилось, а последовавшие вскоре падения котировок на бирже лишь усугубило его. Выставлять своё богатство напоказ на Западе снова стало неприлично, да и небезопасно.

В нашей стране в это время моду на классический мужской костюм стали задавать, с одной стороны, деятели искусства, шоу-бизнеса и политики, которые чаще всего появлялись на телеэкранах одетыми именно так. С другой стороны, для массового потребителя законодателями моды стали его производители. В связи с закрытием в конце 1990-х – начале «нулевых» годов Домов моделей по всей стране, эта функция перешла к таким предприятиям, как ФОСП в Санкт-Петербурге, «Славянка» в Пскове, «Большевичка» в Москве и ряду других более мелких предприятий. В своих коллекциях они придерживались западных традиций, сотрудничая с зарубежными фирмами и адаптируя модные тенденции с учётом типологических особенностей населения нашей страны и своих технологических возможностей.

Большинство населения нашей страны во времена перестройки и после неё не имело возможности часто менять одежду и следить за модой, но в таких сферах деятельности, как строительство, торговля, банковской области и политике сложился определённый круг людей, которые могли себе позволить покупать одежду дорогих марок и фирм. Более того, правила «дресс-кода», которые создавались в различных фирмах, копировали практику, которая сложилась к этому времени в западных странах.

В 2000 г. Европейский парламент своим законом запретил работодателям дискриминацию своих сотрудников за несоблюдение ими «дресс-кода», поскольку это нарушало права человека и свободу личности. Вначале это вызвало прилив энтузиазма у молодой части сотрудников. Свободную форму одежды по пятницам разрешили во многих фирмах ещё в середине 1990-х гг. Теперь можно было идти ещё дальше. В офисах замелькали джинсы, свитера и джемперы.

Однако кризис и последовавшее вслед за ним сокращение штатов показало, что увольняют в первую очередь тех, кто придерживается именно свободного стиля одежды на работе. Руководство фирм, заинтересованное в том, чтобы сотрудники своим внешним видом поддерживали респектабельность фирмы, поощряло тех, кто одевался более консервативно. Социологические опросы подтверждали, что наибольшее доверие у клиентов вызывают сотрудники, одетые в костюмы классического покроя. Поэтому популярность классики в последнее время, кроме чисто психологических причин (классическая одежда практически всегда выглядит уместно, поэтому одетые в неё люди чувствуют себя более уверенно), имеет и экономические корни [12], [13]. Выходит масса изданий, освещающих вопросы дресс-кода как у нас, так и на Западе [107].

В 2008 г. цены на нефть достигли такого уровня, что начали наносить ощутимый ущерб экономике. Это сопровождалось кризисом ипотечной системы в США, первые признаки которого проявились в 2006 г. К началу 2008 г. кризис приобрёл мировой характер и постепенно начал проявляться в повсеместной рецессии, т. е. падении производства, снижении потребительского спроса и увеличении числа безработных. Многие лишились не только работы, но и дополнительного источника доходов, который они имели раньше, играя на бирже. Выяснилось, что налицо кризис перепроизводства и, в первую очередь, в лёгкой промышленности. По оценкам экспертов, он составил около 30 %. Люди стали меньше покупать, а если покупали, то предпочитали вкладывать деньги не в вещи-«однодневки», которые можно носить один сезон, а в качественные, добротные изделия, в классическом стиле, которые носились бы долго [79, с. 6].

Если в 1990-е гг. логотип или бренд были важнее качества, то в «нулевые» качество стало превалировать, поскольку в тяжёлые времена люди начинают ценить то, что не подвержено порче с течением времени. В мужской одежде это особенно ярко проявилось в возросшем интересе к

классическому костюму, в том числе среди молодёжи. Это произошло по ряду причин.

- Во-первых, возник тот же эффект, что и во второй половине 70-х гг. XX в. Новому поколению молодых людей, которые ранее предпочитали джинсы и одежду спортивного стиля, классическая одежда казалась новой, поскольку они её раньше не носили.

- Во-вторых, тем, кто после окончания вузов пришёл на работу в банки и офисы, пришлось учитывать требования царившего в них «дресс-кода», подразумевавшего прежде всего классический стиль.

- В третьих, дизайнеры постарались адаптировать мужской костюм таким образом, чтобы он стал привлекательным в глазах молодёжи, произведя деконструкцию пиджака, внося элементы спортивного стиля, а главное – предельно заузив привычный полуприлегающий пиджак.

Одна из «мега-тенденций» «нулевых» годов заключалась в том, чтобы сделать человека визуально стройнее и моложе, для чего лучше всего подходил образ мальчика-подростка, который вырос из своего костюма. В это время ткани с вложением эластичных волокон (лайкра, спандекс) получают всеобщее признание. Эти ткани начали использовать ещё в 1990-е гг., но в это десятилетие без них не мог обходиться ни один дизайнер, создающий молодёжную одежду, поскольку они позволяли максимально заузить пиджак и брюки, не создавая при этом дискомфорта. В тканях классического ассортимента лайкра обычно не использовалась, так как это придавало им чрезмерно «сухой» вид.

Вторая «мега-тенденция» была следствием глобального потепления и состояла в том, чтобы сделать костюм как можно комфортнее, особенно летом. Для этого использовался целый арсенал средств:

- облегчался пакет изделия за счёт уменьшения удельного веса или даже полного отсутствия бортовой прокладки;

- ткани тоже становятся гораздо легче за счёт использования более тонкой пряжи, более сильной её крутки, а также введения других волокон – вискозы, хлопка или натурального шёлка;

- разработана специальная технология производства шерстяных тканей – «*Cool wool*» («прохладная шерсть»), которая повышала их воздухо- и влагопроницаемость;

- фирмой «*Ermenegildo Zegna*» создана ткань с покрытием, отражающим солнечные лучи;

- увеличивается удельный вес изделий из хлопчатобумажных, льняных и смешанных тканей, независимо от сезона;

- многие фирмы выпускают пиджаки на частичной подкладке или совсем без подкладки.

Третья «мега-тенденция» состоит в смешении различных стилей, фактур, материалов, отделки в одном комплекте, а также цветовом и тематическом разнообразии предлагаемых моделей. Это, с одной стороны,

говорит об эстетике постмодернизма, в которой принято соединять несоединимое. Считается, что именно на стыке различных стилей и тем возникает нечто новое, способное заинтересовать большинство потребителей. С другой стороны, это свидетельствует о желании удовлетворить спрос всех сегментов рынка, учитывая его глобализацию.

Сюда же можно отнести и стиль «унисекс», т. е. смешение мужского и женского начал в большинстве коллекций рассматриваемого периода (47). Анализ представленного на подиумах ассортимента позволяет сделать вывод, что и мужчины, и женщины стали носить практически одни и те же вещи: мягкие пиджаки или жакеты (у женщин), одинаковые смокинги, брюки или джинсы с заниженной линией талии, легинсы, шотландские юбки-«килт», сорочки, напоминающие по оформлению женские блузы и блузки, похожие на мужские сорочки. В коллекциях и мужской, и женской одежды «прет-а-порте» используются похожие ткани и цветовые сочетания. Конструкции мужской и женской одежды оформляются схожими линиями и имеют одинаково небольшие прибавки на свободное облегание [37, с. 12].

Эта тенденция наиболее ярко проявила себя в использовании «ориентального» (или восточного) стиля. Например, в коллекциях дизайнера турецкого происхождения Умита Бенана (*Umit Benan*), начиная с 2009 г., стали появляться брюки, напоминающие «зуавы», причём часто в сочетании с классическими пиджаками. У него мгновенно появилась масса последователей. С одной стороны, это символизировало некоторую экспансию Востока как в культурном, так и в этническом плане (*рис. 140*). С другой стороны, в этом была и экономическая подоплёка, т. е. желание завоевать новые рынки и группы потребителей как на Западе, так и на Востоке [15].

В последующие годы этот тренд несколько ослабил своё влияние, хотя и сохранился у некоторых дизайнеров. В своей коллекции «Весна-лето 2014» Умит Бенан остался верен традиции и привнёс долю ориентальности в свои модели (*рис. 141*). В коллекциях ведущих дизайнеров появились длинные арабские рубахи («джеллаба»), и эта идея продолжала развиваться. Например, в коллекции Энн Демюльмейстер «Весна-лето 2015» были представлены длинные рубахи-туники, надетые под пиджаки или куртки (*рис. 142*).

В 2009 г. модные журналы отметили, что «маскулинность уходит с подиумов, уступая место мягким женственным формам» [14].

Современным женщинам для того, чтобы позиционировать себя равным мужчинам, больше не нужны высокие плечевые накладки на костюмах мужского покроя, как это было в 1980-е гг. Они, в основном, добились того, чего хотели. Мужчины в современных условиях чувствуют себя менее уверенно, чем раньше. Поэтому, сознательно или бессознательно, они пытаются победить женщин их же оружием. В коллекциях мужской одежды появились ткани и цветовые сочетания, которые раньше считались чисто женскими, образы мужчин смягчились, стали менее жёсткими.

На подиумах и в глянцевых журналах создаётся новый образ мужчины «постфеминистской эры». Новый эстетический идеал – это молодой, subtilный молодой человек с удлинёнными пропорциями тела. Доминирующий модный силуэт этого времени – сильно вытянутый по вертикали прямоугольник.

Образ «супермена» отошёл на второй план. Мода на бодибилдинг не прошла, но сменились приоритеты. Обаяние мужчин только увеличивается за счёт добавления небольшой доли женственного. Мужчины уже не хотят превращаться в горы тренированных мышц, которые многим начинают казаться уродливыми. Главное – поддерживать себя «в форме», не перекачивая мышцы, а поддерживая их рельеф. Популярность фитнес-центров в эти годы росла.

Изменение образа мужчин в это время, помимо фотографий в модных журналах, зафиксировано во многих голливудских фильмах, которые, как и прежде, отчасти фиксировали реальность, а отчасти создавали её, порождая новую моду и толпы подражателей [5].

Например, успех фильма «Матрица» режиссёров братьев Вачовски, снятого в 1999 г. и последовавшие вслед за этим два фильма-продолжения (2003) не только сделали из актёра Кеану Ривза (*Keanu Reeves*) «культовую фигуру», но и создали моду на стиль одежды, в котором были одеты герои фильма. Облегающий чёрный костюм, под который надет чёрный свитер-«водолазка» и длинное, почти до земли, пальто стали такими же символами своего времени, как в 1950-е гг. серый фланелевый костюм Грегори Пека (*рис. 143*).

Стилистика вышедшего на экраны мира в 2003 г. фильма режиссёра Г. Вербинского «Пираты Карибского моря» с участием Джонни Деппа (*Johnny Depp*) в роли капитана Джека-Воробья вызвала новый всплеск интереса к «пиратскому» стилю. Вышедшее в 2006 и 2007 гг. продолжение закрепило успех Джонни Деппа и рост продаж одежды в «морском» или «яхтенном» стиле, который часто стал встречаться в летних коллекциях. На многочисленных фотографиях в глянцевых журналах Джонни Депп представлял современным денди или плейбоем, сочетающим рваные джинсы с классическим пиджаком, но на светских мероприятиях обычно выглядел безупречно элегантно (*рис. 144*).

Образ циничного, но не лишённого обаяния, искателя приключений был создан Джудом Лоу (*Jude Law*) в фильме режиссёра Ч. Шрайера «Красавчик Альфи» 2004 г. В этом же году вышли ещё два фильма, «Взломщики сердец» режиссёра Д. Рассела и «Близость» режиссёра М. Николса), в которых Джуд Лоу развивал этот образ, усложняя его и создавая типаж отрицательного героя, который вызывал сочувствие зала, поскольку обаятельные герои фильмов сами страдали от своих пороков (*рис. 145*).

Костюмы героя Вуди Харрельсона (*Woody Harrelson*) в фильме режиссёра П. Шрейдера «Эскорт для дам» 2007 г. помогли актёру создать

образ стильного человека с безупречным вкусом, немного порочного, но обаятельного, попавшего в непростые жизненные обстоятельства и вышедшего из них победителем (рис. 146).

Всех этих актёров, столь разноплановых, объединяло одно. Они с помощью своих героев создавали на экране образ героя нового времени. Стройные, вытянутые пропорции их костюмов, подчёркивающие гибкий силуэт, мягкая пластика, выразительные глаза, часто наполняющиеся слезами, говорили о том, что эти герои, несмотря на склонность к рефлексии, не утратили своей мужественности, для выражения которой им не нужны накачанные мышцы и подкладные плечи.

В сериале «*Mad Men*» («Безумцы»), первый сезон которого вышел в 2007 г., а последний (четвёртый) – в 2010 г., действие происходит в 60-е гг. прошлого века в рекламном агентстве. Однако стилистика того времени оказалась созвучной современной эпохе [16]. Костюмы его героев не только подчёркивали карьеризм или социальный статус, но и создавали моду на стиль 1960-х гг. у многочисленных поклонников сериала, даже тех, кому не нравился фильм, но нравился стиль его персонажей (рис. 147). Эта мода была поддержана в фильме режиссёра О. Стоуна, снявшего в 2010 г. продолжение своего фильма 1987 г. «Уолл-стрит» под названием «Уолл-стрит-2. Деньги не спят». Костюмы его героев выглядят не только стильно и современно, но ассоциативно отсылают нас в 1960-е гг. (рис. 148).

Эти фильмы, как и многие другие, обозначили ещё одну тенденцию, которая присутствует и в современном кино, и в моде: интерес к стилю «ретро». У разных дизайнеров проявлялся в эти годы интерес к разным эпохам и персонажам, что создавало пёструю, неоднородную картину и вместе с тем создавало *четвёртую «мега-тенденцию»*, а именно, цитирование стилей прошлых десятилетий и исторических персонажей. Во всех коллекциях явно ощущалась некоторая ностальгия по классической одежде, которая представляла в неожиданном романтическом ореоле.

Для моды последнего десятилетия характерно разнообразие стилевых решений, вобравших модные элементы разных лет. Здесь можно найти изящество модных линий классики и характерные детали в духе 1960-х, наслоения одежды разной длины и рваные джинсы 1970-х, яркую цветовую гамму, характерную для 1980-х гг. Однако подразумевался не стиль «ретро» в чистом виде, а более утончённый его вариант, который не копирует буквально все стилевые особенности тех или иных лет, а берёт наиболее подходящие из них и органично сочетает с современными требованиями. Если в 1990-е гг. можно было довольно чётко найти различия между господствующими тогда стилями, то сейчас различия между ними менее очевидны. Классика стала более небрежной и расслабленной, спортивная одежда более строгой. Границы сфер использования одежды становятся всё более размытыми [11].

Излюбленный приём современных дизайнеров – это использование узнаваемых черт исторических личностей прошлого. Например, в коллекциях Джорджо Армани последних лет часто повторяется образ выдающегося итальянского режиссёра Лукино Висконти, представителя из аристократической среды, благодаря которому в моду вошёл характерный элегантно-небрежный стиль, например, немыслимое ранее сочетание классического пиджака и трикотажной сорочки-поло. В коллекциях Дольче и Габбана, Гуччи любимый вариант – это гангстерский стиль 1920–1930-х гг., а также образ и стиль Джеймса Бонда, у Роберто Кавалли – стиль Джима Моррисона и т. д. Причём почти каждый сезон предпочтения дизайнеров меняются, словно в калейдоскопе [77, с. 14].

Итальянский дизайнер Миучча Прада, возглавляющая торговую марку «Prada», один из немногих дизайнеров, которые последовательно шли по пути смелого экспериментирования в области создания новых решений и силуэтов мужской одежды, в том числе классического костюма. Она преследовала идею отказа от традиционного буржуазного облика мужчины и необходимости его обновления. Эти поиски, прежде всего, касаются использования новых тканей, которые специально создавались по заказу фирмы, и которых не было у других. Кроме того, крой пиджаков её марки прост по форме, но не традиционен, а скорее напоминает по оформлению линии крой женской одежды. Она следует идее «внести изменения в форму мужской одежды, создав облик не консервативный, а отвечающий идеям будущего», как пишет Л. Попова [78, с. 14]. Образ мужчины при этом получается отнюдь не женственным, а «жёстко-интеллектуальным», благодаря сдержанной цветовой гамме, узкому силуэту пиджака и брюк, которые иногда превращались в леггинсы или рейтузы, заправленные в высокие сапоги. Эта идея подчёркивалась образом моделей с короткой стрижкой и в очках. Некоторая жёсткость образа смягчается мятой фактурой используемых тканей или нарочитым «полир-эффектом», создающим видимость поношенности (рис. 149).

Мужская мода последнее время пытается избежать крайностей: с одной стороны, – приверженности к установленному порядку, которая приводит к банальности, а с другой – слишком смелому отступлению от этого порядка, потому что такая ситуация приводит к созданию непривычных для массового потребителя моделей и, в свою очередь, – к падению продаж. Как заявил в своём интервью Джорджо Армани, «необходимо сохранять трудное равновесие между упрощением для массы и исключительными творениями для немногих» [77, с. 24].

Сохранять этот хрупкий баланс позволяют в последнее время современные средства коммуникации, при помощи которых можно не только вести прямую трансляцию показов в режиме «он-лайн», но и поддерживать обратную связь с потребителями. Когда в коллекции «Dolce & Gabbana» сезона «Осень-зима 2010/11» были показаны экстравагантные модели в стиле

1980-х гг. с расширенным плечевым поясом и ярких цветов, интернет-сообщество очень плохо отреагировало на эти новации, засыпав сайт фирмы отрицательными отзывами. Это позволило дизайнерам мгновенно отреагировать и поменять стиль, представив в шоу-руме совершенно другие, более классические модели, которые можно комбинировать друг с другом. Таким образом, Интернет позволяет в наше время, помимо чисто информационной функции, стать тем механизмом, который влияет на индустрию моды. Теперь потребитель может сменить пассивную роль наблюдателя на роль активного лица, воздействующего на то, что создают дизайнеры [80, с. 8].

Важной особенностью последних лет стала *индивидуализация* моды, которая получила название «*bespoke-design*», т. е. «сделанный на заказ» или индивидуальный. Сегодня можно заказать костюмы у *Armani* или *Ralf Loren*, туфли и костюмы у *Gucci*, мужскую сорочку у *Prada*. Разумеется, это будет стоить гораздо дороже, чем готовая одежда, но зато с учётом ваших пожеланий и особенностей фигуры [9].

Эта тенденция к индивидуализации стиля стала проявляться в последнее время и в нашей стране. Ряд молодых дизайнеров, таких как Леонид Алексеев в Санкт-Петербурге, Дмитрий Логинов (марка «Арсеникум»), Игорь Пронин в Москве и другие, не только ежегодно создают коллекции мужской одежды прет-а-порте, но и предлагают пошив костюмов по индивидуальным заказам [91].

Сегодня уже очевидно, что наиболее устойчивыми в кризис оказались те компании, которые предлагают не разрекламированный образ или высокий статус, а, прежде всего, добротные вещи из прекрасных, высококачественных тканей с новыми свойствами.

Усилия всех ведущих производителей текстиля направлены в последние годы на создание новых элитных тканей – всё более лёгких, созданных по новейшим технологиям и из новых волокон. Например, итальянская текстильная промышленность почти адаптировалась к новой ситуации глобализации и переместилась в самую высокую полосу рынка, где конкуренции практически не испытывает. Итальянские дизайнеры предпочитают использовать для классических костюмов класса «люкс» такие ценные и необычные материалы, которые почти невозможно скопировать быстро и по низкой цене, что зачастую происходит с коллекциями прет-а-порте [78, с. 8].

По сообщениям зарубежной прессы, известные итальянские производители тканей «*Loro Piana*» («*Loro Piana*») специализируются на особых тканях из кашемировых волокон и шерсти викуньи (животное из породы верблюдов, обитающее на склонах Анд на высоте 3800–4800 м над уровнем моря). Ткани получаются чрезвычайно тонкими по сравнению с шерстяными (около 14,5 микрон против 16–17), но обладающими прекрасными теплозащитными свойствами при гораздо меньшем удельном

весе, не говоря уже о необычных тактильных ощущениях и эффектном внешнем виде.

Другой итальянский производитель тканей, «*Эрменеджильдо Дзенья*» (*Ermenegildo Zegna*), который обеспечивает сырьём многие фирмы, выпускающие классические мужские костюмы, в прошлом сезоне представил ткань «*High Performance Micronsphere*», созданную при помощи нанотехнологий. Эта ткань обладает водо- и грязеотталкивающими свойствами и на ней совершенно невозможно поставить пятно. Другое сенсационное предложение фирмы – шерстяная ткань под названием «*Traveller Micronsphere*», которая практически не мнётся и не пачкается, что делает её идеальной для бизнесменов-путешественников.

Английская фирма «*Скейбэл*» («*Scabal*») предлагает свои необычные ткани тем потребителям, которые имеют в своём гардеробе не один десяток костюмов и хотят получить нечто эксклюзивное. Коллекция «*Treasure Box*» включает три вида тканей: шерсть «*Super 150*» с вложением золотых, платиновых нитей или их сочетания. Это не только придаёт тканям характерный блеск и мерцание, но и повышает износостойкость, хотя сильно увеличивает стоимость. В другой коллекции – «*Diamond Chip*» – использована алмазная крошка, нанесённая на поверхность волокон с помощью нанотехнологий. Ткань при этом приобретает невероятный блеск, особенно при вечернем освещении. В коллекции «*Lapis Lazuli*» использована крошка лазурита, полудрагоценного камня глубокого синего цвета, которая придаёт ткани особый оттенок синего и блеск, которого невозможно добиться, используя обычные красители [111].

Современные технологии позволяют не только улучшить декоративные и потребительские свойства, такие как носкость, но и создать защиту от негативного воздействия электромагнитного излучения. Например, ткани итальянской фирмы «*Carlo Barbera*» не только имеют пылеотталкивающие свойства, но и предохраняют от излучения ноутбуков, телевизоров и мобильных телефонов [8].

В последние годы всё большее значение приобретает не только такие свойства классического мужского костюма, как его силуэт, качество ткани и пошива, безупречная посадка, но и его статусность. Материальное положение и социальный статус выражаются не только в марке автомобиля, часов, мобильного телефона, но, прежде всего, в марке костюма, в который одет человек. Наиболее престижными, а потому наиболее дорогими, считаются костюмы таких марок, как «*Brioni*» (рис. 150), «*Armani*» (рис. 151), «*Corneliani*» (рис. 152), «*Ermenegildo Zegna*» (рис. 153), «*Kiton*» (рис. 154), «*Gucci*», «*Versace*» и некоторых других; стоимость обычно составляет свыше \$2000.

На втором месте по престижности стоят костюмы таких марок, как «*Boss Selection*», «*Zegna*» (рис. 155), «*Canali*» (рис. 156), «*Pal Zileri*», «*Calvin Klein*», «*Cerruti*», стоимость которых доходит до \$1000.

На третьей ступени – костюмы таких марок, как «Hugo Boss» (рис. 157), «Gant», «Strellson» (рис. 158), «Mexx», «H&M», «Zara» и других, стоимость которых обычно не превышает \$500 [133].

Изменения, происходившие в мужской одежде в это время, прежде всего, проявлялись в деталях, дополнениях, а также в появлении нового ассортимента, почти не изменяя основной формы изделий. Количественные изменения постепенно накапливались, чтобы сделать качественный скачок в изменении стилистики образа на рубеже XX и XXI вв.

Например, классический блейзер тёмно-синего цвета с золотистыми пуговицами снова стал очень популярным после почти десятилетнего периода забвения. Теперь его предлагали носить не только с классическими брюками из серой фланели, но и с брюками-«чинос» из хлопчатобумажной ткани бежевого цвета и даже с тёмно-синими джинсами [10].

Наиболее часто для дневных костюмов использовалась шерстяная фланель с лёгкой фулеровкой (ворсом). Гладкие ткани использовались значительно чаще, чем с рисунком. Для деловых костюмов предлагалась также ткань в полоску, тональную клетку, с рисунком в «ёлочку» или «принц Уэльский». Актуальны ткани из меланжевой пряжи или созданной за счёт переплетения фактурой, называемой «соль с перцем». В повседневных тканях часто встречался эффект линялости и состаренности (отдалённое влияние стиля «гранж») (41).

В начале десятилетия наиболее часто встречался однобортный полу-прилегающий пиджак с застёжкой на 3 пуговицы. В коллекциях 2005–2006 гг. стал встречаться вариант прилегающего однобортного пиджака с застёжкой на одну или две пуговицы [95]. С 2007 г. наиболее актуальным оставался вариант однобортного пиджака с застёжкой на 2 пуговицы, верхняя из которых расположена немного выше линии талии (примерно на 2,5 см) [51]. С этого же времени стали модными и двубортные пиджаки с застёжкой на одну, две или три пары пуговиц [96], [109] (рис. 159).

Анализ коллекций, которые были представлены на подиумах и в печати в последнее время, позволяет сделать вывод о том, что к концу нынешнего десятилетия произошла *поляризация* стилистического оформления классического мужского костюма.

С одной стороны, тенденция к смешению стилей, свободное комбинирование, «деконструкция» (22) пиджака и брюк в дизайнерской одежде более свойственна молодому поколению, которое не отрицает классического стиля в одежде, но предпочитает трактовать его по-новому. Силуэт модного дизайнерского пиджака повторяет очертания фигуры, имеет естественную, немного расширенную линию плеч и укороченную длину. Лацканы могут быть любой ширины (рис. 160).

С другой стороны, мужчины среднего и старшего поколения в деловой и особенно вечерней одежде придерживаются классических традиций, которые испытывают влияние молодёжного стиля, создавая образ

моложавого, подтянутого, следящего за собой человека. Костюм классического покроя выглядит несколько «расслабленно», пиджак свободнее и длиннее, а плечевой пояс – более жёсткой формы [99], [100].

Двум этим видам классического костюма соответствуют и два типа конструктивного решения с различными пропорциями длины и прибавками на свободное облегание.

Первому (*молодёжному*) варианту соответствует конструкция пиджака прилегающего силуэта с минимально возможной прибавкой на свободное облегание по линии груди. Величина её колебалась от 5,5 см (в 2002 г.) до 7,7–6,9 см (в 2008–2009 г.) [41], [51].

Длина пиджака по спинке постепенно укорачивались от 77–78 см в 2002 г. до 69 см в 2008 г. и 68 см – в 2010 г. (на рост 177 см). Длина рукавов тоже укоротилась на 1–2 см (*рис. 161*) [101].

Второй вариант (*классический*) имеет более стабильную конструкцию полуприлегающего силуэта. Здесь прибавка менялась от 9,5 см в 2002 г. до 7,7 см в 2009 г. [41]. Длина в среднем составляла 77–80 см (на рост 177 см). Длина двубортного пиджака была на 1 см больше (*рис. 162*).

Ширина лацканов была различной. Лацканы модного дизайнерского пиджака могли быть как узкими (шириной менее 6,5 см), так и широкими. Например, в коллекции «Осень-зима 2010/11» итальянской фирмы «*Bottega Veneta*» ширина лацканов достигала 12–13 см, как в 1970-е гг.

В однобортных классических пиджаках с застёжкой на 3 пуговицы ширина лацканов в среднем была 8,0–8,5 см, с застёжкой на одну или 2 пуговицы – 9,0 см. В двубортных пиджаках ширина лацканов в среднем была 10–11 см.

Брюки предлагались также в двух вариантах. Молодёжному стилю соответствовали брюки различной ширины, но чаще всего они были без складок в верхней части и шириной внизу 21–21,5 см. Ширина брюк в колене 25,0 см. Рекордную ширину брюк-«дудочек» внизу (16 см) можно было увидеть в коллекции «Весна-лето 2007/08», разработанной дизайнером Крисом Ван Аше (*Kris Van Assche*) для марки «*Dior Homme*». В этой же коллекции он предлагал и широкие в бёдрах, заложенные многочисленными складками по талии, зауженные книзу брюки. В коллекции фирмы «*Gucci*» «Осень-зима 2009/10» ширина брюк внизу была 18 см [105]. Посадка брюк была довольно низкой, так что в просвет между лапами пиджака был виден ремень. Иногда можно было встретить манжеты шириной от 5 до 8 см. Длина брюк тоже иногда могла быть экстремальной, как в коллекциях американского дизайнера Тома Брауна (*Tom Brown*), который предложил брюки-«дудочки» длиной до щиколотки в комплекте с зауженным пиджаком укороченной длины и с нарочито короткими рукавами. В 2001 г. это всем казалось немислимым, но через несколько лет стало квинтэссенцией нового образа – мальчика-подростка, «выросшего» из своего костюма. Недаром в

2006 г. Тому Брауну было присвоено звание лучшего дизайнера года [101] (рис. 163).

К этому же направлению можно отнести узкие легинсы из эластичных тканей, брюки-рейтузы со штрипками внизу, предложенные Миуччей Прада, а также брюки-галифе и узкие джинсы, которые получили название «скинни» («сигаретки»), появление которых связано с именем рок-музыканта Мика Джаггера. Все эти виды брюк предлагали носить с узкими пиджаками.

Классические брюки делали, как правило, с одной складкой на передней половинке глубиной 3,5 см. Брюки для костюма с жилетом чаще всего были с двумя складками глубиной 3 и 2 см. Ширина брюк внизу была 21,0–22,5 см, в колене – 26,0 см. Линия талия расположена на естественном месте или чуть ниже. Костюмные брюки, как правило, всегда были с заутюженными складками, брюки для отдыха – без складок.

Жилет в этот период снова стал необычайно популярен. Его делали как однобортным, так и двубортным, с вырезами различной формы, из ткани костюма, либо другого цвета или фактуры, например, из бархата. Жилет теперь предлагался не только «под пиджак», но и как самостоятельный вид одежды. В этом случае спинка его кроилась из той же ткани, что и перед. Жилет мог быть, так же как и пиджак, классического стиля с традиционной обрезкой низа, либо «фантазийного» направления.

Глава 5. Вечерний мужской костюм и аксессуары в 1990–2015 гг.

Для нарядных костюмов в этот период также было характерно постепенное уменьшение прибавок на свободное облегание. Например, в сезоне 1995/96 г. отмечалось появление пиджака полуприлегающего силуэта с прибавками на свободное облегание 6–7 см, что казалось революционным после господства объёмных свободных форм. При этом длина плечевого среза проектировалась 16 см, что почти соответствовало измерению длины плеча в базовом размере [116, с. 123].

Смокинг по-прежнему оставался неотъемлемой частью нарядной мужской одежды. Наиболее типичным для рассматриваемого периода был однобортный смокинг с шалевым воротником и застёжкой на одну пуговицу, расположенную на 1 см выше линии талии. Для нарядных пиджаков характерно было оформление боковых карманов втачной листочкой шириной 2,5–3 см или «в рамку», но без клапанов, что отличало их от повседневных моделей. Длина как смокинга, так и пиджака была обычно 78–79 см (на рост 176 см). Шлицы в нарядных пиджаках и смокингах обычно не проектировались (рис. 164).

Кроме этих, ставших уже традиционными, видов одежды для молодёжи предлагались нарядные костюмы в стиле «денди», по оформлению напоминавшие сюртук или визитку начала XX в. Здесь предлагались разнообразные варианты застёжки и воротника, например, однобортные

пиджаки с высокой застёжкой на 5 или даже 7 пуговиц. Часто встречался отложной воротник курточного типа или отделочный воротник из бархата в стиле «Честерфилд». Длина пиджаков подчёркивала нарядность и была обычно больше, чем у дневных, на 2 см, что составляло 80 см (на рост 176 см). Встречался вариант двубортного пиджака с застёжкой на 4 пары пуговиц, а также двубортного спенсера длиной чуть ниже линии талии. Из 1960-х гг. вернулся пиджак без воротника, который предлагал в своё время Пьер Карден. Иногда бейки по краю борта, горловине, низу и обтачки карманов выполняли из отделочной ткани контрастного цвета или из блестящего атласа (рис. 165).

Для свадебных костюмов в этот период следует отметить увеличение количества визиток в качестве костюма жениха и свидетелей, что говорило о возросшем всеобщем интересе к классике. Кроме обычных нарядных костюмов чёрного цвета, можно было встретить и белые. Отдельные экстравагантные личности могли себе позволить и цветные костюмы, например, красного цвета.

Брюки к вечерним пиджакам предлагались прямые или зауженные к низу, без манжет. Брюки для классического смокинга часто выполнялись с атласными лампасами вдоль бокового шва.

Конструкция *мужских сорочек* претерпела в 1990-е гг. те же изменения, что и конструкция верхней одежды. От объёмных форм начала 1990-х гг., унаследованных от бурных 1980-х, к концу десятилетия сорочки вернулись к более прилегающему силуэту с прибавками на свободное облегание 8–10 см по линии груди. В этот период на передний план вышел более изысканный стиль одежды, а возврат в моду характерных для начала века искусно подобранных ансамблей требовал иного подхода к подбору сорочек. Сорочки должны были соответствовать уровню характерной для данного периода элегантности, т. е. иметь прекрасный покрой, быть комфортными, практичными и отличного качества. Это было невозможно без тканей нового оформления и с новыми свойствами. Появились ткани с эффектом сочетания блестящих и матовых полос, с различными структурными эффектами, полученными за счёт переплетений или введения блестящей пряжи. Наряду с тканями пастельных тонов, для дневных комплектов предлагалась также насыщенная цветовая гамма мужских сорочек (например, сине-зелёных, жёлтых, красных тонов). Рисунки в полоску или клетку могли сочетаться с фактурными эффектами.

Для вечерних сорочек по-прежнему предлагались белые или светло-пастельные сорочечные ткани, в том числе из блестящего натурального шёлка. В качестве отделки часто использовалась вышивка, сутаж, различная тесьма или мелкие складки.

Если в 1990-е гг. для повседневных классических сорочек применялись в основном ткани светлых или пастельных тонов, в особенности белого и голубого, то в последнее время палитра предлагаемых цветов значительно

расширилась, как и рисунки тканей, используемых для пошива деловых сорочек. Рисунки в полоску и клетку теперь считаются вполне допустимыми для сорочек, надеваемых с классическим мужским костюмом, даже тогда, когда костюм также выполнен из полосатой или клетчатой ткани. В этом случае особенно важен подбор галстука, и именно здесь мужчина может проявить свой тонкий вкус или его отсутствие.

Такие цвета, как ярко-розовый или фиолетовый, которые раньше казались большинству мужчин не подходящими для деловой сорочки, теперь, напротив, считаются признаком «креативности» и отсутствия предрассудков. Белую сорочку в красную клетку предлагалось носить с красным галстуком, а сорочку цвета сливы – с галстуком цвета баклажана. Налицо более свободное и творческое, чем раньше, отношение к подбору как сорочек, так и галстуков.

Современные инновационные материалы позволяют сделать сорочки максимально комфортными. Введение в состав ткани лайкры, дополнительная обработка для создания несминаемости и отсутствие необходимости утюжить сорочки после стирки делают их очень удобными.

Приталенный силуэт пиджака подразумевал, что и сорочка, которую надевают под него, также имеет приталенный силуэт. Поэтому основа современной сорочки, характерной для молодёжного стиля, имеет прибавку на свободное облегание по линии груди 5,0–5,5 см. Для сорочек классического стиля прибавка обычно бывает больше (7,0–8,0 см).

Высота стойки воротника сорочки в начале десятилетия увеличилась до 5,0–6,0 см. Однако к 2005 г. эта ширина вернулась к исходным 3,0–3,5 см. Воротник с высокой стойкой остался лишь в гардеробе наиболее экстравагантных личностей. Форма концов воротника весьма разнообразна – от вытянутой по вертикали до «расставленной». Вернулась мода на воротники с пристёгивающимися концами и на воротники со специальной галстучной булавкой [95].

В 1990-е гг. верхние мужские сорочки приобрели всё большее значение, переходя из разряда скромного дополнения в разряд важного статусного атрибута одежды. Этому способствовали, в первую очередь, некоторые ужесточения правил «дресс-кода», одно из которых подразумевает ежедневную смену сорочки и галстука. Это говорит не только о том, что мужчина ведёт подобающий статусу фирмы образ жизни, но и позволяет ему выразить свою индивидуальность. Во-вторых, современная мода позволяет и даже рекомендует смешивать разные цвета и фактуры в одном комплекте. В качестве дополнений для однотонного костюма рекомендуются аксессуары любого, даже серого цвета, но в этом случае ансамбль должен быть построен на разнице фактур. Например, галстук того же цвета, что и сорочка, но с блестящей, глянцево-поверхностью.

Галстуки менялись в течение десятилетия и в зависимости от назначения костюма. В начале 1990-х гг., когда были актуальны широкие формы классических пиджаков, галстуки были шириной 10–12 см.

Молодёжный вариант галстука был более узким и составлял 6–7 см. К концу десятилетия установилась средняя ширина – 8–9 см. Рисунки оставались в основном традиционными – диагональная полоска, «турецкие огурцы», горошек. В конце 1990-х гг. появились однотонные галстуки из переливающейся тафты, которые меняли свой цвет при повороте. Цвет галстука был в основном в тональном сочетании с комплектом.

С вечерними костюмами носили галстуки более ярких тонов, подобранных по принципу цветового контраста. Другой вариант, напротив, предполагал галстук того же тона, что и костюм, но отличающийся фактурой.

Со смокингом носили галстук-«бабочку», или обычный галстук подходящего тона. Вместо галстука допускалось носить шейный платок, который гармонировал с ансамблем одежды.

Нарядный вид пиджаку придавал платок в нагрудном кармане (который ещё называют «паше»). Он подбирался в тон костюму, галстуку или сорочке, но только не из ткани галстука, как это было в 1970-е гг. Это стало считаться признаком плохого вкуса или отсутствия фантазии. Однако в самые последние годы в связи с популярностью стиля «ретро» мода на платок-«паше» из ткани галстука стала понемногу возвращаться. Стало модным выражать свою индивидуальность и хороший вкус манерой складывать платок и заправлять его в нагрудный карман. В Англии вышло специальное пособие, в котором приводится более 50 способов складывания нагрудного платка, в том числе горизонтальный (или американский), в виде треугольника, «короны» или свободной «фантазийной» формы.

Ширина галстуков в начале «нулевых» годов оставалась в пределах 8–9 см. В дальнейшем, в связи с выделением двух стилей мужского костюма, ширина галстука также стала зависеть от стиля костюма. Костюмы прилегающего силуэта в молодёжном стиле дизайнеры предлагали носить с узкими галстуками шириной 3,5–5,0 см. Классические костюмы носили с галстуками классической ширины – 7–8 см (рис. 166).

В связи с разнообразием стилистических решений вечерней мужской одежды предлагаемые варианты галстуков также весьма разнообразны. Наряду с классическими галстуками-«бабочками» чёрного или белого цвета предлагались также широкие и узкие «бабочки» разнообразных оттенков и рисунков, а также завязанные в форме пышного банта из атласной ленты, галстуки-пластроны традиционной и закруглённой формы, заимствованные из костюма столетней давности.

Дизайнеры некоторых фирм, таких как «Джанфранко Ферре» («Gianfranco Ferré») или «Дисквайпед» («Dsquared2»), в своих коллекциях «Осень-зима 2009/10» заменили на вечерних сорочках традиционные складки вдоль планки сверкающими рядами бусин или стразов. Другие, такие как Донателла Версаче или Йохан Линдеберг, напротив, предлагают обойтись вообще без галстука и надевать под смокинг футболки из прозрачного или кружевного трикотажного полотна.

Обувь была очень разнообразна как по цвету, так и по форме. В начале 1990-х гг. ненадолго вернулся в моду довольно высокий каблук (4–5 см), который должен был уравновесить композицию костюма объёмной формы и с расширенным плечевым поясом. Носок ботинка при этом был вытянутым и слегка закруглённым. Эту обувь в основном носили с классическим мужским костюмом. С одеждой более спортивного покроя предлагали носить обувь на невысоком устойчивом каблуке и с квадратными носами. Цвет обуви подбирался в соответствии с общей цветовой гаммой комплекта.

К вечерним костюмам в последнее десятилетие предлагалась обувь почти исключительно чёрного цвета. Однако никогда ранее мужчинам не предлагалось столько лаковой обуви, которую носили не только вечером, но и днём, включая лаковые кроссовки. Тем, кому это казалось слишком скучным, предлагались вечерние ботинки, украшенные пайетками (например, фирмой «*Cesare Paciotti*»). В коллекции Живаши («*Givenchy*») на 2009/10 гг. можно встретить ботинки, полностью покрытые новым сверкающим материалом, напоминающим ёлочные игрушки [27].

Украшения, которые носили мужчины в последнее время, также удивляли своим количеством и блеском. В сезоне 2005/06 гг. в моду вернулись зажимы для галстуков, причём сразу почти во всех коллекциях мужской одежды. Запонки предлагалось делать из золота всех возможных оттенков – от традиционного жёлтого до белого, розового, чёрного, и даже синего. Дневные запонки оформлялись более спокойно – эмаль, гравировка, перламутр. Вечерние запонки сверкали всеми видами камней (рубины, бриллианты, цитрины и т. д.) Вид металла для запонок теперь не обязательно (но желательно) должен совпадать с металлом, из которого изготавливались часы, как считалось ещё десять лет назад. Теперь это – дело вкуса каждого, кто их надевает. Каждая уважающая себя марка сочла своим долгом выпустить аксессуары, украшенные логотипом или фирменным знаком, хотя бы с изнаночной стороны.

В первое десятилетие XXI в. как у нас стране, так и на Западе число светских мероприятий, ресторанов и ночных клубов неуклонно увеличивалось. Росло и количество поводов, заставлявших мужчин надевать вечерний костюм. Конечно, многие по-прежнему обходились классическим костюмом-«двойкой» или «тройкой» с соответствующими аксессуарами. Но многие, особенно молодые люди, стали задумываться о приобретении нарядного костюма, особенно те, кто по виду своей деятельности должен был выглядеть «блестяще», иногда в прямом смысле слова.

В начале «нулевых» годов наряду с традиционным чёрным цветом использовался весь диапазон серебристых и золотистых оттенков, а также кремовый, белый, песочный, все оттенки пурпурного. К середине десятилетия к ним добавились бирюзовый, розовый, красный и фиолетовый цвет (рис. 167). Но после 2008 г. цветовое разнообразие уменьшилось, остались «базовые»

чёрный, белый и антрацитовый цвета, к которым иногда добавлялись цветовые акценты вишнёвого или бордового цвета.

Особое внимание уделялось оформлению тканей и специальным отделкам, которые позволяли создавать необычные фактуры, изменяющие вид классических переплетений или украсить бархат набивными рисунками или сиянием металла. Бархат становится необычайно модным, так же как металлизированные ткани (рис. 168). Атлас прочно занял свои позиции не только в качестве отделки лацканов, но из него стали полностью шить костюмы. Популярными стали жаккардовые и набивные ткани.

Характерными деталями вечерних костюмов были однобортная застёжка на одну, две или три пуговицы, хотя встречались и двубортные модели. Они также были прилегающего или полуприлегающего силуэта, небольших объёмов, но выполнялись из блестящих тканей или с блестящими отделками. Это могли быть атласные вставки на пиджаке, отделка блестящей тесьмой или шнурами, сверкающие металлические пуговицы [41].

В центре внимания вечерней моды вновь оказалась элегантность. Нарочитая небрежность стиля «кэжуаль», допустимая днём, вечером стала почти невозможна. Напротив, эстетская изысканность бархатных костюмов, а также украшенных рюшами сорочек из тонких шёлковых тканей в стиле 1960-х гг. добавляли мужскому образу небольшую долю женственности, создавая образ хрупкого романтического юноши.

Помимо классического пиджака и смокинга, источником вдохновения для многих дизайнеров вновь стали сюртук, визитка и фрак. Классический чёрный фрак с белым пикейным жилетом и специальными брюками, дополненный белым галстуком-«бабочкой», стал встречаться в коллекциях некоторых дизайнеров (например, в коллекции «Осень-зима 2007/08» Ральфа Лорена и Джанфранко Ферре), «Bottega Veneta» в 2009 г. (рис. 169). Другие дизайнеры, используя крой классического фрака, приспособливали его для современного стиля одежды. Например, тема фрака часто использовалась в коллекциях Йоджи Ямамото 2007/08 гг., в которых предлагал его не только для вечера, но и как повседневный вариант. Таких дизайнеров, как Эммануэль Унгаро и Франко Морелло, вдохновил крой визитки, которую они предлагали носить в качестве вечерней одежды.

Несмотря на общую тенденцию к более спокойному цветовому решению мужской одежды, некоторые дизайнеры, по-видимому, в «знак протеста» предлагали яркие, сверкающие и блестящие вещи. Например, в коллекциях «Осень-зима 2009/10» Джона Гальяно появились пиджаки, расшитые бисером и стразами. Бельгийский дуэт «Les Hommes» выпустил коллекцию, почти целиком состоящую из расшитых пайетками пиджаков, брюк и жилетов. По всей вероятности, именно таким образом проявилась в мужской вечерней моде тема футуризма (рис. 170).

Глава 6. Тенденции и перспективы

Что ожидает мужской классический костюм в будущем – ближайшем или отдалённом? Прогнозы футуристов различны. Но одно можно сказать с уверенностью: он не собирается сдавать свои позиции. Напротив, укрепляет их, завоёвывая симпатии молодого поколения, причём обоих полов.

Дизайнеры каждый новый сезон вносят коррективы, пытаются приспособиться к изменившейся реальности и наполнить найденную в прошлые сезоны форму новым содержанием. Это хорошо заметно, например, в коллекциях, показанных на неделе моды в Париже в конце января 2015 г.

Так, дизайнеры, создающие одежду для консервативных клиентов, такие как «Бриони» («*Brioni*»), «Берлутти» («*Berluti*»), «Данхилл» («*Dunhill*») и другие, делают ставку на высокое качество пошива, роскошные ткани в новом оформлении, традиционную цветовую гамму с небольшими вариациями и минимальное количество новаций. «Эффект новизны» здесь создаётся, главным образом, за счёт аксессуаров или необычной обработки деталей (например, уступ воротника отлетной и перекрывает лацкан, как у «Берлутти» (рис. 171). Идеальная посадка на фигуре, тонкое сочетание многочисленных оттенков серого с редкими вкраплениями ярко-синего цвета, как у «Бриони» (рис. 172), или необычное колористическое решение комплекта при достаточно традиционной конструкции, как у «*Canali*» (рис. 173), также вносит элемент новаторства.

Дизайнеры, которые стремятся удовлетворить запросы более «продвинутой» в области моды публики, а также показать собственную креативность, используют более смелую цветовую гамму, новые обработки поверхности тканей или оригинальные дизайнерские решения. Например, асимметричное оформление углов воротника и лацкана в коллекции английского дизайнера Пола Смита (рис. 174).

Следует отметить также усиление влияние стиля деконструктивизма (47) на многих дизайнеров. Одна из создателей этого стиля, Рэи Кавакубо, для своей марки «*Comme des Garçons*» предлагает мужские костюмы асимметричного решения, как бы закрученные по спирали, с заходящими друг на друга полочками или состоящими из разрезанных, а потом стачанных полос дорогой костюмной ткани, иногда контрастного цвета (рис. 175). Этот приём «расчленения формы» достигает своего апогея в моделях, словно разрезанных на отдельные сегменты и тщательно настроенных на подкладку (рис. 176). Кроме того, обращает на себя внимание ряд костюмов, выполненных из трикотажного полотна с набивным рисунком. Эластичная структура трикотажа позволяет дизайнеру создавать мужской костюм, облегающий тело, как вторая кожа. Брюки превратились в узкие кюлоты, длиной чуть ниже колена, надетые на полупрозрачные легинсы с тем же рисунком, что и на пиджаке. В этих моделях находит яркое выражение идея

прилегающей одежды, доведённая до предела и нетипичная для японской одежды в целом (рис. 177).

Другой апологет деконструктивизма, Йоджи Ямамото, в своей коллекции «Осень-зима 2015/16» для марки «Y-3» по-своему развивает этот стиль. Например, в некоторых моделях пиджаков правая полочка тщательно обработана, а на левую настроена полочка другого цвета с необработанными краями. В других моделях использован приём многослойности деталей также с бахромой по краю (рис. 178).

Ещё один японский дизайнер, Джунья Ватанабэ, предлагает использовать давно известный стиль «пэчворк» (или лоскутной техники) для мужских костюмов. Это позволяет создавать новую необычную фактуру из традиционных костюмных тканей. При этом классическая форма костюма сохраняется (рис. 179). Кроме того, в его коллекции много моделей пиджаков из трикотажа крупной вязки.

На основе прогнозов моды, анализа журнальных публикаций и показов перспективных коллекций мужской одежды на сезон «Осень-зима 2015/16» можно сделать вывод о том, что в основных стилях мужской одежды произошли отчётливые изменения [53].

- Влияние «диффузного» стиля, сочетающего элементы спортивного и классического стилей во всех возрастных категориях.

- Влияние ориентального стиля, которое проявлялось в мужской моде с 2009 г. и ещё недавно казалось перспективным на будущие сезоны, сейчас не так очевидно. Например, в коллекциях Криса ван Аше (для дома «Диор») «Осень-зима 2011/12» было представлено немало брюк восточного типа. В коллекциях 2015/16 гг. такие крои брюк встречаются реже, хотя некоторые дизайнеры сохраняют их наряду с другими покроями. Например, это видно в коллекции Джорджо Армани (рис. 180).

- Явное влияние стиля «унисекс», заметное у многих дизайнеров, наиболее ярко проявилось у Армани, который не только выпустил на показе коллекции моделей обоего пола, как это бывало и раньше, но и надел на них практически идентичную одежду, без учёта различий мужской и женской фигур (рис. 181).

- Принципы минимализма по-прежнему видны в коллекциях Мартина Марджела («*Maison Martin Margiela*»), Жиль Зандер («*Jil Sander*»), Миуччи Прада («*Prada*») (рис. 182).

- Тенденция увеличения объёма, получившая название «*oversize*», проявляется в увеличении прибавок на свободу облегания и расширении плечевого пояса пиджаков. В этом, как и в минимализме, проявляется увеличение геометризаций форм мужского костюма (рис. 183). Эта тенденция становится очевидной в большей степени для пальто и курток.

- Пиджак-«одиночка» остаётся самой важной и самостоятельной частью гардероба, вытесняя классический костюм. Он сочетается с брюками различного покроя (от облегających до широких) или с джинсами.

- Одним из актуальных предложений в молодёжной группе является двубортный пиджак, надетый с укороченными брюками (летом) или брюками с заниженными линиями талии и сидения (зимой) (рис. 184).

- Мужской классический костюм для младшей и средней возрастных групп приобретает новизну за счёт использования «винтажного» и спортивного стилей, а также новых материалов и технологии. Для этой группы характерно желание подчеркнуть фигуру, поэтому здесь наиболее часто используется полуприлегающий силуэт.

- В молодёжной одежде приталенные силуэты пиджаков с несколько расширенной линией плеч в ближайшее время сохранят своё значение. Новизну им придают новые ткани и цветовые сочетания. Актуальной тенденцией остаётся использование стиля «ретро» 1920-х и 1960-х гг.

- Одной из новых тенденций в мужской одежде стало заимствование стиля 1970-х гг. Это проявилось, прежде всего, в изменении силуэта мужского пиджака. Линия плеча, как и в 1970-е гг., становится более прямой и почти горизонтальной. Линия талии в брюках возвращается на естественное место.

- Обращает на себя внимание возвращение таких традиционных видов ассортимента мужской одежды, как визитка и сюртук. Например, в коллекции Рэи Кавакубо для «*Comme des Garçons*» (рис. 185, 186), что, вероятно, символизирует возврат к былым ценностям. Аналогичное явление наблюдается и у других дизайнеров, например, у Криса ван Аше для дома «*Dior*». Его тоже вдохновили формы визитки, сюртука и фрака (рис. 187, 188).

Причиной подобных заимствований служит, по-видимому, то, что традиционная классическая одежда надоела потребителю и требует постоянного обновления. Это связано, прежде всего, с тем, что сейчас многие марки мужской одежды вынуждены учитывать изменившуюся категорию основных покупателей. Приоритетной стала возрастная группа 25-летних, а это предъявляет свои требования к дизайну.

Как отмечает известный комментатор журнала «*Vogue*» Сузи Менкес, в мужской одежде сейчас происходит «спокойная революция». Представленные коллекции противоположны нейтральному стилю одежды, т. е. происходит индивидуализация стиля каждого дизайнера, стремящегося уловить предпочтения различных социальных групп [82, с. 9].

Причин этой «революции» сразу несколько. Во-первых, основными рынками сбыта мужской одежды европейского дизайна в последнее время стали страны Азии и Ближнего Востока. Там люди не связаны традициями дресс-кода и могут свободно смешивать классику со спортивным стилем (например, надеть классический костюм с кроссовками или «шлёпанцами»).

Во-вторых, желание сделать модную одежду «более привлекательной» для молодёжи заставляет дизайнеров идти на эксперименты с материалами и формами и обогащать классический ассортимент мужской одежды инновациями. Поэтому байеры ищут всё большее разнообразие в области его колористического и дизайнерского решения.

Название редакционной статьи журнала «*Collezioni Uomo*» за 2015 г., в которой сделан подробный обзор представленных коллекций мужской одежды сезона осень-зима 2015/16 гг., выглядит вполне оптимистично по отношению к судьбе классического костюма в обозримой перспективе («*Amascyline «Renaissance»* – «Мужской «Ренессанс»»). В статье отмечается, что происходит «медленное и изящное, но при этом жёсткое, преобразование тонкого мира формальной одежды через многонациональность, с частями и деталями, заимствованными из спортивной одежды, балансирующее между широким и узким, с «расслабленным» отношением, с взаимными переходами между мужской и женской одеждой» [120]. Поэтому практически все дизайнеры в той или иной степени используют стилистические формы классического костюма как символ мужественности.

Многие создатели моды применяют сложный дизайн, чтобы одежду можно было носить целый день как для работы, так для отдыха и развлечений. В коллекциях можно встретить богемную версию романтики 1970-х гг., монохромный минимализм, символические графические мотивы и принты, а также природные и анималистические рисунки. Главное – создавать одежду, которая не выглядела бы скучно и вызывала желание немедленно приобрести её.

Вероятно, мужской классический костюм и в будущем останется незаменимым во многих областях жизни как днём, так и вечером. Он может трансформироваться, приобретая черты стиля «кэжуаль» или спортивности. Меняются силуэт, форма, пропорции, ткани, цветовая гамма, но неизменным остаётся суть классического костюма, которая, по-видимому, лучше всего отражает мужскую ментальность.

Словарь специальных терминов

1. **Аксессуар** в одежде (от лат. «*accessorius*» и фр. «*accessoire*» – «добавочный» – необязательный предмет, сопутствующий чему-либо) – предмет, используемый для дополнения внешнего вида или стиля, наиболее подверженный модным тенденциям и придающий костюму законченность.

2. **Блейзер** – однобортный или двубортный пиджак, обычно тёмно-синего цвета, с двумя боковыми шлицами и позолоченными пуговицами. Название «блейзер» было заимствовано у названия фрегата, капитан которого впервые одел свою команду в подобные пиджаки по случаю визита на корабль королевы Виктории, состоявшегося в 1837 г. К концу XIX в. блейзер стал популярен, особенно в одежде для отдыха. Форма однобортного блейзера восходит к клубным пиджакам английских гребных клубов. Его отличительной особенностью являлись позолоченные пуговицы с эмблемой соответствующего клуба. Иногда добавлялась эмблема клуба на нагрудном накладном кармане.

3. **Бренд** (от англ. «*brand*» – торговая марка, товарный знак) – термин в маркетинге, означающий легкоузнаваемую, популярную и юридически защищённую символику определённого производителя, дизайнера или продукта.

4. **Бриджи** (от англ. «*breeches*» или «*britches*») – короткие брюки длиной ниже колен, плотно охватывающие ноги. В XVI–XVIII вв. часть стандартного западноевропейского мужского костюма, также известная как *кюлоты*; в более поздние времена носились с высокими сапогами и использовались для верховой езды. В настоящее время используются как элемент спортивной формы в американском футболе, бейсболе и др.

5. **Брюки** (от нидерл. «*broek*») – предмет верхней одежды, покрывающий нижнюю часть тела, в том числе каждую ногу отдельно, и закрывающий колени. В классическом варианте брюки внизу достигают щиколоток или верхней части стопы. Первые брюки на Европейский континент были завезены, вероятнее всего, скифами. В России появились в XVIII в., в связи с петровскими реформами, и первоначально означали предмет одежды моряка.

6. **Визитка** (от фр. «*visite*» – посещение) – однобортный сюртук, отрезной по линии талии, со скруглёнными бортами. Появившись во Франции в 50-е гг. XIX в., она первоначально предназначалась только для официальных визитов, а в 1860-е гг. стала неотъемлемой частью мужского гардероба. Визитка может быть дополнена жилетом, однобортным или двубортным, обычно светло-серого или желтовато-бежевого цвета. Иногда с визиткой носят жилет из той же материи или белый. Более популярны у молодёжи жилеты из цветного шёлка, которые вполне уместно выглядели на свадьбе, но считались недопустимыми на официальном приёме. Визитку носят с брюками в полоску или одного цвета с визиткой.

7. Галифе (от фр. «*Gallifet*») – брюки, облегающие голени и сильно расширяющиеся на бёдрах Русское название брюкам дано по имени французского генерала Гастона Галифе (1830–1909), который ввёл их для кавалеристов. Позже галифе были заимствованы другими армиями. В 1980-х гг. галифе вошли в женскую моду, а в 2000-х – в мужскую.

8. Галстук (от нидерл. «*halsdoek*» и нем. «*Halstuch*» – «шейный платок»). Первое упоминание о галстуках можно найти в истории Древнего Египта или Китая. Так, на терракотовых статуях усыпальницы императора Шихуанди на шеях вельмож и воинов завязаны повязки, напоминающие по форме современные галстуки. Однако они были лишены главного атрибута современного галстука – узла. На изображениях римских легионеров, сохранившихся на колонне императора Траяна, воздвигнутой в честь его побед в 113 г. н. э., можно заметить завязанные узлом платки (так называемые «*фокале*»). Это ознаменовало начало эпохи галстуков в современном понимании слова. Когда хорватские офицеры, которые в XVII в. носившими шелковые шейные платки, в награду за свое мужество и доблесть, проявленные во время Тридцатилетней войны, были приглашены ко двору Людовика XIV, он тоже повязал на себя нечто подобное, став первым законодателем галстучной моды Франции, а следовательно, и всей Европы. Современный вид галстук приобрёл в 1924 г., когда американский предприниматель Джесс Лэнгсдорф запатентовал свой «идеальный галстук». Такой галстук шьется до сих пор из трех частей, скроенных под углом 45° к долевному направлению ткани.

9. Галстук-«бабочка» – аксессуар, необходимый для соблюдения вечернего дресс-кода (см. 13). Прототипом современного галстука-бабочки считается шейный платок. В начале XIX в. один из его узлов назывался «*a la papillon*», (в переводе с фр. – «бабочка»). По другой версии, на второе представление оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй», премьеру которой в 1904 г. публика освистала, все оркестранты повязали галстуки-«бабочки», тем самым выразив солидарность автору. На этот раз успех оперы был ошеломляющим, а галстук-«бабочка» с тех пор стал своеобразной «униформой» всех людей искусства и денди.

10. Гольф – короткие брюки длиной до колена, застёгивающиеся на притачную манжету, а также отлетные складки на спинке пиджака. Получили название по виду спорта, в котором они впервые появились.

11. Дендизм – социально-культурное явление, зародившееся в Англии на рубеже XVIII и XIX вв. и связанное, прежде всего с именем Джорджа Брайана Браммела (1778–1840). Он не только ввёл гигиенические стандарты своего времени, но своим примером создал тот тип костюма, который, с соответствующими изменениями, дошёл и до нашего времени. Подчёркнуто сдержанный, подтянутый, элегантный мужчина должен был демонстрировать щеголеватость, хорошие манеры, умение держать себя в обществе и пользоваться изысканными предметами туалета.

12. Диффузный стиль (от лат. «*diffusio*» – распространение, растекание) – стиль в одежде, который позволяет сознательную, преднамеренную эклектику в решении костюма. В ансамбль объединяются вещи разных стилей, цветов и фактур.

13. Дресс-код (от англ. «*dress*» – одежда, платье и «*code*» – шифр, кодекс) – требования протокола и этикета в одежде, сложившиеся в течение ряда лет. Термин «дресс-код» изначально возник в Великобритании, но быстро распространился по всему миру. Используется для обозначения регламента в одежде, который показывает принадлежность человека к определённой профессиональной группе, или требования, предъявляемые к одежде в определённое время суток. Например, если в приглашении обозначено: «белый галстук» («*white tie*», «*cravate blanche*») или «полный вечерний туалет», то в мужской одежде это означает фрак, который в особых случаях считается обязательным (например, большой дипломатический приём или приём с участием коронованных особ). Если в приглашении сказано: «чёрный галстук» («*black tie*», «*cravate noire*») или просто «вечерний костюм», значит, нужен смокинг. Эта традиция сохранилась до нашего времени. В 1990-е гг. идея «неформального стиля» повлияла на смягчение жёсткого «дресс-кода».

14. Жилет (от фр. «*gilet*») – мужская одежда без рукавов, которую надевали под редингот, сюртук или фрак. Появился в середине XVIII в. Покрой жилета, его длина, форма выреза, наличие или отсутствие карманов и воротника меняется в зависимости от моды.

15. Каммербанд (от англ. «*cummerbund*» – пояс, кушак) – широкий пояс, закрывающий стык сорочки и брюк и заложённый, как правило, односторонними складками, сгибы которых направлены вверх так, чтобы в одной из них располагался внутренний кармашек для билетов или мелочи. Выполняют его обычно из чёрного или цветного атласа в тон галстуку-«бабочке». Традиция надевать каммербанд под смокинг принадлежит английским джентльменам, позаимствовавшим этот предмет одежды в Индии, которая являлась их колонией вплоть до 1947 г.

16. Кардиган – вид мужской верхней одежды, известный ещё со времён Крымской войны (1853–1856), получил своё название в память о седьмом графе Кардигане, который впервые применил его в качестве утепляющего элемента, надеваемого под военный мундир. Сначала он представлял собой трикотажный жакет без воротника с застёжкой спереди на планке. Позднее это название получил и пиджак из ткани, не имеющий лацканов и воротника и выполненный на пиджачной основе.

17. Костюм (от итал. «*costume*» – обычай, нравы) – система предметов и элементов одежды, а также аксессуаров, объединённых единым замыслом и назначением. Костюм часто отражает социальную, профессиональную, национальную принадлежность человека, его пол, возраст и т. д.

18. Костюм «Зут Сьют» (англ. «*zoot suit*») был особенно популярен в среде темнокожих выходцев из низов общества, а затем – среди мексиканских эмигрантов в начале 1940-х гг. в США. Он представлял собой удлиненный до колен пиджак с широкими, подбитыми ватой плечами, и широкие в талии брюки, которые резко сужались к щиколотке. Образ дополнялся широкополой шляпой. Эта одежда до сих пор популярна среди выходцев из Латинской Америки в Лос-Анджелесе.

19. Костюм Штреземанна – костюм для торжественных случаев, который получил название по фамилии германского политика тех лет Г. Штреземанна (1878–1929). Это, как правило, чёрный или тёмно-серый однобортный или двубортный пиджак, который дополнялся светло-серым жилетом и брюками в чёрно-серую полосу без манжет. Такой костюм носили с обычной сорочкой и галстуком, но при этом в петлицу вставляли бутоньерку.

20. Легинсы – узкие брюки-рейтузы из эластичного трикотажного полотна или ткани. В настоящее время являются универсальным видом одежды.

21. Маренго (цвет). Происхождение этого термина имеет две версии. В 1800 г. состоялась битва при Маренго между армией Наполеона и войском Австрии. Битву выиграл Наполеон, а во время сражения на нем была надета серая шинель из сукна. После этого маренго стали именовать материю серого, темно-серого или черного цвета с вложением белой или светло-серой нити. По второй версии термин произошел от названия местности, где впервые в XVIII в. начали производить ткань «меланж» с белыми нитями. Происходило это в деревушке Маренго, которая находится в северной части Италии. В начале XX в. цвет маренго использовался для пошива формы военных моряков. В середине XX в. сотрудники советской милиции начали носить форму цвета маренго (до того времени их форма была синего цвета). Цвет маренго приближен к серому, но имеет синий отлив.

22. Метод «деконструкции» («деконструктивный стиль») (от англ. «*deconstruction*») – сознательное разрушение структур, моделей сознания и самосознания человека, общества, культуры, а также традиционных приёмов моделирования одежды. Одним из источников вдохновения деконструктивистов является ранний советский конструктивизм 1920-х гг. В моде стиль деконструктивизма проявился, начиная с середины 1970-х гг., в коллекциях таких дизайнеров, как Ёджи Ямамото, Иссеи Мияке, Рэи Кавакубо и др. Во многом благодаря японским дизайнерам, намеренно придающим своей одежде черты незавершенности, традиции точного кроя во 2-й половине XX в. перестали восприниматься как «абсолютное благо», и модельеры начали постигать искусство разрушения формы. В этом стиле в 80-е и 90-е гг. XX в. работали такие мастера, как Жан-Поль Готье (*Jean-Paul Gaultier*), бельгийские дизайнеры Мартин Маржела (*Martin Margiela*), Анн Демёлеместер (*Ann Demeulemeester*), Вальтер Ван Байрендонк (*Walter Van*

Beirendonck) и др. Часто деконструктивизм подразумевает переработку и перерождение, в процессе которых имеющиеся вещи переделываются для создания новых моделей. То, что ранее было недопустимым, считалось неприемлемым, стало основой метода – разорванные, мятые ткани, распускающиеся швы, часто находящиеся снаружи, асимметричный крой. Одежда в стиле деконструктивизма предназначена для человека, который не подвластен сложившимся стереотипам и обладает внутренней свободой. Позволяет свободное манипулирование формой и «посадкой» изделия на фигуре.

23. Метросексуал – термин был введен американским журналистом Марком Симпсоном в 1994 г., но популярен стал в 2002 г. Он подразумевал молодого человека с приличным доходом, живущего в столице (метрополии) или рядом, поскольку именно там расположены лучшие магазины, клубы, спортивные клубы и салоны красоты. Его главная (и часто единственная) любовь – это любовь к самому себе и поиск наслаждений для себя.

24. Мода (от лат. «*modus*» – мера, способ, правило) – непродолжительное господство определённого вкуса в какой-либо сфере жизни или культуры, а также серия повторяющихся изменений в предпочтениях социальных групп. Понятие «мода» возникло в середине XIV в. в Западной Европе. Изучать моду как особый феномен человеческой культуры начали с конца XVIII в.

25. Норфолкский пиджак (англ. «*Norfolk jacket*») – предшественник спортивного пиджака. Пиджак из твида с однобортной застёжкой на 3–4 пуговицы, с поясом (или полупоясом), складками «гольф» по спинке, накладными карманами с клапанами, предназначенными для охотничьего снаряжения. Впервые его стали носить в поместьях герцога Норфолкского.

26. Одежда – система материальных оболочек (искусственный покров тела человека), защищающая его от внешних воздействий природы и являющаяся некоторым проявлением индивидуальности человека, эпохи.

27. Прет-а-порте (от фр. «*Prêt-à-Porter*» – готовое платье) – готовая к использованию, запуску в производство одежда. Появилась в 1960-е гг., когда молодые дизайнеры (Пьер Карден, Ив Сен-Лоран и др.) начали создавать моду, независимую от тенденций, задаваемых «высокой модой» (или «от кутюр»).

28. Пиджак – классический вид верхней мужской одежды. Термин «пиджак» происходит от английских слов «*pea*» (бушлат) и «*jacket*» (короткая верхняя одежда). В свою очередь, слово «*pea*» восходит к голландскому «*rij*» (разновидность грубой ткани). Первые упоминания о пиджаках можно найти в модных журналах ещё в 1840-е гг. Как отдельный вид одежды входит в обиход в Англии лишь в середине XIX в. под названием «сак» («*sac*»).

29. Пластрон – имеет два значения:

– галстук-пластрон (который также иногда называют «аскот»). Он имеет концы, одинаковые по ширине, которые не завязываются узлом, как в

обычном галстуке, а перекидываются спереди друг на друга и скрепляются булавкой. Традиционные цвета галстука-пластрона – серебристо-серый или кремовый (в тон жилету), но в последнее время встречаются и другие;

– деталь, настроенная на полочку нарядной мужской сорочки и напоминающая манишку. Эту деталь, как правило, украшают защипами, складками или выполняют из другой (отделочной) ткани, например, пике.

30. Постмодернизм (от лат. «*post*» – после и фр. «*modern*» – современный) – художественное движение конца XX в. Характерная особенность – объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приёмов, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур.

31. Раскел – шов соединения деталей верхнего воротника и подборта в мужском пиджаке.

32. Редингот (фр. от англ. «*riding coat*» – пальто для верховой езды) – верхняя одежда с разрезом сзади, чаще двубортная, прилегающего силуэта, с отложным воротником и иногда с пелериной. Появился в XVIII в., в России – в начале XIX в. Послужил прообразом для современных пальто и плащей.

33. Смокинг (от англ. «*smoke*» – курить) – вид мужского вечернего костюма. Лацканы смокинга или шалевый воротник обычно отделывали блестящим шёлковым атласом (чтобы лучше скатывался пепел), однако в журналах того времени можно было встретить и смокинг с лацканами из основной ткани. Американцы, которые называли этот вариант формальной вечерней одежды «таксидо» («*tuxedo*», по названию одноименного ночного клуба в Нью-Джерси) утверждали, что впервые смокинг публика увидела в 1886 г. Англичане оспаривали это, говоря, что принц Уэльский надел смокинг ещё в 1865 г. Этот тип вечернего костюма стал к началу XX в. популярен во всём мире, в том числе и в России.

34. Сорочка мужская – вид лёгкой плечевой одежды для мужчин. Термин «рубашка» применяется в разговорной речи. Термин «сорочка мужская» используется в профессиональном языке и литературе, так как утверждён соответствующим ГОСТом. (ГОСТ Р 50504-93 «Сорочки верхние мужские. Общие технические условия»). В современном виде появилась в конце эпохи античности. Её «предшественниками» были древнегреческий хитон и римская туника. На протяжении всего Средневековья нижние сорочки даже у самых богатых людей были редкостью. Лишь в эпоху Возрождения сорочка стала важнейшим компонентом мужской одежды. Нынешняя форма сорочки сложилась к концу XIX в. В 1871 г. фирма «*Brown, Davis & C*» выпустила первую сорочку с застёжкой по всей длине. В дальнейшем менялись, в основном, конструкция, прибавки, форма воротника и манжет.

Для пошива сорочек в настоящее время чаще всего используются хлопчатобумажные или хлопкополиэфирные ткани, иногда с вложением лайкры. Нарядные и вечерние сорочки выполняют из шёлковых тканей.

35. Спенсер – укороченный пиджак длиной до линии талии или чуть ниже. Получил своё название по фамилии графа Спенсера (1758–1834), который, по легенде, отрезал фалды фрака, нечаянно попавшие в пламя камина.

36. Спорносексуал (от англ. «*Spornosexual*», т. е. «спорт+порно+секс») – новая, более экстремальная версия метросексуала, объединяющая секс и «зацикленность» на красоте собственного тела. Марк Симпсон в своей статье («*Telegraph*», *Sunday 15 June 2014*) констатировал появление этого нового варианта современного денди, анализируя многочисленные публикации в социальных сетях и изданиях. В отличие от метросексуала, который сейчас выглядит консервативным потребителем товаров, спорносексуал часто предлагает как товар самого себя и свой образ жизни.

37. Стиль – идейная и художественная общность изобразительных приёмов в искусстве определённого периода, а также художественно-пластическая однородность предметной среды. Стиль отражает идеал красоты своего времени и является общим художественным выражением эпохи.

38. Стиль «Art Deco» (от фр. «*art déco*» – «декоративное искусство») – течение в декоративном искусстве первой половины XX в., проявившееся в архитектуре, моде и живописи. Представляло собой синтез стиля «модерн» и «неоклассицизм». Отличительными чертами являлись строгая закономерность, этнические геометрические узоры, роскошь, дорогие, материалы, сдержанная цветовая гамма (особенно чёрный, цвет слоновой кости и металла). Появление термина «*Art Déco*» связано с Выставкой декоративно-прикладного искусства в Париже 1925 г., хотя само направление существовало с начала 1920-х гг. В моде проявилось в упрощении и геометризации стилистических форм одежды, появлению прямого, вытянутого по вертикали, силуэта и доминированию ахроматической цветовой гаммы.

39. Стиль «Art Nouveau» – стиль в искусстве Европы и Америки на рубеже XIX–XX вв. В России этот стиль назывался «модерн», в Германии – «*Jugendstil*», в Австрии – «*Sezession*», в Америке – стиль «Тиффани» и т. д. Он стилизовал черты искусства разных эпох и выработал собственные художественные приемы, основанные на принципах асимметрии, орнаментальности и декоративности. Его отличительными особенностями являлись: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям, расцвет прикладного искусства. Стиль «модерн» стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений. Влияние этого стиля было особенно сильным в архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве, моде. Доминировал в женском костюме примерно в 1892–1907 гг. В мужской одежде влияние этого стиля проявилось в изысканных формах костюма, тонких цветовых сочетаниях, построенных на полутонах, а также

декоративном оформлении аксессуаров (запонок, портсигаров, ювелирных украшений).

40. Стиль «гангстерский» – это разновидность мужских костюмов, ставшая популярной в 1920-е гг. и возникновением которой мы обязаны американским мафиози, разбогатевшим в годы «сухого закона». Закон, принятый в 1919 г. и отменённый в 1932 г., позволил им сделать состояние на поставках спиртного. Большинство гангстеров были выходцами из Италии, откуда они привезли и своих портных, коллективными усилиями создавших тот стиль, который позволял безошибочно узнавать «своих». Костюм состоял из двубортного пиджака с широкими плечами, гипертрофированно большими лацканами и брюк – очень широких сверху и слегка зауженных книзу. Кроме того, гангстеры предпочитали костюмы из черной ткани в широкую яркую полосу: этот материал стал их визитной карточкой. Полосы на костюме «приличного человека» должны быть приглушенными, а расстояние между ними не могло превышать 1,0–1,5 см. Черный костюм в контрастную белую полосу надевали с белой сорочкой и белым шарфом, шелковым или кашемировым. Высокая контрастность костюма придавала образу жесткость и агрессивность.

41. Стиль «гранж» (от англ. «grunge» – безобразный, гадость). Название этого молодёжного движения, возникшего в середине 1980-х гг. связано с творчеством группы «Нирвана» и его лидером Куртом Кобейном. В одежде влияние этого стиля началось в конце 1980-х гг. и выразилось в использовании рваных, заплатаемых джинсов в сочетании с растянутыми джемперами и линялыми футболками.

42. Стиль «Гэтсби» – стиль в одежде, возникший в 1974 г. после выхода фильма «Великий Гэтсби» режиссёра Д. Клейтолна (по роману Ф. С. Фицджеральда). Этот элегантный образ был представителен, корректен и изящен. Мужской костюм шили, в соответствии с этим стилем, из светлых костюмных тканей в широкую полосу и носили с жилетом и галстуком. Конечно, этот стиль не копировал буквально одежду 1920-х гг., но создавал образ, напоминающий об одежде тех лет. Любимые цвета – белый и светлые пастельные тона, силуэт мягко облегающий. Любимые ткани: мягкая шерсть, хлопок и натуральный шёлк как в женской, так и в мужской одежде [6].

43. Стиль «Лиги плюща» – вид мужского классического костюма созданный портными элитарных университетских городов Восточного побережья США. Его особенности: округлая естественная линия плеча, шлица расположена в среднем шве спинки, застёжка на 2–3 пуговицы, заутюженные лацканы, чего никогда не делают в Старом Свете. Лацкан более узкий, обычно с высоким раскепом, придающим спортивный вид. Американский пиджак, как правило, более короткий, чем в Европе, и прямой по силуэту, с едва угадывающейся линией талии. Рукав довольно узкий по всей ширине с 2–3 пуговицами на шлице. Американцы называли этот покрой пиджака «sack» («мешок»).

44. Стиль «New Look» (от англ. – «новый взгляд», «новое направление») – стиль в женской одежде, разработанный Кристианом Диором в 1947 г. Полностью изменил сложившийся к тому времени облик женской одежды, предложив новый образ женщины-«цветка».

45. Стиль «ретро» – адаптация стиля прошлых лет к современной эпохе. Различают стиль 10, 20, 30, 40-х гг. и далее – по десятилетиям XX в.

46. Стиль «унисекс» – (от англ. «Unisex», не различимый по полу, годный для лиц обоего пола) – стиль, появившийся в 60-х гг. XX в. Основной причиной его появления явились изменения, произошедшие в традиционном распределении ролей между мужчиной и женщиной. Это касается не только одежды, но также обуви, причёски, макияжа и парфюма. Первые шаги к появлению этого стиля сделали такие модельеры, как Коко Шанель (*Coco Chanel*), Руди Гернрейх (*Rudi Gernreich*), Пьер Карден (*Pierre Cardin*). На пике популярности стиль «унисекс» оказался в 1990-х гг. благодаря американскому модельеру Кельвину Кляйну (*Calvin Klein*) и модели Кейт Мосс (*Kate Moss*). Стиль «унисекс» разделяется на несколько подвидов: классический, уличный, протестный, глобалистский и «милитари». В настоящее время этот стиль несколько сдал свои позиции и не имеет такой популярности, как в 90-е гг. прошлого века, однако по-прежнему многие любят надевать джинсы, кеды, футболки и толстовки в силу их практичности и удобства

47. Стиляги – молодые люди, которые своим внешним видом, причёской, костюмом, поведением, бросали вызов принятому в советском обществе образу жизни. Термин появился в 1949 г., после выхода фельетона в журнале «Крокодил». Костюм «стиляг» представлял собой вначале довольно неоднозначную картину: широкие яркие брюки, мешковатый пиджак, шляпа с широкими полями, немыслимых расцветок носки, оранжевый галстук, который часто называли «пожар в джунглях», и ботинки на толстой самодельной подошве. Типичный для 1950-х гг. взрыв цвета был своеобразной реакцией на мрачные военные годы. В дальнейшем образ стиляги в соответствии с модой претерпел некоторые изменения: широкие брюки были заменены на узкие брюки-«дудочки». Мешковатый пиджак сменился на более элегантный и прилегающий, но с широкими плечами. Широкий галстук сменился на узкий галстук-«селёдку», завязанный небольшим узлом. Дополнял образ взбитый «кок» на голове и зонт-трость.

48. Сюртук (от фр. «*surtout*» – «поверх всего») – мужская верхняя приталенная одежда до колен с однобортной или двубортной застёжкой. Появился в конце XVII в. В начале XX в. считался, как и в XIX в., более «солидной» одеждой, чем пиджак. Носили его, в основном, люди старшего и среднего поколения или те молодые люди, которых обязывало к этому их положение в обществе. Этот вид одежды предназначался для официальных визитов, а также для научных съездов и собраний. Вечером в нём можно было пойти в театр, в гости или в клуб. Приблизительно с 1914 г. молодёжь и люди

среднего возраста перестали носить сюртуки, уже не соответствовавшие стилю одежды того времени.

49. «Тедди-бойс» – субкультура молодых людей из рабочей среды, стремившихся подражать «золотой молодёжи» и одевавшихся по моде эпохи короля Эдуарда VII. Термин «Тедди-бойс» появился в 1953 г. Типичный образ «тедди-боя» включал в себя сюртук с двойным воротником, узкие брюки-«дудочки» и дополнялся галстуком-шнурком в стиле «вестерн». Этот стиль не раз потом вдохновлял современных дизайнеров на создание более поздних реминисценций (например, в 70-е и 90-е гг. XX в.)

50. Фрак – вид мужской верхней одежды с укороченными полочками и длинными фалдами на спинке. Родиной фрака считается Англия, где он сначала был костюмом для верховой езды. В XVII в. полы кафтана стали пристёгивать назад для удобства во время скачек. Этот приём настолько упрочился, что к концу XVIII в. сформировался новый вид одежды – фрак. Долгое время фрак являлся повседневной одеждой и лишь к 1850 г. стал бальным туалетом. Он потерял разнообразие цветовой гаммы, оставаясь чёрным последние 150 лет.

51. «Яппи» (от англ. «Yuppie», т. е. «*Young Urban Professional*» – молодой городской профессионал) – молодые люди, которые ведут активный деловой образ жизни городского профессионала. Движение «яппи» зародилось в Америке в 1980-х гг. как противопоставление предшествующему движению хиппи. Яппи обычно имели высокооплачиваемую работу, в одежде предпочитали строгий деловой стиль, следили за модой и фигурой, посещая тренажёрные залы. Основным критерий принадлежности к «яппи» – успешность в бизнесе. Это движение было столь заметно, что американский журнал «Ньюсуик» («*Newsweek*») назвал 1984 г. годом «яппи». Настоящий «яппи» обычно носил строгий деловой костюм из дорогой шерстяной ткани консервативных цветов, обычно от Армани, Хьюго Босса или Ральфа Лорена.

Альбом иллюстраций



Рис. 1. Портрет Дж. Браммела



Рис. 2. Портрет Эдуарда VII

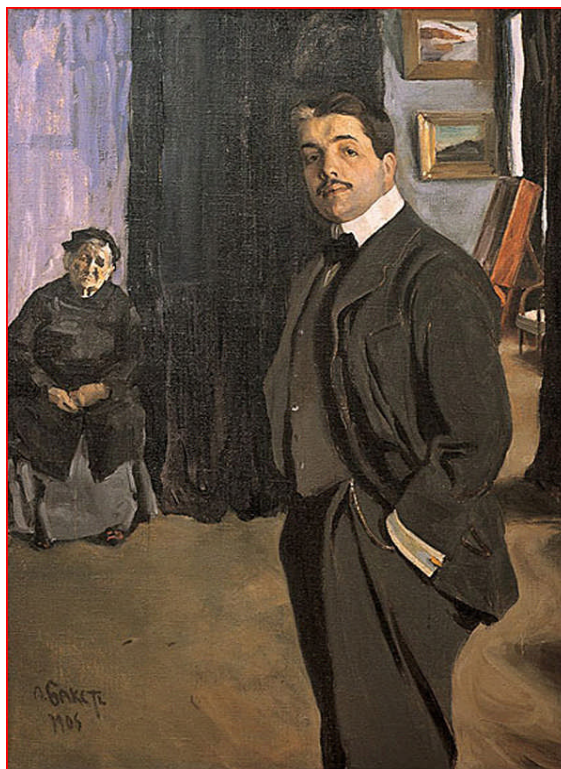


Рис. 3. Портрет С. П. Дягилева



Рис. 4. Б. М. Кустодиев. Эскиз группового портрета художников «Мира искусства» (1916–1920)



Рис. 5. Портрет А. А. Блока



Рис. 6. Витольд Полонский



Рис. 7. Иван Мозжухин

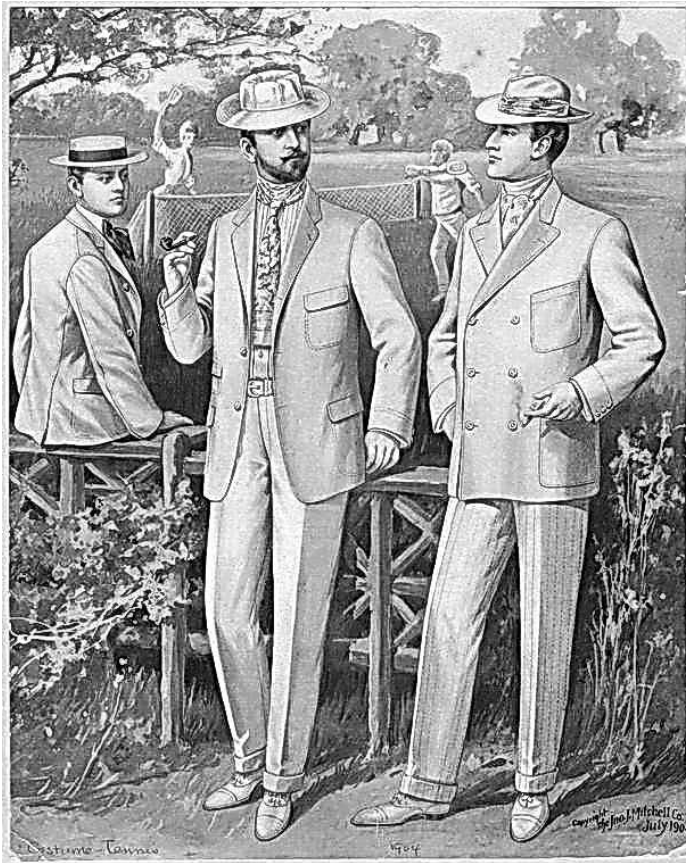


Рис. 8. Костюмы, 1904 г.

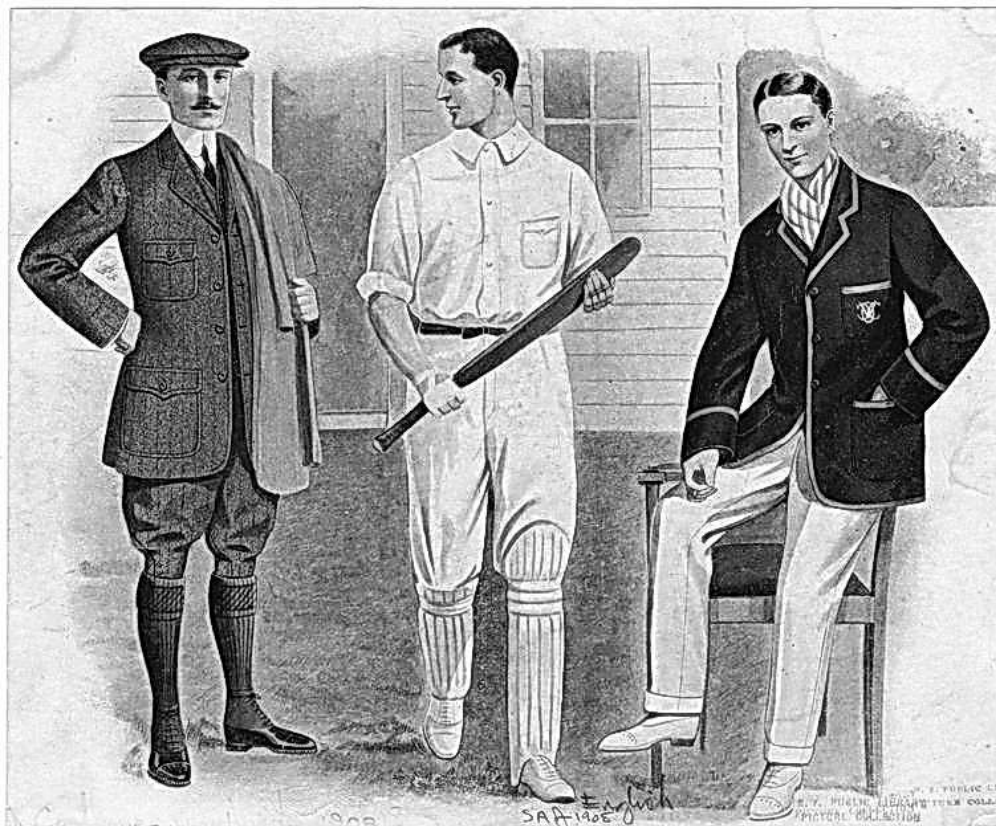


Рис. 9. Костюмы для спорта, 1908 г.



Рис. 10. Мужской сюртучный костюм, 1901 г.



Рис. 11. Костюм, 1900 г.



Рис. 12. Костюм, 1900 г.

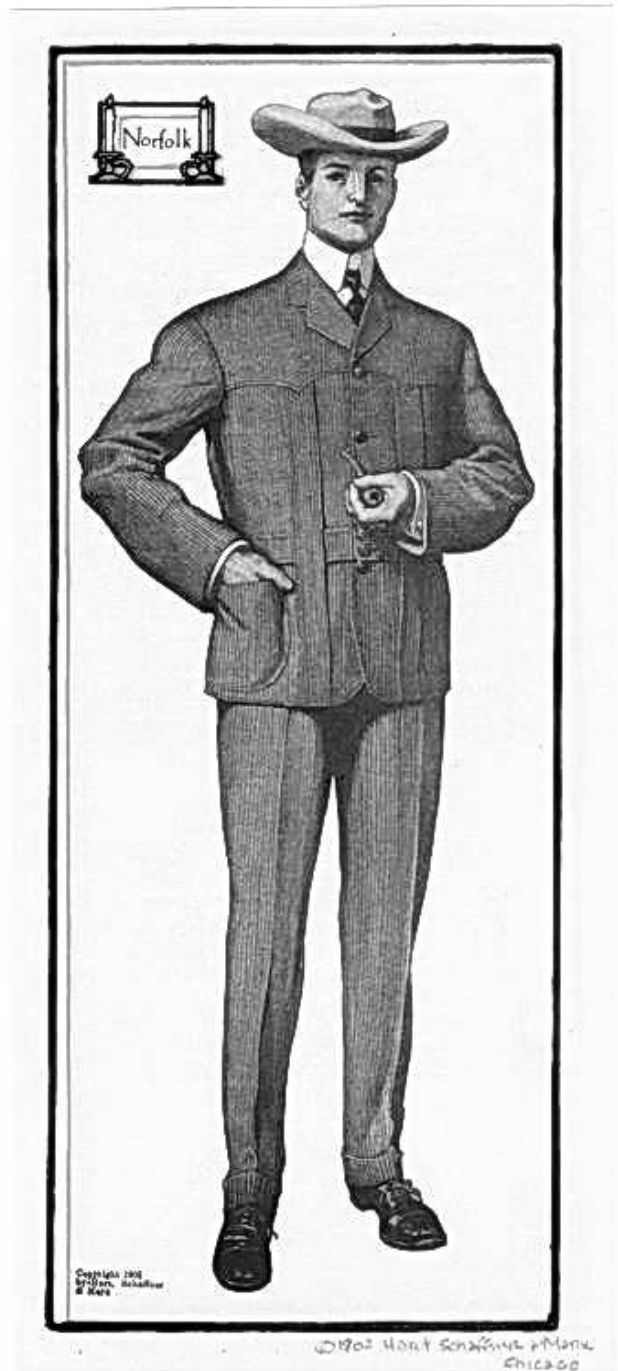


Рис. 13. Костюм, 1902 г.

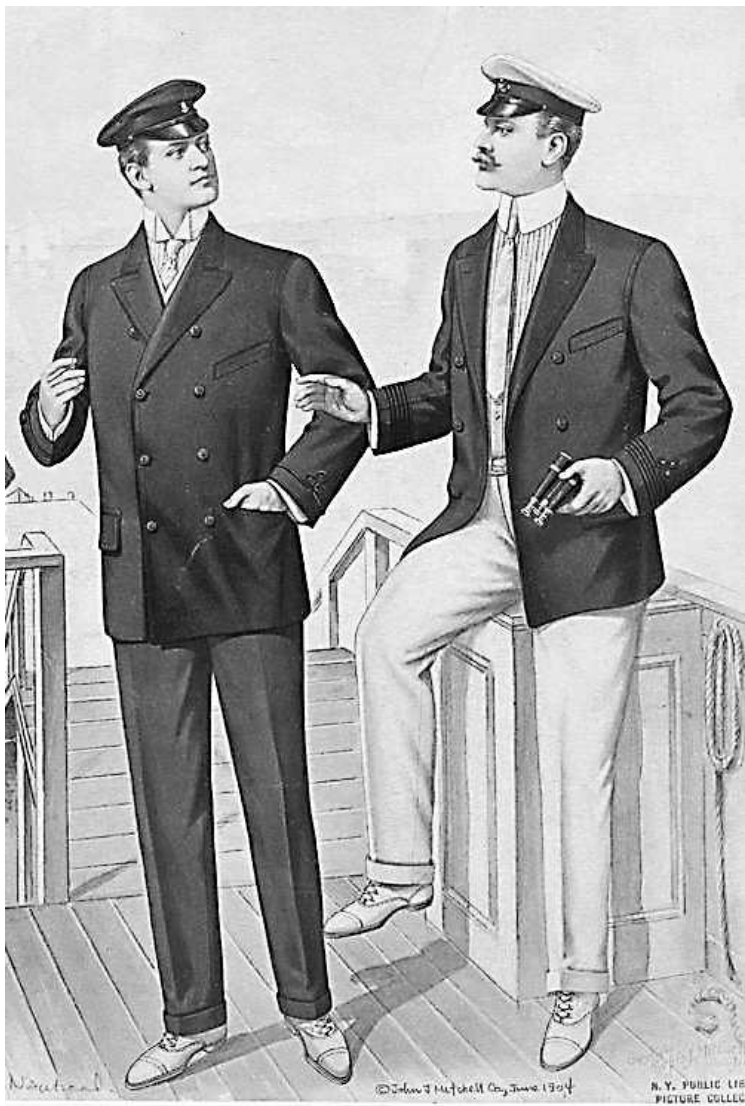


Рис. 14. Костюм, 1904 г.

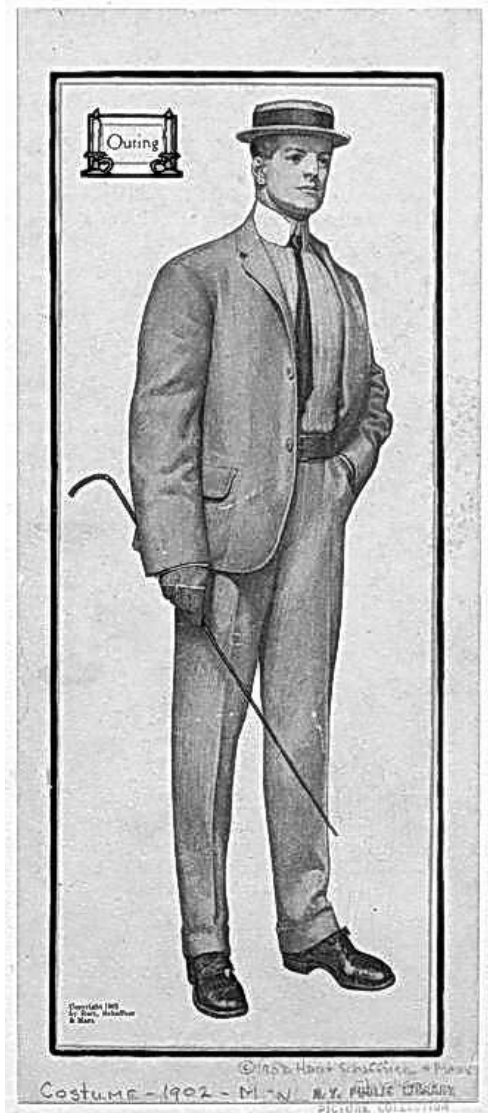


Рис. 15. Костюм, 1902 г.

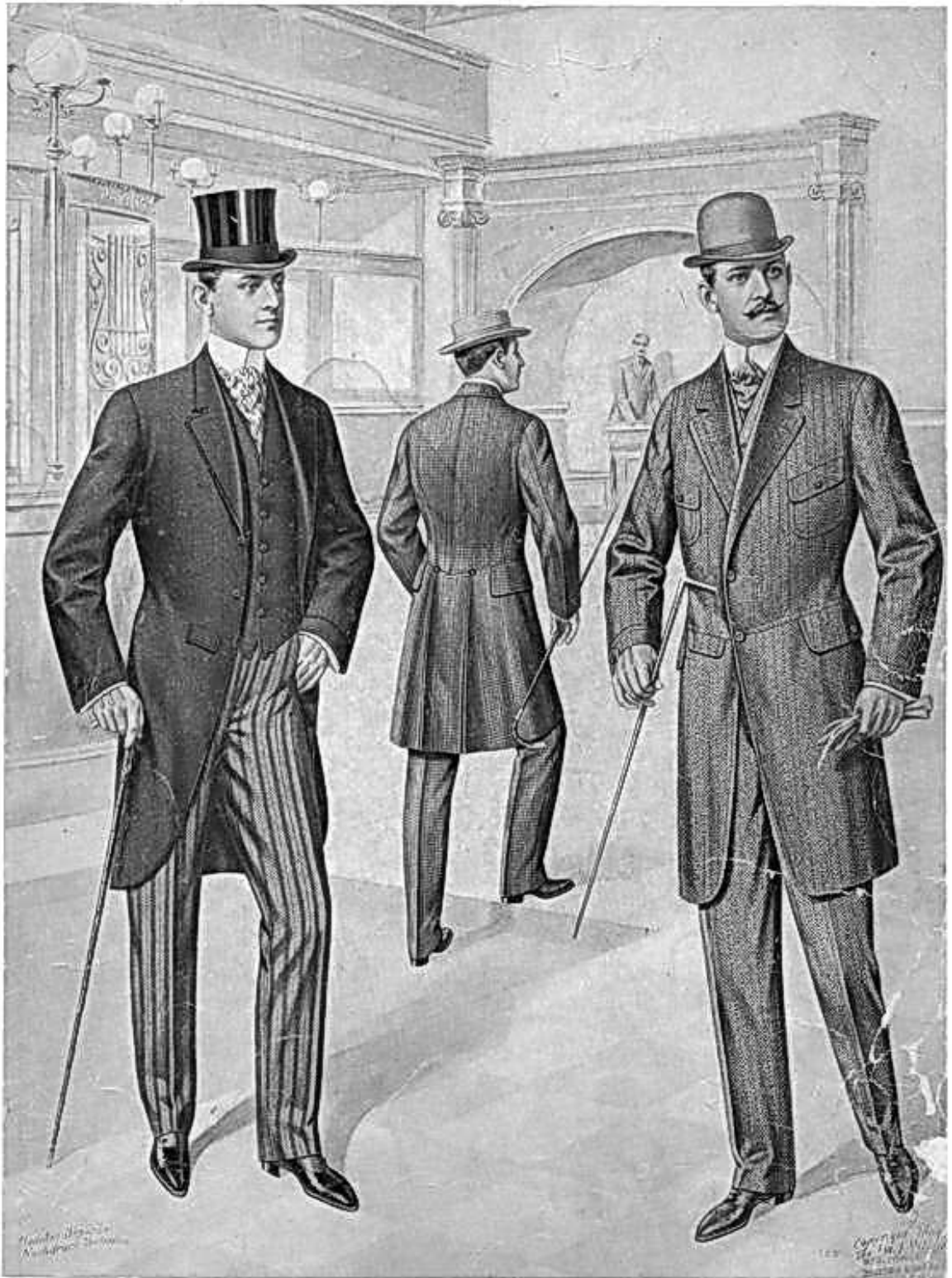


Рис. 16. Визитки, 1908 г.



Рис. 17. Жилеты, 1909 г.



Рис. 18. Костюм, 1909 г.



Рис. 19. Костюм, 1909–1912 гг.

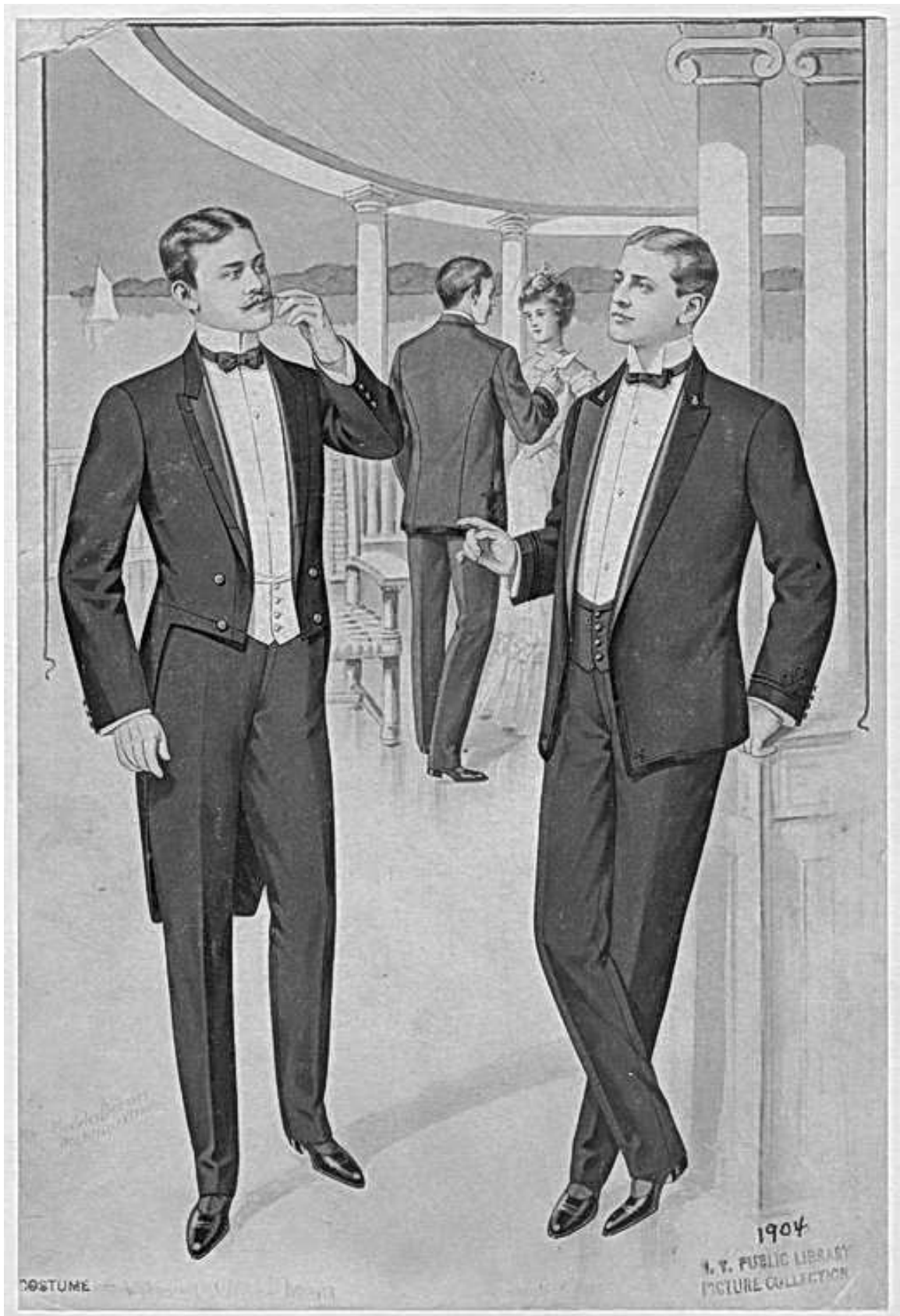


Рис. 20. Вечерние мужские костюмы, 1907 г.



Рис. 21. Мужские сорочки, 1910 г.



Рис. 22. Мужские сорочки фирмы «Arrow Collars», 1913 г.

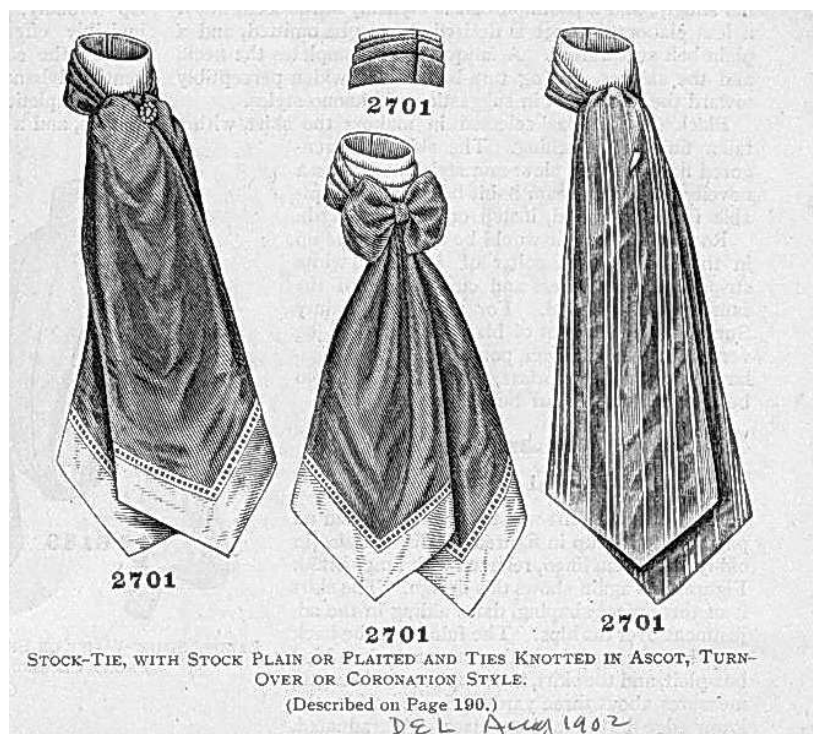


Рис. 23. Галстуки, 1902 г.

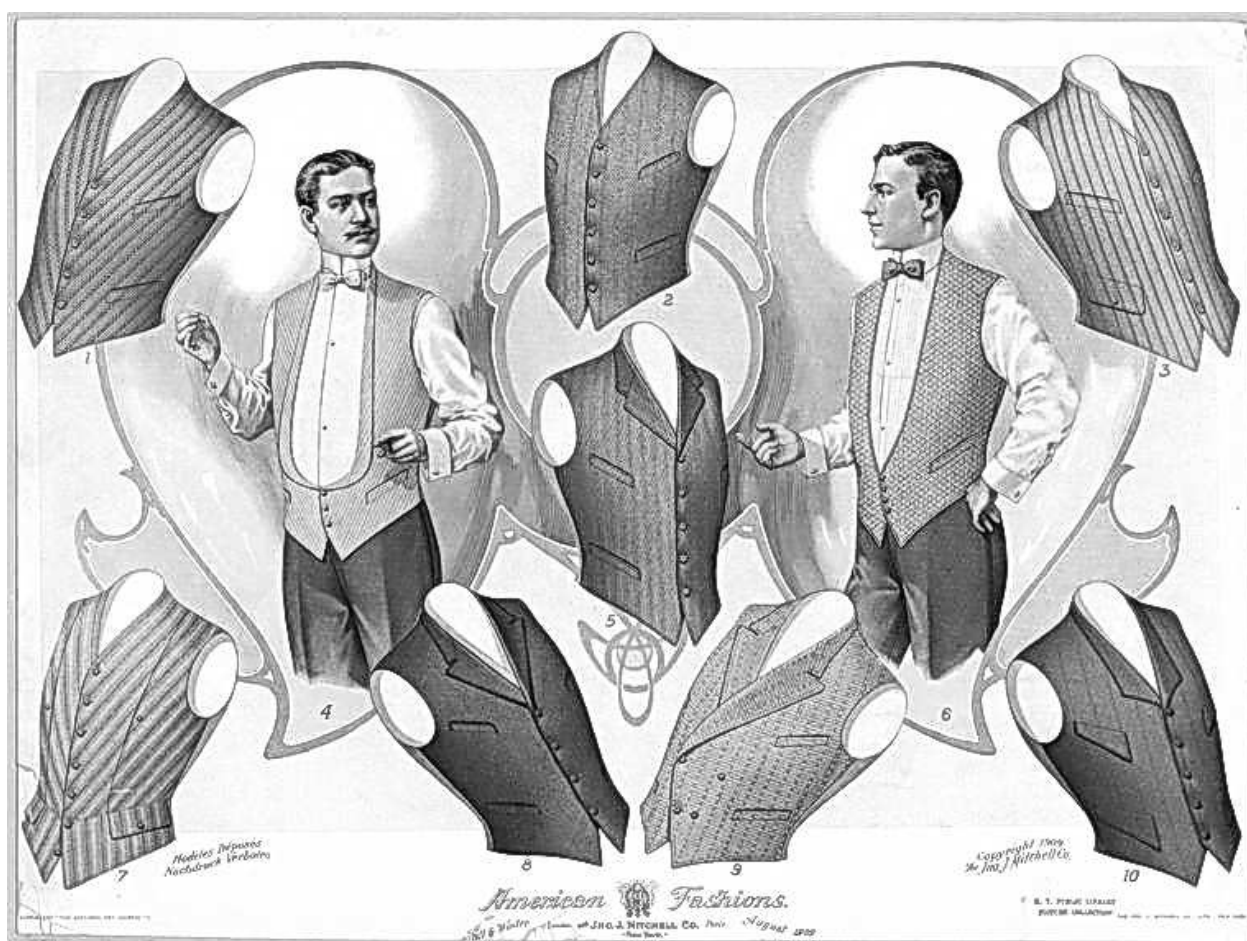


Рис. 24. Мужские жилеты и галстуки-«бабочки», 1909 г.



Costume-1920-Mem

©1920 HART SHAW FURBER HENK, CHICAGO

Рис. 25. Костюмы, 1920 г.



Рис. 26. Эдуард VIII и Уоллес Симпсон



Рис. 27. Рудольфо Валентино



Рис. 28. Дуглас Фербенкс



Рис. 29. Гарольд Ллойд



Рис. 30. Чарльз Чаплин



Рис. 31. М. М. Зоценко



Рис. 32. Костюм, 1921 г.



Рис. 33. Костюмы, 1920 г.

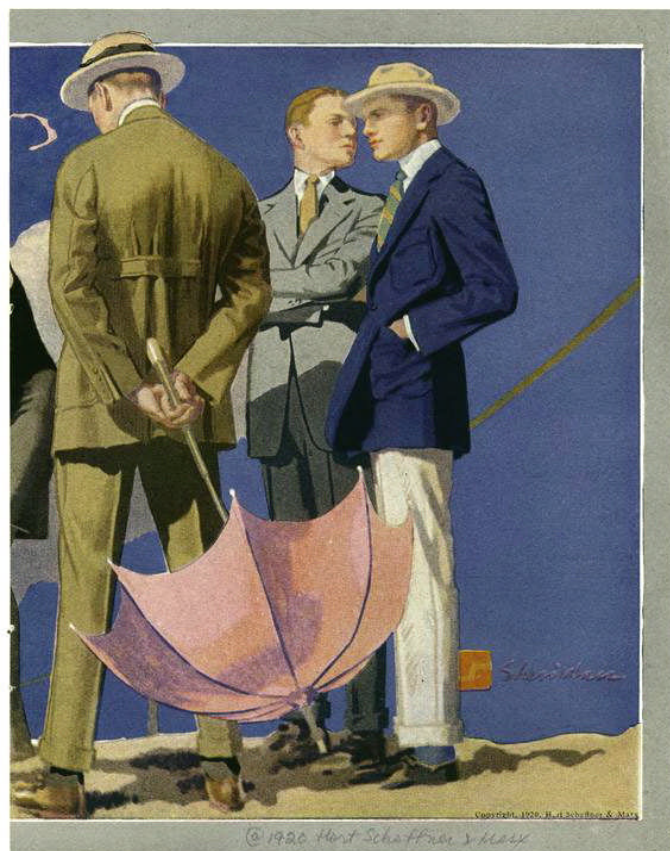


Рис. 34. Костюмы, 1920 г.



Рис. 35. Кадр из фильма «Крёстный отец» реж. Ф. Коппола (1972 г.)



Рис. 36. Фрачный костюм, 1915 г.



Рис. 37. Роберт Тейлор



Рис. 38. Хэмфри Богарт



Рис. 39. Генри Фонда



Рис. 40. Кларк Гейбл



Рис. 41. Костюмы, 1934 г.



Рис. 42. Костюмы, 1942 г.



Рис. 43. Сергей Столяров

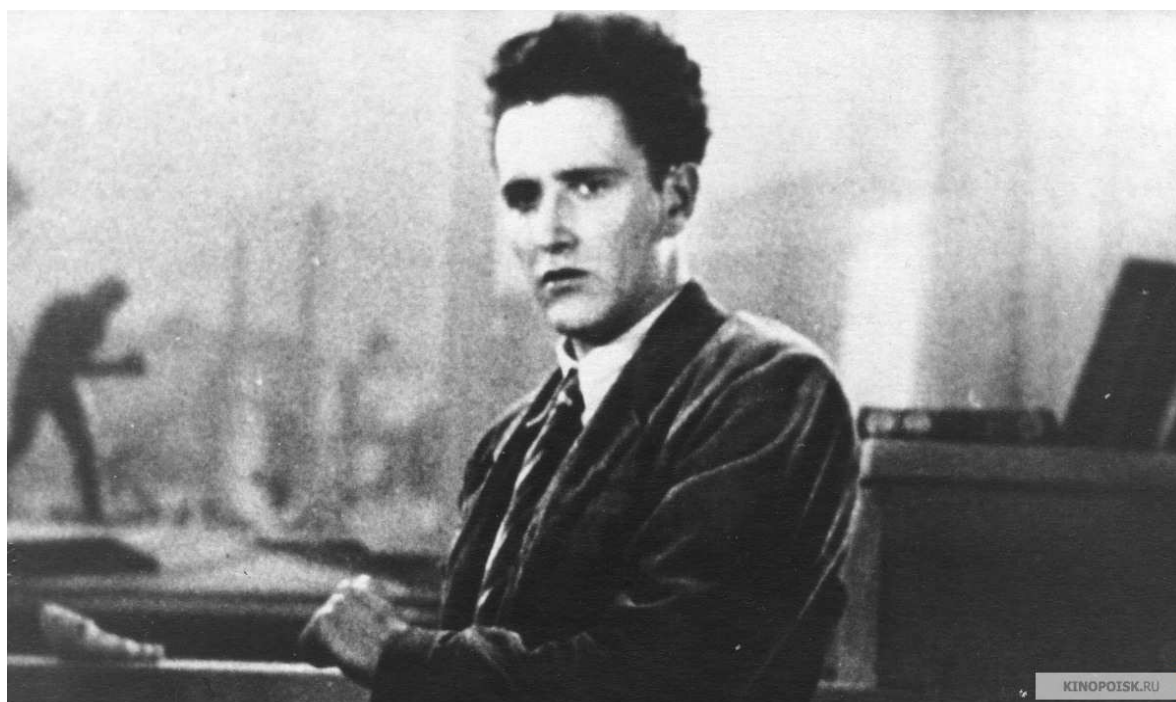


Рис. 44. Кадр из фильма «Строгий юноша» А. Роома (1936 г.)

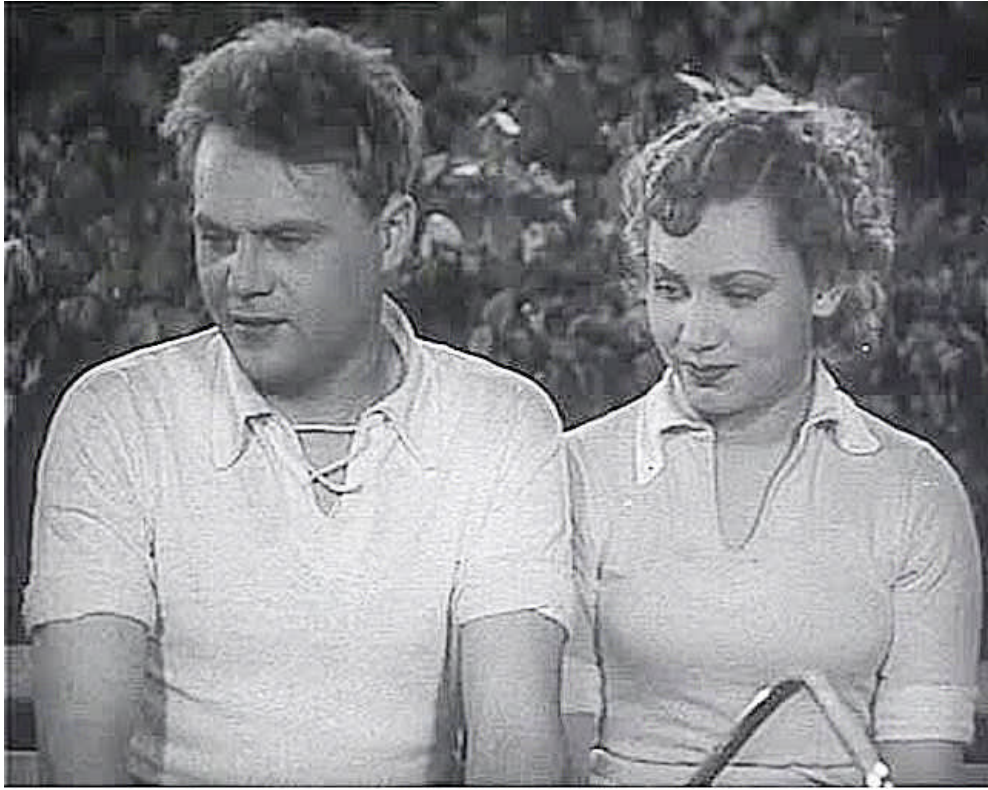


Рис. 45. Кадр из фильма «Моя любовь» (1940 г.)



Рис. 46. Михаил Жаров



Рис. 47. Евгений Самойлов



Рис. 48. Павел Кадочников

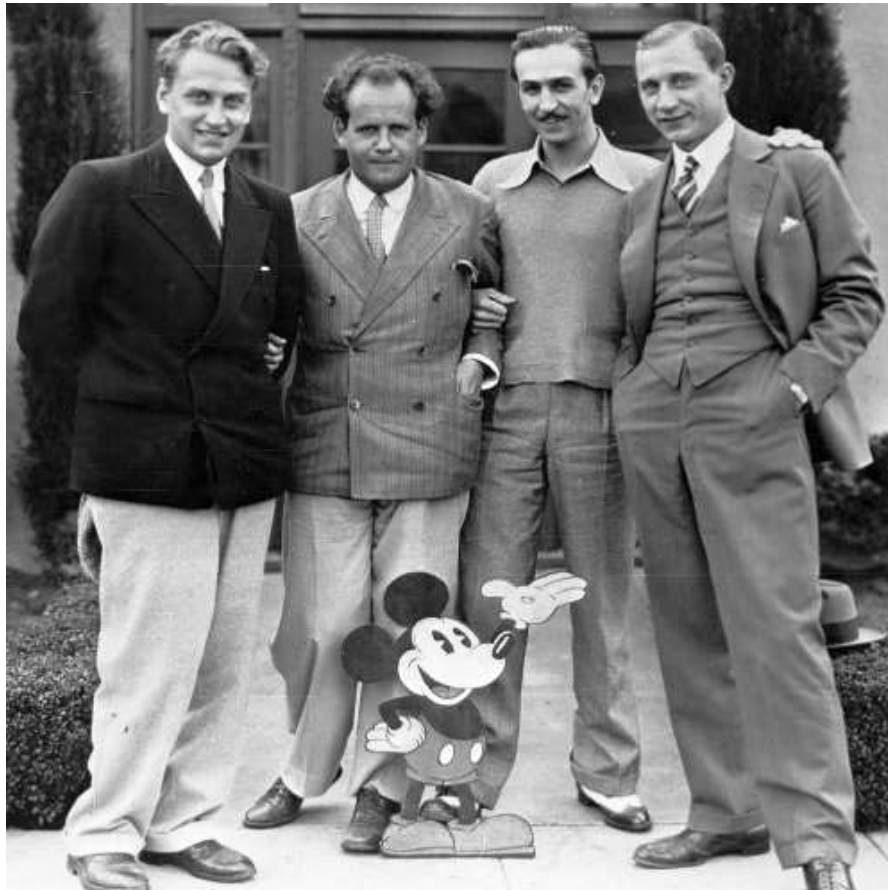


Рис. 49. Г. В. Александров, С. В. Эйзенштейн, Уолт Дисней, Э. К. Тиссэ



Рис. 50. В. М. Молотов, И. В. Сталин, Л. П. Берия, фото 1937 г.



Рис. 51. В. М. Молотов

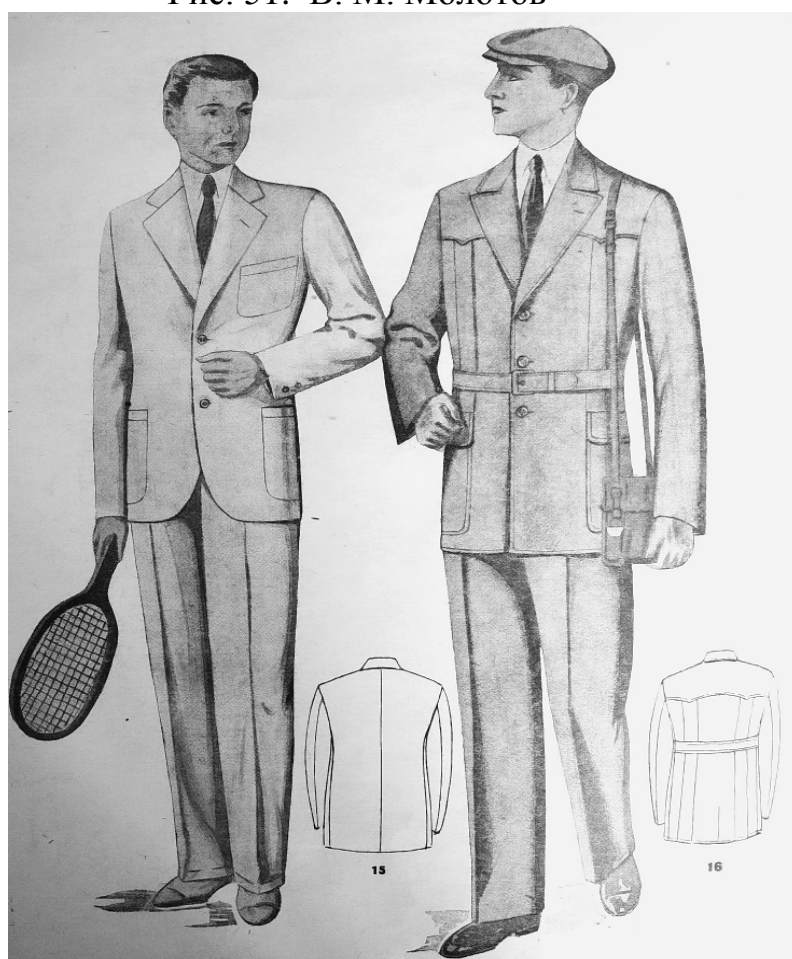


Рис. 52. Костюмы, 1936 г.



Рис. 53. Костюмы, 1942 г.



Рис. 54. Костюм, 1942 г.



Рис. 55. Берт Ланкастер



Рис. 56. Кэри Грант



Рис. 57. Костюмы, 1949 г.



Рис. 58. Костюмы, 1942 г.



Рис. 59. Костюмы, 1937 г.

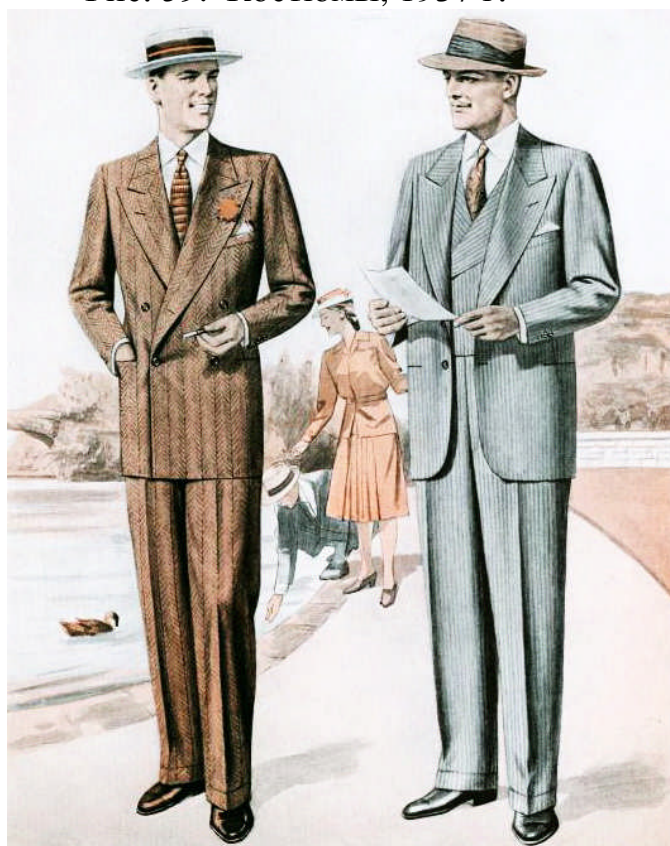


Рис. 60. Костюмы, 1942 г.



Рис. 61. Спенсер, 1933 г.



Рис. 62. Смокинги, 1942 г.



Рис. 63. Модель платья К. Диора, 1953 г.



Рис. 64. Фред Астер



Рис. 65. «Тедди Бойз»

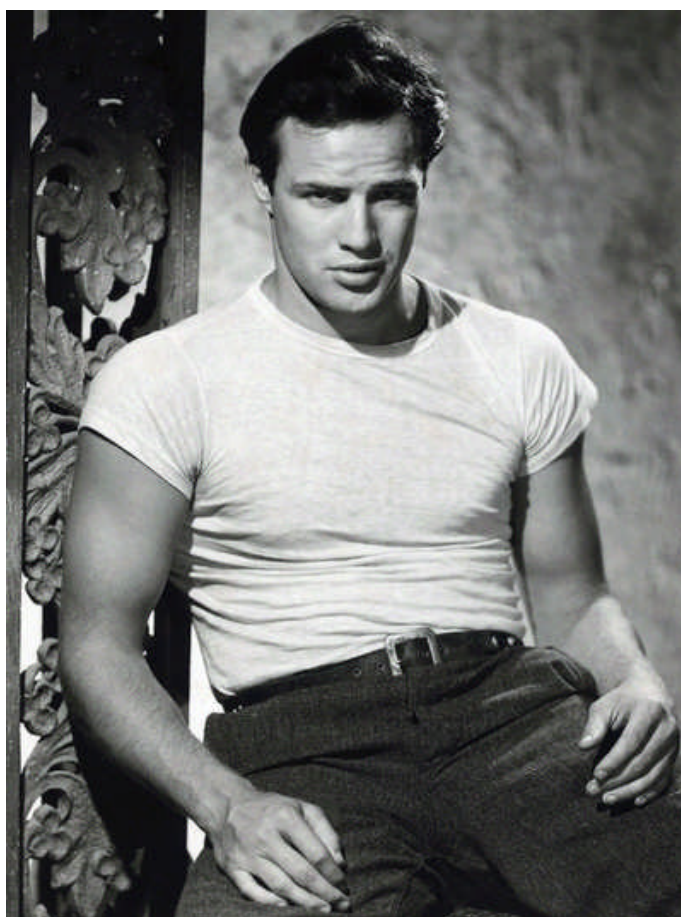


Рис. 66. Марлон Брандо



Рис. 67. Джеймс Дин в фильме «Бунтовщик без идеала» (1955 г.)



Рис. 68. Грегори Пек



Рис. 69. Реклама фильма «Мужчина в сером фланелевом костюме» (1956 г.)



Рис. 70. Стив Кохрэн в фильме М. Антониони «Отчаяние» (1957 г.)



Рис. 71. Раф Валлоне в фильме Дино Ризи «Знак Венеры» (1955 г.)



Рис. 72. Костюмы, 1951 г.



Рис. 73. Костюмы, 1956 г.

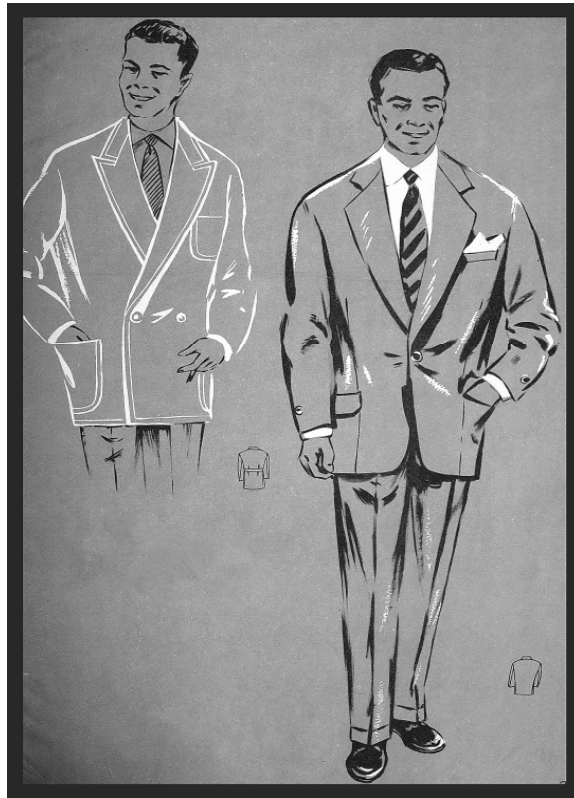


Рис. 74. Костюмы, 1958 г.



Рис. 75. Костюм, 1959 г.



Рис. 76. Кадр из фильма «Весна на заречной улице» (1956 г.)



Рис. 77. Сергей Бондарчук



Рис 78. Евгений Матвеев



Рис. 79 Модели Пьера Кардена



Рис. 80. Модели, 1963 г.



Рис. 81. Модели костюмов, 1969 г.



Рис. 82. Участники ансамбля «The Beatles» в костюмах П. Кардена



Рис. 83. Элвис Пресли



Рис. 84. Джонни Холлидей



Рис. 85. М. Мastroяни



Рис. 86. Ж.- П. Бельмондо в фильме Жана Люка Годара
«На последнем дыхании» (1960 г.)



Рис. 87. Ален Делон



Рис. 88. Кадр из фильма М. Рома «Девять дней одного года» (1962 г.)



Рис. 89. Владимир Коренев в фильме «Человек-амфибия» (1962 г.)



Рис. 90. Михаил Козаков в фильме «Человек-амфибия» (1962 г.)



Рис. 91. Кадр из фильма «Мне двадцать лет» (1965 г.)



Рис. 92. Кадр из фильма «Иду на грозу» (1966 г.)



Рис. 93. Кадр из фильма «Доживём до понедельника» (1968 г.)



Рис. 94. Игорь Владимиров в фильме «Твой современник» (1976 г.)



Рис. 95. Андрей Миронов в фильме «Бриллиантовая рука» (1969 г.)



Рис. 96. Костюмы, 1966 г.

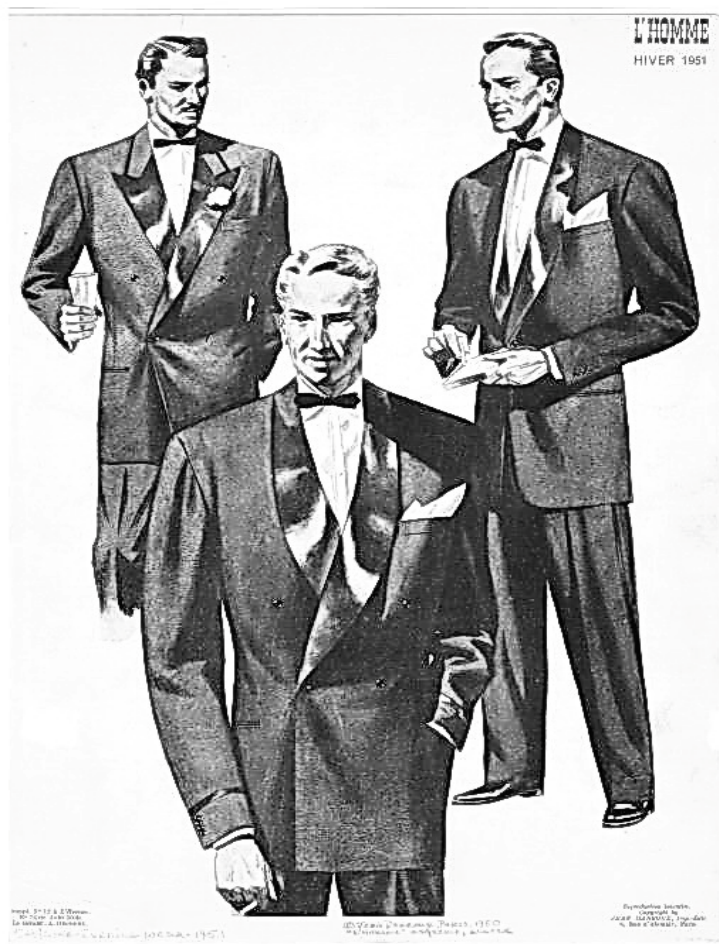


Рис. 97 Смокинги, 1951 г.



Рис. 98. Костюмы, 1963 г.



Рис. 99. Костюмы, 1967 г.

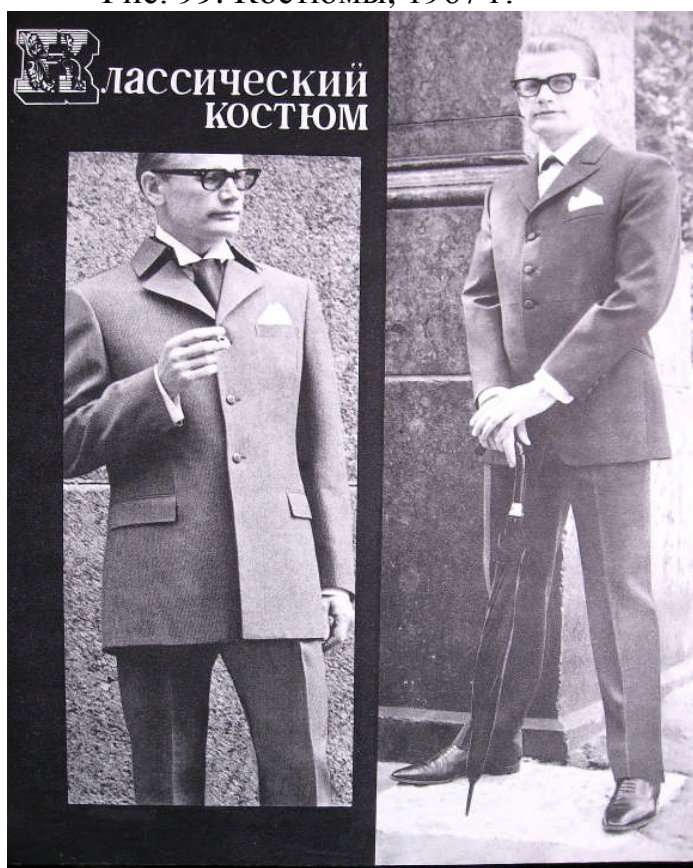


Рис. 100. Костюмы, 1970 г.



Рис. 101. Олег Янковский в фильме «Обратная связь» (1978 г.)



Рис. 102. Андрей Мягков в фильме «Ирония судьбы...» (1975 г.)



Рис. 103. Олег Басилашвили в фильме «Служебный роман» (1977 г.)

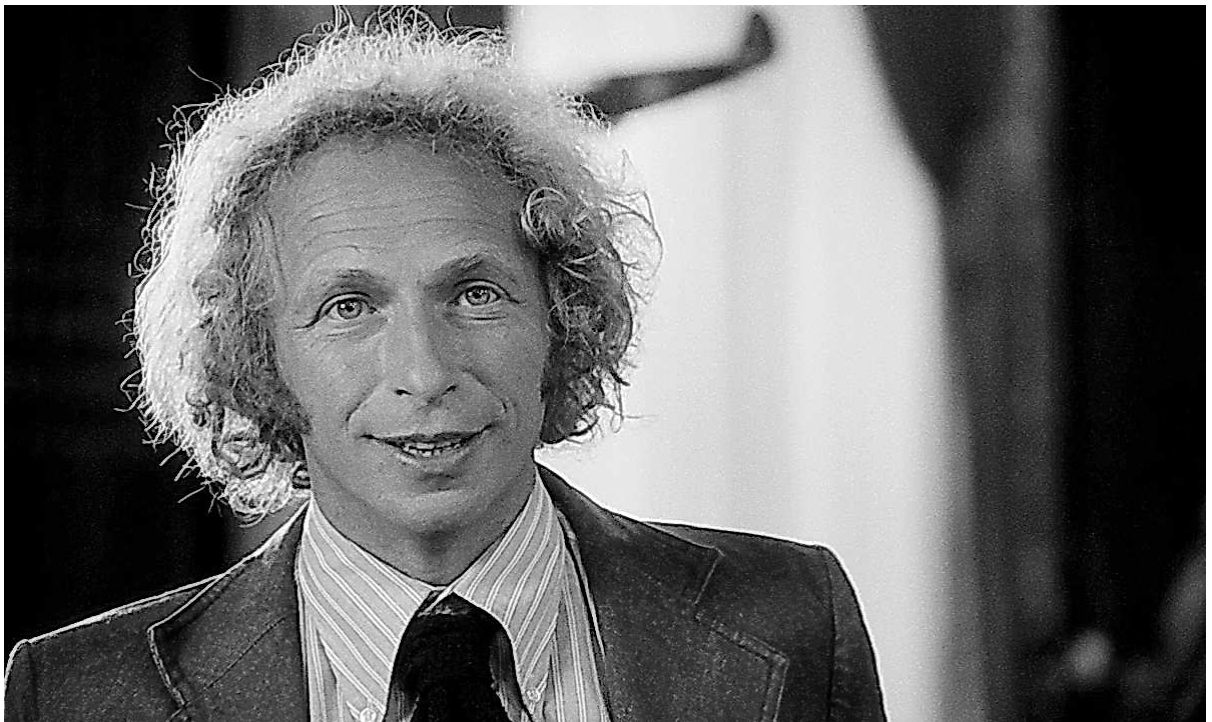


Рис. 104. Пьер Ришар в фильме «Игрушка» (1976 г.)



Рис. 105. Роберт Рэдфорд



Рис. 106. Кадр из фильма «Великий Гэтсби» Д. Клейтона (1974 г.)

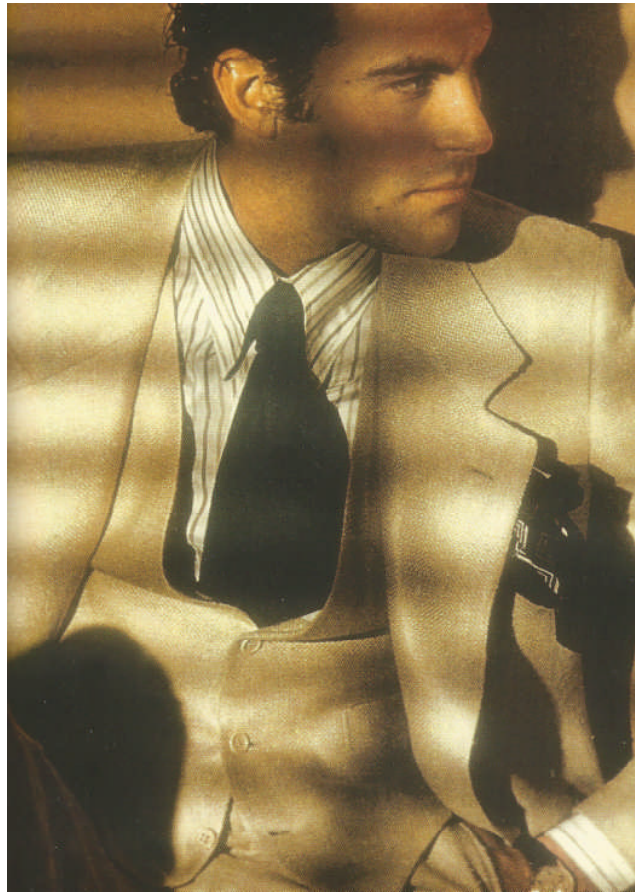


Рис. 107. Модель Армани, 1975 г.

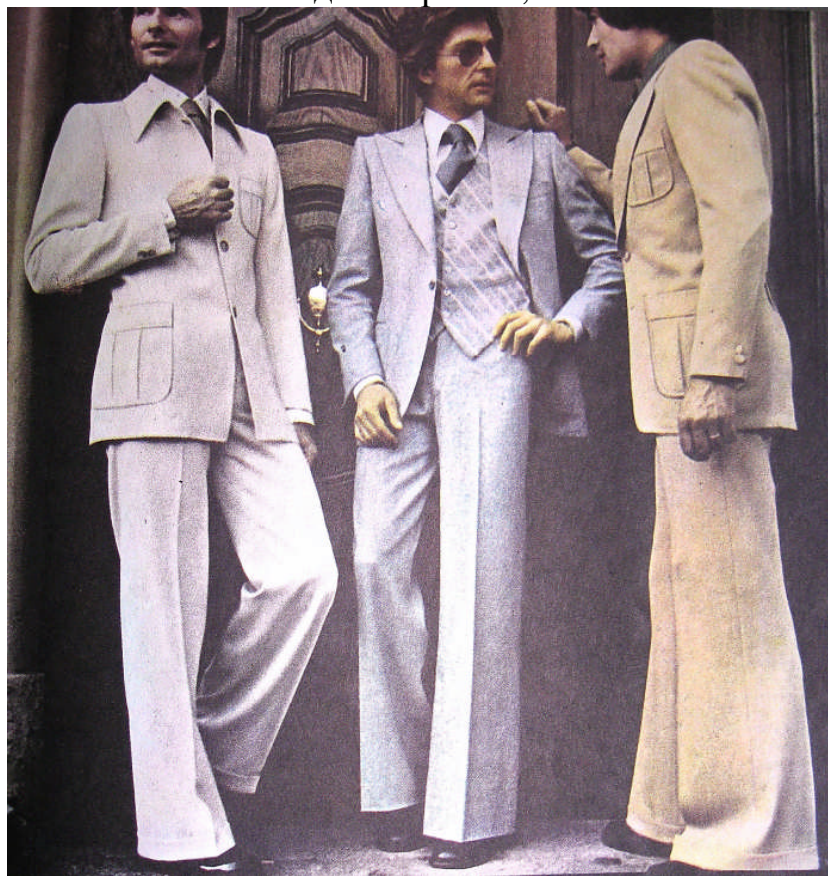


Рис. 108. Модели Армани, 1975 г.



Рис. 109. Джон Траволта



Рис. 110. Мода, 1973 г.



Рис. 111. Костюмы, 1971 г.

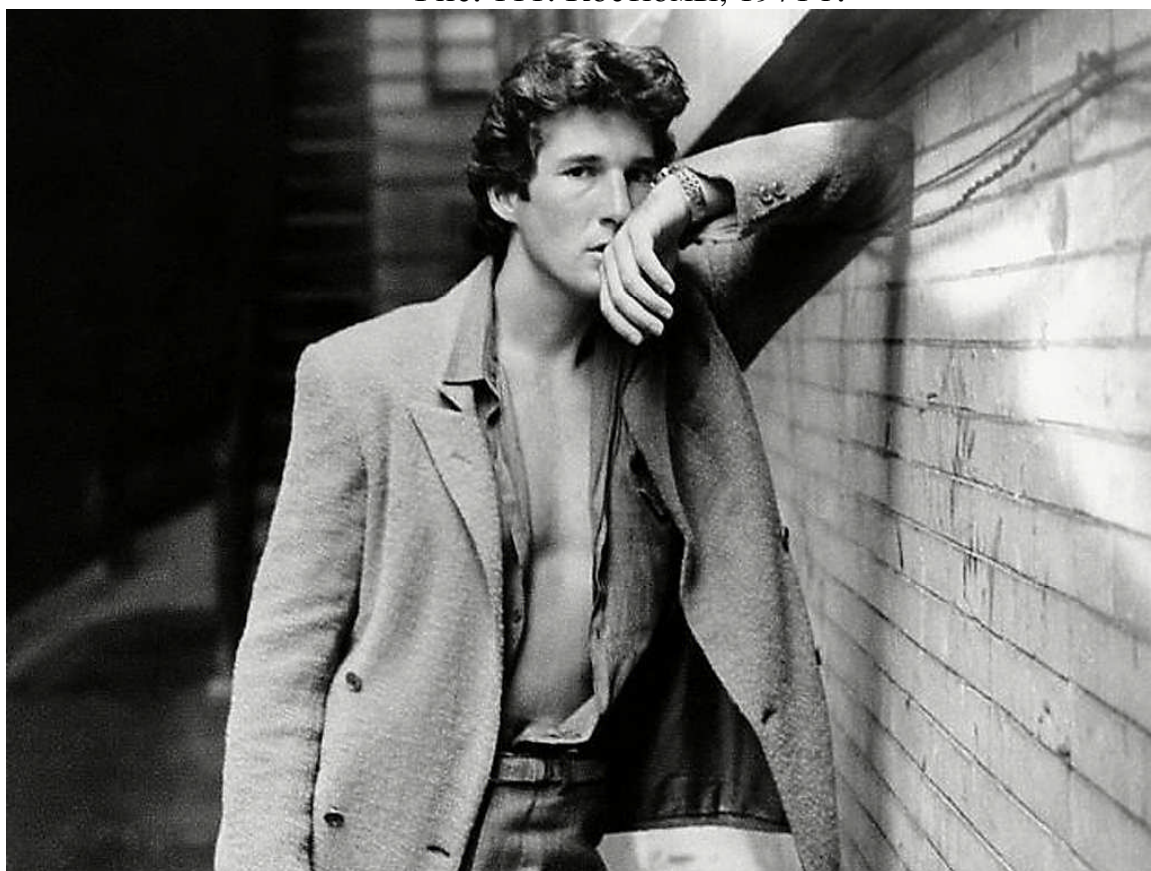


Рис. 112. Ричард Гир в фильме «Американский жиголо» (1980 г.)



Рис. 113. Александр Абдулов в фильме «Чародеи» (1982 г.)



Рис. 114. Майкл Дуглас и Чарли Шин в фильме «Уолл-стрит» (1987 г.)



Рис. 115. Дон Джонсон и Филипп Майкл Томас в телесериале «Полиция Майами. Отдел нравов» (1984 г.)



Рис. 116. Принс



Рис. 117. Дэвид Боуи



Рис. 118. Элтон Джон



Рис. 119. Валерий Леонтьев



Рис. 120. Жан-Поль Готье и его модели юбок для мужчин

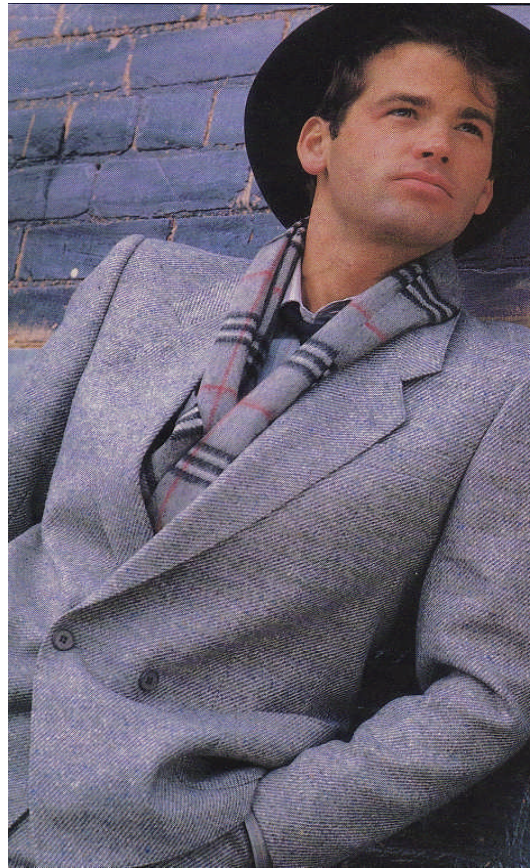


Рис. 121. Костюм, 1983 г.

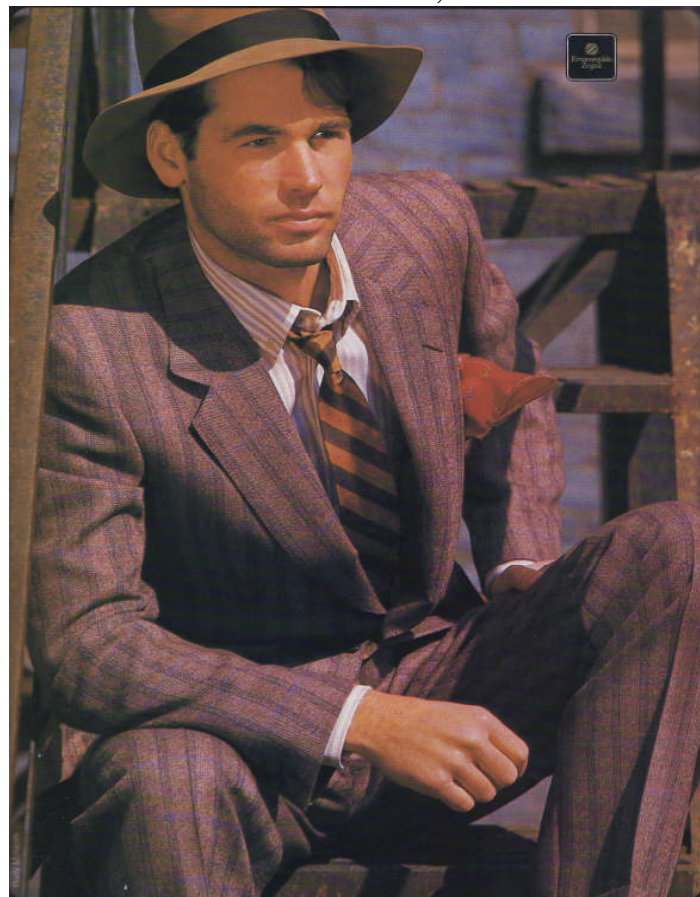


Рис. 122. Костюм, 1983 г.



Рис. 123. Костюмы, 1982 г.



Рис. 124–125. Модели костюмов, 1988 г.



Рис. 126. Смокинги, 1970 г.



Рис. 127. Вечерние костюмы, 1970 г.



Рис. 128. Андрей Миронов в фильме «Бриллиантовая рука» (1969 г.)



Рис. 129. Вечерние костюмы, 1989 г.



Рис. 130 Ричард Гир и Джулия Робертс в фильме «Красотка» (1990 г.)

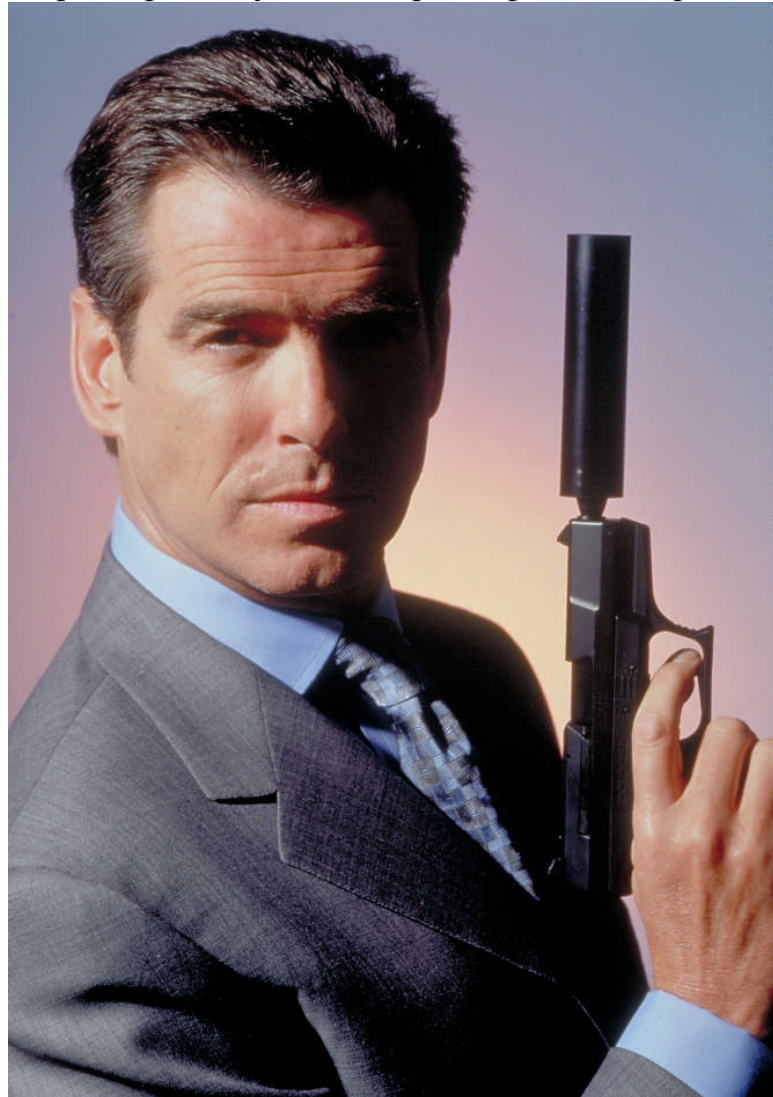


Рис. 131. Пирс Броснан в фильме «Золотой глаз» (1995 г.)



Рис. 132. Брэд Питт в фильме «Знакомьтесь, Джо Блэк» (1999 г.)



Рис. 133. Хью Лори и Стивен Фрай в сериале «Дживс и Вустер» (1990 г.)

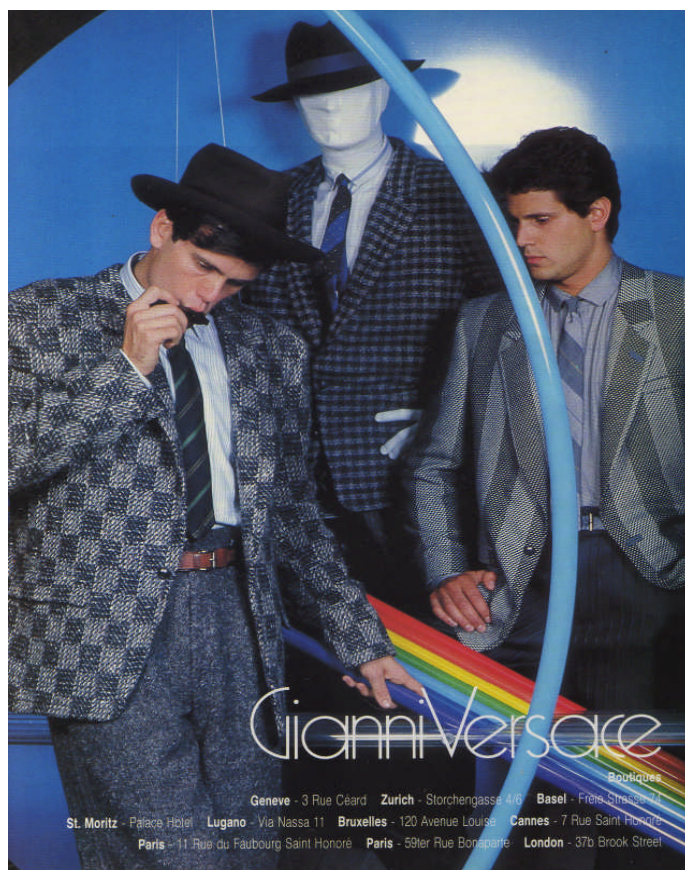


Рис. 134. Модели Версаче, 1983 г.



Рис. 135. Эрик Клэптон



Рис. 136. Эрик Клэптон



Рис. 137. Вечерний костюм, 1983 г.



Рис. 138. Костюмы, 1990 г.



Рис. 139. Модель Версаче, 2000 г.



Рис. 140. Модели У. Бенана, 2009 г.



Рис. 141. Модель У. Бенана, 2014 г.



Рис. 142. Модель Энн Демюльмейстер, 2015 г.



Рис. 143. Кеану Ривз (1999 г.)



Рис. 144. Джонни Депп



Рис. 145. Джуд Лоу в фильме Ч. Шрайера «Красавчик Альфи» (2004 г.)



Рис. 146. В. Харрельсон в фильме П. Шрейдера «Эскорт для дам» (2007 г.)

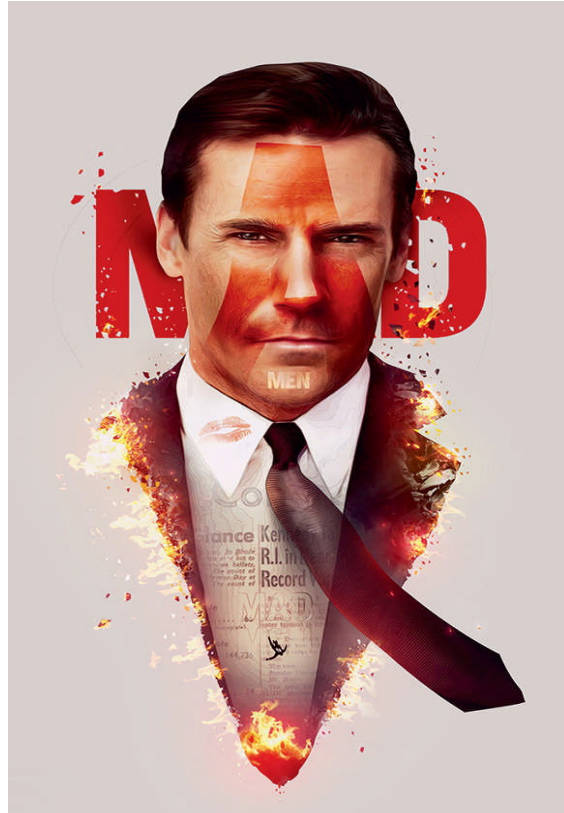


Рис. 147. Фильм «Безумцы» (2007 г.)



Рис. 148. Фильм «Уолл-стрит-2» (2010 г.)

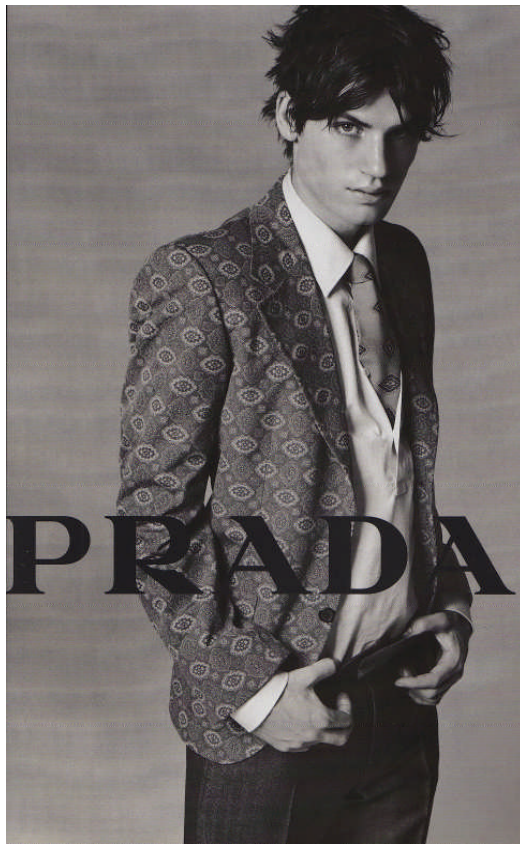


Рис. 149. Модель Прада, 2002 г.



Рис. 150. Модель Брионии, 2008 г.

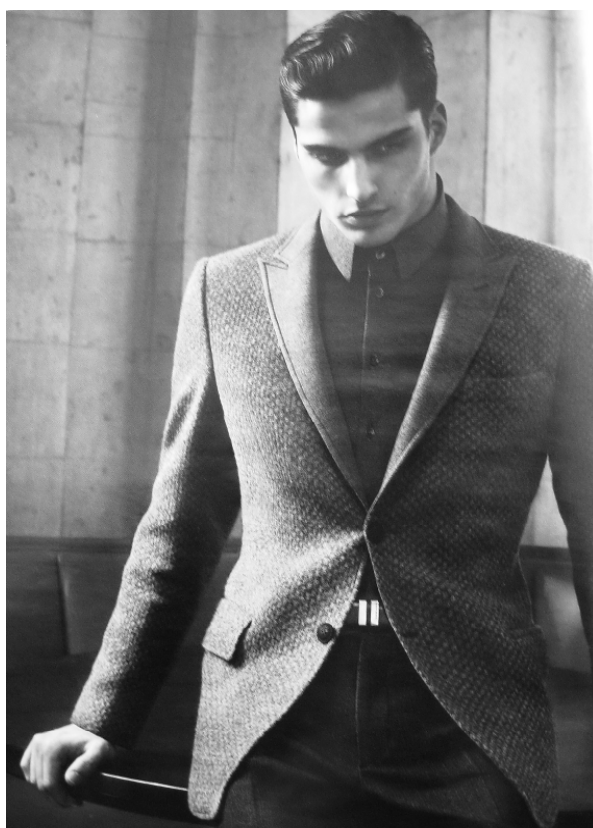


Рис. 151. Костюм Armani, 2010 г.



Рис. 152. Костюм *Corneliani*, 2010 г.



Рис. 153. Костюм *Ermenegildo Zegna*



Рис. 154. Костюм *Kition*, 2010 г.



Рис. 155 Костюм *Zegna*, 2008 г.



Рис. 156. Костюм *Canali*, 2010 г.



Рис. 157. Костюм *Hugo Boss*, 2010 г.

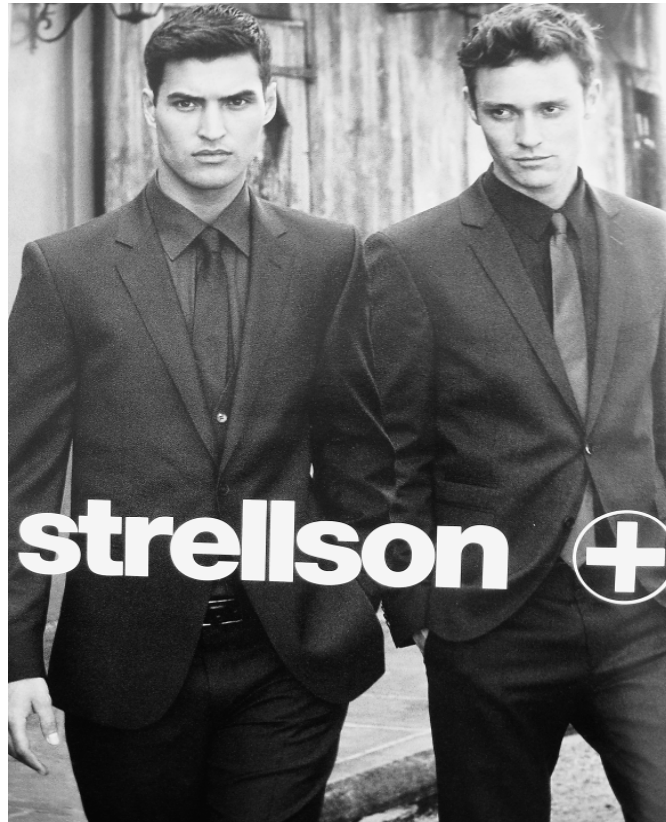


Рис. 158. Костюм *Strellson*, 2010 г.



Рис. 159. Костюмы, 2007 г.



Рис. 160. Костюм, 2008 г.



Рис. 161. Костюм *Sisley*, 2010 г.



Рис. 162. Костюм *Ralph Loren*, 2010 г.



Рис. 163. Том Браун

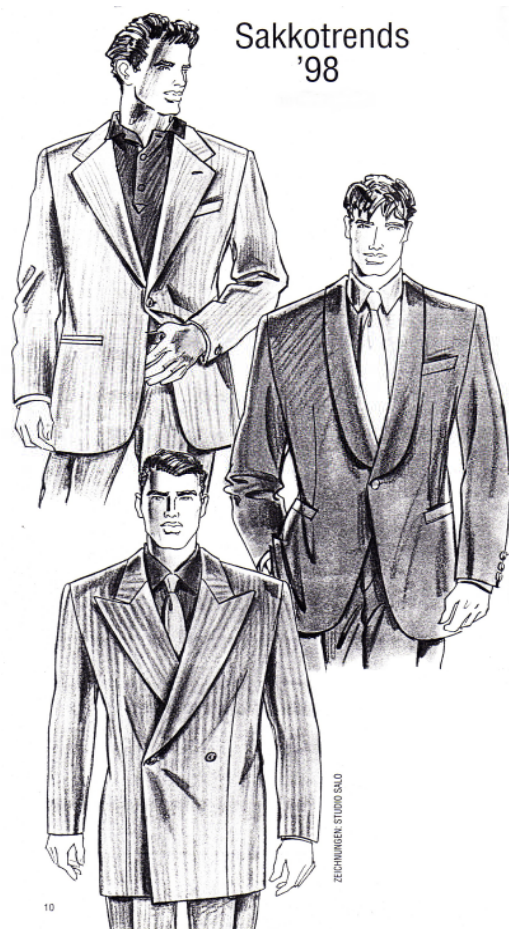


Рис. 164. Вечерние костюмы, 1998 г.



Рис. 165. Костюмы, 1998 г.



Рис. 166. Костюм, 2005 г.



Рис. 167. Костюмы, 2005 г.



Рис. 168. Костюм D&G, 2009 г.



Рис. 169. Фрак *Bottega Veneta*, 2009 г.

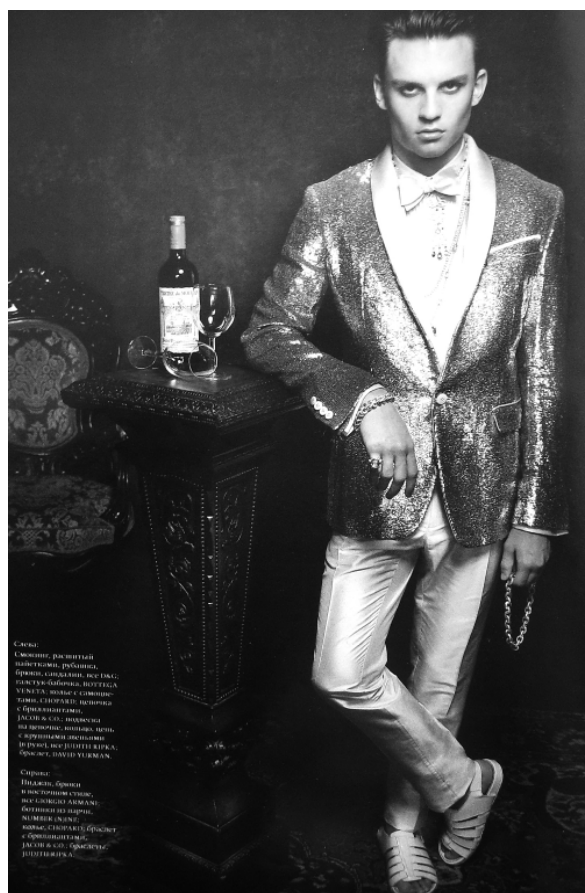


Рис. 170. Смокинг *D&G*, 2009 г.



Рис. 171. Костюм *Verluti*, 2015 г.



Рис. 172. Костюм *Brioni*, 2015 г.



Рис. 173. Костюм *Canali*, 2015 г.



Рис. 174. Костюм *Paul Smit*, 2015 г.



Рис. 175. Костюм *Comme des Garçons*, 2015 г.



Рис. 176. Костюм *Comme des Garçons*, 2015 г.



Рис. 177. Костюм *Comme des Garçons*



Рис. 178. Костюмы Y-3, 2015 г.



Рис. 179. Костюм *Junia Watanabe*



Рис. 180. Костюм *Armani*, 2015 г.



Рис. 181. Костюмы *Armani*, 2015 г.



Рис. 182. Костюмы *Prada*, 2015 г.



Рис. 183. Костюм *Bottega Veneta*



Рис. 184. Костюм *Armani*, 2015 г.



Рис. 185. Костюм *Comme des Garçons*, 2015 г.



Рис. 186. Костюм *Comme des Garçons*, 2015 г.



Рис. 187. Визитка *Dior*, 2015 г.



Рис. 188. Фрак *Dior*, 2015 г.

Список иллюстраций

1. Портрет Д. Б. Браммела (художник Р. Дайтон), 1805 г.
2. Портрет Эдуарда VII (фото 1870-х гг.).
3. Портрет С. П. Дягилева (художник Л. С. Бакст), 1906 г., Русский музей, Санкт-Петербург.
4. Борис Кустодиев. Эскиз группового портрета художников «Мира искусства» (1916–1920). Русский музей, Санкт-Петербург. Слева направо: И. Э. Грабарь, Н. К. Рерих, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев, И. Я. Билибин, А. П. Остроумова-Лебедева, А. Н. Бенуа, Г. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин, Н. Д. Милиоти, К. А. Сомов, М. В. Добужинский.
5. Портрет поэта А. А. Блока (фото 1910-х гг.).
6. Портрет актёра Витольда Полонского (фото 1910-х гг.).
7. Портрет актёра Ивана Мозжухина (фото 1910-х гг.).
8. Модели мужских костюмов // *Le Moniteur de la Mode*. – Париж, 1904.
9. Модели мужских спортивных костюмов // *American Fashion*. – N.Y. – 1908. – № 1. – С. 10.
10. Модель мужского сюртука // *Le Moniteur de la Mode*. – Париж, 1901.
11. Модель мужского пиджачный костюма // *Le Moniteur de la Mode*. – Париж, 1900.
12. Модель мужского костюма // *American Fashion*. – N.Y. – 1900. – № 1. – С. 12.
13. Модель мужского костюма // *American Fashion*. – N.Y. – 1902. – № 2.
14. Модели мужских дневных костюмов // *Europäischen Modezeitung*. – Berlin. – 1904. – № 4.
15. Модель мужского костюма // *American Fashion*. – N.Y. – 1902. – № 2.
16. Модели мужских дневных костюмов // *Europäischen Modezeitung*. – Berlin. – 1908. – № 1.
17. Модели мужских жилетов // *Le Moniteur de la Mode*. – Париж, 1909.
18. Костюм для верховой езды // *Le Moniteur de la Mode*. – Париж, 1909.
19. Модели вечерней одежды // *Exclusive Fashion*, 1909–1912. – № 3.
20. Вечерние мужские костюмы *Europäischen Modezeitung*. – Berlin. – 1907. – № 1.
21. Модели мужских сорочек фирмы «Arrow Collars», 1910 г.
22. Модели мужских сорочек фирмы «Arrow Collars», 1913 г.
23. Мужские галстуки-«пластроны» // *American Fashion*. – N.Y., 1902.
24. Мужские жилеты и галстуки-«бабочки», 1909 г. // *American Fashion*. – N.Y., 1909.
25. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y., 1920.
26. Портрет Эдуарда VIII и Уоллес Симпсон (фото 1930-х гг.).
27. Портрет актёра Рудольфо Валентино (по фото 1920-х гг.).
28. Портрет актёра Дугласа Фербенкса (фото 1920-х гг.).
29. Портрет актёра Гарольда Ллойда (фото 1920-х гг.).

30. Портрет актёра Чарльза Чаплина (фото 1920-х гг.).
31. Портрет М. М. Зощенко (фото 1920-х гг.).
32. Рекламный плакат фирмы «Kuppenheimer», 1921 г.
33. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1920. – № 2.
34. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1920. – № 2.
35. Кадр из фильма «Крёстный отец» режиссёра Ф. Копполы (1972 г.).
36. Модель мужского фрака // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1915. – № 1.
37. Портрет актёра Роберта Тейлора (фото 1930-х гг.).
38. Портрет актёра Хэмфри Богарта (фото 1930-х гг.).
39. Портрет актёра Генри Фонды (фото 1930-х гг.).
40. Портрет актёра Кларка Гейбла (фото 1930-х гг.).
41. Модели мужских костюмов // *Модели одягу*. – Киев. – 1934 – № 1.
42. Модели женского и мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1942. – № 1.
43. Портрет актёра Сергея Столярова (фото 1930-х гг.).
44. Кадр из фильма «Строгий юноша» режиссёра А. Роома (1936 г.), актёр Дмитрий Дорлиак.
45. Кадр из фильма «Моя любовь» режиссёра В. Корш-Саблина (1940 г.), актёры Владимир Чобур и Лидия Смирнова.
46. Портрет актёра Михаила Жарова (фото 1930-х гг.).
47. Портрет актёра Евгения Самойлова (фото 1930-х гг.).
48. Портрет актёра Павла Кадочникова (фото 1930-х гг.).
49. Групповой портрет. Слева направо: Г. В. Александров, С. В. Эйзенштейн, Уолт Дисней, Э. К. Тиссэ (фото 1931 г.).
50. Групповой портрет. Слева направо: В. М. Молотов, И. В. Сталин, Л. П. Берия (фото 1937 г.).
51. Портрет В. М. Молотова (фото 1940-х гг.).
52. Модели мужских костюмов // *Модели одягу*. – Киев. – 1936 – № 1.
53. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y., 1942.
54. Модель мужского костюма // *Exclusive Fashion*. – N.Y., 1942.
55. Портрет актёра Берта Ланкастера (фото 1940-х гг.).
56. Портрет актёра Кэри Гранта (фото 1940-х гг.).
57. Модели мужских костюмов // *Модели одежды*. – М.: ОДМ. – 1949. – № 1. – С. 9.
58. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y., 1942.
59. Рекламный плакат фирмы «Crowford», 1937 г.
60. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1942. – № 2.
61. Модели мужского костюма // *Europäischen Modezeitung*. – Berlin. – 1933. – № 4.
62. Модели мужских костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1942. – № 2.
63. Модная иллюстрация // *René Gruau / Archiv Dior*. – Paris, 1953.
64. Портрет актёра Фреда Астера (фото 1940-х гг.).
65. Групповое фото «Тедди Бойз» (фото 1950-х гг.).

66. Актёр Марлон Брандо в фильме «Дикий» (1953 г.).
67. Актёр Джеймс Дин в фильме «Бунтовщик без идеала» (1955 г.).
68. Портрет актёра Грегори Пека (фото 1940-х гг.).
69. Рекламный плакат фильма режиссёра Наннэлли Джонсона «Человек в сером фланелевом костюме», 1956 г.
70. Кадр из фильма режиссёра Микеланджело Антониони «Крик» (1957 г.), актёры Алида Вали и Стив Кохрэн.
71. Кадр из фильма режиссёра Дино Ризи «Знак Венеры» (1955 г.), актёры Раф Валлоне и София Лорен.
72. Модели женского и мужского костюмов // Каталог фасонов и моделей. – Ростов н/Д.: РДМ, 1951.
73. Модели мужских костюмов // Модели одежды. – М.: ОДМ. – 1956. – № 3.
74. Модели мужских костюмов // Модели одежды. – М.: ОДМ. – 1958. – № 1.
75. Модели мужских костюмов // Модели одежды. – М.: ОДМ. – 1959. – № 3.
76. Кадр их фильма «Весна на заречной улице» режиссёров Феликса Миронера и Марлена Хуциева (1956 г.), актёры Нина Иванова и Николай Рыбников.
77. Портрет актёра Сергея Бондарчука (фото 1950-х гг.).
78. Портрет актёра Евгения Матвеева (фото 1950-х гг.).
79. Модели Пьера Кардена 1966 г.
80. Модели мужских костюмов // Rigas modes. – Рига: РДМ. – 1963. – № 2.
81. Модели мужских костюмов // Силуэт. – Таллинн: ТДМ, 1969.
82. Групповое фото участников ансамбля «The Beatles» в костюмах П. Кардена, 1960-е гг.
83. Актёр и певец Элвис Пресли в фильме «Развлечение в Акапулько» режиссёра Николаса Рэя (1963 г.).
84. Портрет певца и актёра Джонни Холлидея (фото 1960-х гг.) (вместе с Сильвией Варган).
85. Актёр Марчелло Мастоияни в фильме режиссёра Федерико Феллини «Восемь с половиной», 1963 г.
86. Актёр Жан-Поль Бельмондо в фильме режиссёра Жана Люка Годара «На последнем дыхании» (1960 г.).
87. Портрет актёра Алена Делона (фото 1960-х гг.).
88. Кадр их фильма «Девять дней одного года» режиссёра Михаила Рома (1962 г.), актёры Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский и Татьяна Лаврова.
89. Кадр их фильма «Человек-амфибия» режиссёров Владимира Чеботарёва и Геннадия Казанского (1962 г.), актёр Владимир Коренев.
90. Кадр их фильма «Человек-амфибия» (1962 г.), актёр Михаил Козаков.

91. Кадр из фильма «Мне двадцать лет» режиссёра Марлена Хуциева (1965 г.), актёры Николай Губенко, Валентин Попов, Станислав Любшин.
92. Кадр из фильма «Иду на грозу» режиссера Сергея Микаэляна (1966 г.), актёры Александр Белявский, Василий Лановой, Жанна Прохоренко.
93. Кадр из фильма «Доживём до понедельника» режиссера Станислава Ростюцкого (1968 г.), актёр Владимир Тихонов.
94. Кадр из фильма «Твой современник» режиссера Юлия Райзмана (1976 г.), актёр Игорь Владимиров.
95. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» режиссера Леонида Гайдая (1969 г.), актёр Андрей Миронов.
96. Модели мужских костюмов // *Rigas modes*. – Рига: РДМ. – 1966. – № 2.
97. Модели мужских вечерних костюмов // *Exclusive Fashion*. – N.Y. – 1951. – № 3.
98. Модели мужских костюмов // *Силуэт*. – Таллинн: ТДМ. – 1963. – № 2.
99. Модели мужских костюмов // *Силуэт*. – Таллинн: ТДМ. – 1967. – № 4.
100. Модели мужских костюмов // *Мода для мужчин*. – Л.: ЛДМО, 1970.
101. Кадр из фильма «Обратная связь» (1978 г.), актёр Олег Янковский.
102. Кадр из фильма «Ирония судьбы или С лёгким паром!» режиссера Эльдара Рязанова (1975 г.), актёр Андрей Мягков.
103. Кадр из фильма «Служебный роман» режиссера Эльдара Рязанова (1977 г.), актёр Олег Басилашвили.
104. Кадр из фильма «Игрушка» режиссера Франсиса Вебера (1976 г.), актёр Пьер Ришар.
105. Кадр из фильма «Афера» режиссёра Джорджа Роя Хилла, (1973 г.), актёр Роберт Редфорд.
106. Кадр из фильма «Великий Гэтсби» режиссёра Д. Клейтона (1974 г.), актёры Роберт Редфорд и Миа Фэрроу.
107. Модель мужского костюма дизайнера Джорджо Армани 1975 г. // Молхо Р. Быть Армани. – СПб., 2008. – С. 161.
108. Модели мужских костюмов дизайнера Джорджо Армани 1975 г. // *Силуэт*. – Таллинн: ТДМ. – 1975. – № 1. – С. 51.
109. Кадр из фильма «Лихорадка субботнего вечера» режиссёра Джона Бэдхэма» (1977 г.), актёры Оливия Ньютон и Джон Траволта.
110. Модели мужских костюмов // *John Myers. Autumn-Winter*. – 1973. – С. 396, 401.
111. Модели мужских костюмов // *Силуэт*. – Таллинн: ТДМ. – 1971. – № 3. – С. 12.
112. Кадр из фильма «Американский жиголо» режиссёра Пола Шредера (1980 г.), актёр Ричард Гир.
113. Кадр из фильма «Чародеи» (1982 г.), актёры Александр Абдулов и Александра Яковлева.

114. Кадр из фильма «Уолл-стрит» режиссёра Оливера Стоуна (1987 г.), актёры Майкл Дуглас и Чарли Шин.
115. Кадр из фильма «Полиция Майами. Отдел нравов» режиссёра Энтони Йерковича (1984–1989 гг.), актёры Дон Джонсон и Филипп Майкл Томас.
116. Портрет Принса Роджерса Нелсона (известного как Принс) (фото 1980-х гг.).
117. Портрет певца и актёра Дэвида Боуи (фото 1980-х гг.).
118. Портрет певца и композитора Элтона Джона (фото 1980-х гг.).
119. Портрет певца Валерия Леонтьева (фото 1980-х гг.).
120. Жан-Поль Готье и его модели юбок для мужчин (фото 1980-х гг.).
121. Модель мужского костюма // *Vogue*. – 1983. – № 7. – С. 138.
122. Модель мужского костюма // *Vogue*. – 1983. – № 7. – С. 139.
123. Модели мужских костюмов // Каталог моделей одежды фирмы «Tiklas», 1982.
124. Модель мужского костюма // *Neue Mode*. – 1988. – С. 16.
125. Модель мужского костюма // *Силуэт*. – Таллинн: ТДМ. – 1988. – № 1. – С. 51.
126. Модели мужской одежды // *Rundschau. Munchen*. – 1970. – № 12. – С. 41.
127. Модели мужской одежды // *Rundschau. Munchen*. – 1970. – № 12. – С. 24.
128. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» режиссера Леонида Гайдая (1969 г.), актёр Андрей Миронов.
129. Модели мужских костюмов // *Vaur*. – 1989. – С. 138.
130. Кадр из фильма в фильме «Красотка» режиссёра Гарри Маршала (1990), актёры Ричард Гир и Джулия Робертс.
131. Кадр из фильма «Золотой глаз» режиссёра М. Кэмпбелла (1995 г.), актёр Пирс Броснан.
132. Кадр из фильма режиссёра М. Бреста «Знакомьтесь, Джо Блэк» (1999 г.), актёр Брэд Питт.
133. Кадр из телевизионного сериала «Дживс и Вустер», режиссёра Фердинанда Ферфакса (1990 г.), актёры Хью Лори и Стивен Фрай.
134. Модели мужских костюмов // *Vogue*. – 1983. – № 7. – С. 138.
135. Портрет певца и композитора Эрика Клэптона (фото 1980-х гг.).
136. Портрет Эрика Клэптона (фото 1990-х гг.).
137. Модель мужского костюма // *Vogue*. – 1983. – № 7. – С. 124.
138. Модели мужских костюмов // *Мода стран социализма*. – М.: ОДМ. – 1990. – № 1. – С. 18.
139. Модель мужского костюма // *Vogue pour Hommes*. – 2000. – № 2. – С. 120.
140. Модели мужских костюмов дизайнера Умита Бенана, 2009 г.
141. Модель мужского костюма дизайнера Умита Бенана, 2014 г.

142. Модель мужского костюма Энн Демюльмейстер, 2015 г.
143. Кадр из фильма «Матрица» режиссёров братьев Вачовски (1999 г.), актёр Кеану Ривз.
144. Кадр из фильма режиссёра Г. Вербинского «Пираты Карибского моря» (2003 г.), актёр Джонни Депп.
145. Кадр из фильма режиссёра Ч. Шрайера «Красавчик Альфи» (2004 г.), актёр Джуд Лоу.
146. Кадр из фильма «Эскорт для дам» режиссёра П. Шрейдера (2007 г.), актёры Лорен Бэколл и Вуди Харрельсон.
147. Рекламный плакат сериала «Mad Men» («Безумцы») режиссёра Метью Вайнера (2007 г.), актёр Джон Хэмм.
148. Кадр из фильма «Уолл-стрит-2. Деньги не спят» режиссёра О. Стоуна (2010 г.), актёры Шайа ЛаБаф и Майкл Дуглас.
149. Модель мужского костюма дизайнера Миуччи Прада // *Vogue pour Hommes*. – 2002. – № 2. – С. 130.
150. Модель мужского костюма марки «Brioni» // *GQ*. – 2009. – № 4. – С. 12.
151. Модель мужского костюма дизайнера Джорджо Армани, 2010 г. // *GQ*. – 2010. – № 2. – С. 16.
152. Модель мужского костюма марки «Corneliani» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 12 – 13.
153. Модель мужского костюма марки «Ermenegildo Zegna» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 18.
154. Модель мужского костюма марки «Kiton» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 32.
155. Модель мужского костюма марки «Zegna» // *Herrenrundschau. Munchen*. – 2008. – № 2. – С. 16.
156. Модель мужского костюма марки «Canali» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 42.
157. Модель мужского костюма марки «Hugo Boss» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 48.
158. Модели мужских костюмов марки «Strellson» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 68.
159. Модели мужских костюмов // *Ателье*. – 2007. – № 3. – С. 18.
160. Пиджак в стиле деконструктивизма, 2008 г. // *Vogue pour Hommes*. – 2008. – № 1. – С. 20.
161. Модель мужского костюма марки «Sisley» // *GQ*. – 2010. – № 5. – С. 54.
162. Модель мужского костюма марки «Ralph Loren» // *GQ*. – 2010. – № 4. – С. 48.
163. Модели мужских костюмов дизайнера Тома Брауна // *GQ*. – 2008. – № 3. – С. 24.

164. Модели мужских вечерних костюмов // НАКА-Schnittkonstruktionen nach M. Müller&Sohn. – Munchen, 1998. – Rundschau-Verlag Otto G. Königer GmbH, с. 120.
165. Модели мужских вечерних костюмов // НАКА-Schnittkonstruktionen nach M. Müller&Sohn. – Munchen, 1998. – Rundschau-Verlag Otto G. Königer GmbH, с. 128.
166. Модели мужских костюмов дизайнера Лучано Барбера // GQ. – 2005. – № 3. – С. 24.
167. Модели мужских костюмов Джанфранко Ферре // Collezioni Uomo. – 2005. – № 2. – С. 42.
168. Модель мужского костюма марки «D&G» // GQ. – 2009. – № 4.
169. Модель мужского фрака «Bottega Veneta» // www.style.com. – 2009.
170. Модель мужского смокинга «D&G» // GQ. – 2009. – № 4.
171. Модель мужского костюма «Berluti» // www.style.com. – 2015.
172. Модель мужского костюма «Brioni» // www.style.com. – 2015.
173. Модель мужского костюма «Canali» // www.style.com. – 2015.
174. Модель мужского костюма «Paul Smit» // www.style.com. – 2015.
175. Модель мужского костюма марки «Comme des Garçons» // www.style.com. – 2015.
176. Модель мужского костюма марки «Comme des Garçons» // www.style.com. – 2015.
177. Модель мужского костюма марки «Comme des Garçons» // www.style.com. – 2015.
178. Модель мужского костюма марки «Y-3 (Yohji Yamamoto)» // www.style.com. – 2015.
179. Модель мужского костюма марки «Junia Watanabe» // www.style.com. – 2015.
180. Модель мужского костюма «Armani» // www.style.com. – 2015.
181. Модель мужского и женского костюмов марки «Armani» // www.style.com. – 2015.
182. Модель мужского костюма «Prada» // www.style.com. – 2015.
183. Модель мужского костюма марки «Bottega Veneta» // www.style.com. – 2015.
184. Модель мужского костюма «Armani» // www.style.com. – 2015.
185. Модель мужского костюма марки «Comme des Garçons» // www.style.com. – 2015.
186. Модель мужского костюма марки «Comme des Garçons» // www.style.com. – 2015.
187. Модель мужской визитки марки «Dior» // www.style.com. – 2015.
188. Модель мужского фрака марки «Dior» // www.style.com. – 2015.

Библиографический список

1. *Антонджованни, Н. Костюм* / Н. Антонджованни. – М.: Добрая книга, 2008. – 272 с.: ил.
2. *Афанасьева, Н. В. Анализ образного решения костюма в различные исторические периоды* // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. – Самара, 2009. – Т. 11. – № 4 (4). – С. 1059–1063.
3. *Блэкмен, К. Сто лет моды для мужчин* / К. Блэкмен. – М.: Азбука-Аттикус, 2013. – 315 с.: ил.
4. *Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни* / О. Б. Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.: ил.
5. *Вармунд-Корделье, Ж. Импульсы с экрана* / Ж. Вармунд-Корделье // Ателье. – 2002. – № 2. – С. 24.
6. *Венде, Э. Лексикон моды сезона: Гэтсби-стиль* / Э. Венде // Силуэт. – 1975. – № 2 (51). – С. 76.
7. *Виноградов, С. К. Конструирование мужской верхней одежды* / С. К. Виноградов, В. Н. Репейков, А. М. Лебедев. – М.: Ростехиздат, 1961. – 285 с.
8. *Гайслер, К. Современный денди* / К. Гайслер // Ателье. – 2009. – № 9. – С. 18–19.
9. *Галаганов, В. Г. За любые деньги* / В. Г. Галаганов // GQ style. – 2009. – № 5. – С. 54–59.
10. *Галаганов, В. Г. Basic: Осень – зима 2011–2012* / В. Г. Галаганов // GQ style. – 2011. – № 9. – С. 132–145.
11. *Галаджева, Г. Мужской костюм на стыке двух веков* / Г. Галаджева // Ателье. – 2007. – № 3. – С. 48–51.
12. *Гаранин, И. Д. Новый офисный дресс-код* / И. Д. Гаранин // GQ style. – 2008. – № 3. – С. 96.
13. *Гаранин, И. Д. Дресс-код будущего* / И. Д. Гаранин // GQ style. – 2008. – № 3. – С. 104.
14. *Гаранин, И. Д. Новая женственность* / И. Д. Гаранин // GQ style. – 2009. – № 4. – С. 22.
15. *Гаранин, И. Д. Ориентальный образ* / И. Д. Гаранин // GQ style. – 2009. – № 4. – С. 28.
16. *Гаранин, И. Д. 24 часа в костюме* / И. Д. Гаранин // GQ style. – 2010. – № 6. – С. 58–61.
17. *Гриншпан, И. Я. Конструирование мужской верхней одежды по индивидуальным заказам населения* / И. Я. Гриншпан. – М.: Лёгкая и пищевая пром-сть, 1982. – 206 с.: ил.
18. *Гросс, К. Дресс-код. Путеводитель по деловому стилю* / К. Гросс, Дж. Стоун. – М.: Эксмо, 2007. – 192 с.: ил.
19. *Деменков, П. И. Конструирование мужской верхней одежды* / П. И. Деменков. – М.: Ростехиздат, 1961. – 285 с.: ил.

20. *Джонсон, К.* Дресс-код. Путеводитель по стилю для успешных мужчин / К. Джонсон, Дж. Стоун. – М.: Эксмо, 2007. – 192 с.: ил.
21. *Демиденко, Ю.* Русские денди / Ю. Демиденко // Родина. – 2000. – С. 111–114.
22. *Донская, А. Л.* В классическом стиле / А. Донская // Журнал мод. – 1977. – № 4 (130). – С. 40–44.
23. *Донская, А. Л.* Мода-79 / А. Донская // Журнал мод. – 1978. – № 1. – С. 2.
24. *Донская, А. Л.* Мода-84 / А. Донская // Журнал мод. – 1983. – № 3. – С. 5.
25. *Елизаров, А. А.* / Стилистическая эволюция мужского классического костюма в XX – начале XXI в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06: защищена 21.12.11: утв. 18.10.12 / Елизаров Андрей Анатольевич. – СПб., 2011. – 183 с. – Библиогр.: с. 161–175.
26. *Зелинг, Ш.* Мода. Век модельеров. 1900–1999 / Ш. Зелинг. – Кёльн: Köpeman, 1999. – 655 с.: ил.
27. *Единая методика конструирования одежды.* Мужская одежда: метод. указание / под. ред. И. А. Тер-Овакимяна. – М.: ЦИНТИЛП, 1967. – 217 с.
28. *Единая методика конструирования одежды СЭВ (ЕМКО СЭВ).* Базовые конструкции мужской одежды: метод. указания / под ред. В. М. Медведкова. – М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1988. – 133 с.: ил.
29. *История моды с XVIII по XX век.* Коллекция Института костюма Киото. – М.: АРТ-РОДНИК, 2003. – 734 с.
30. *Кавалли, А.* Жизнь в Dolce & Gabbana / А. Кавалли // GQ style. – 2010. – № 6. – С. 108–112.
31. *Каллинг, М.* Модные дополнения. Мужчинам / М. Каллинг // Силуэт. – 1980. – № 2 (71). – С. 15–19.
32. *Каллинг, М.* Мужчинам / М. Каллинг // Силуэт. – 1981. – № 4 (77). – С. 28.
33. *Каллинг, М.* Мужчинам / М. Каллинг // Силуэт. – 1982. – № 4 (81). – С. 42.
34. *Каллинг, М.* Со всего света / М. Каллинг // Силуэт. – 1983. – № 2 (83). – С. 14–18.
35. *Каллинг, М.* Мужчинам / М. Каллинг // Силуэт. – 1987. – № 1 (98). – С. 21.
36. *Картопольцева, В. М.* Вам, мужчины / В. М. Картопольцева // Мода для мужчин. – 1985. – № 3. – С. 20–24.
37. *Каруи, Ф.* Fashion Trends: тенденции моды не сезон 2008–2009 / Ф. Каруи // YII эконом. форум «Индустрия моды». Бюро стиля и тенденций «Promostyl»: Тез. докл. семинара 13–16 марта 2008 г. – СПб., 2008. – 14 с.
38. *Кастель, М.* Миф Версаче: Биография / М. Кастель. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 352 с.: ил.

39. Каталог моделей одежды для индивидуального пошива на 1978 г.: Каталог / ПТИ «Белбыттехпроект» МБО БССР. – Минск, 1977. – 76 с.
40. Каталог моделей одежды для индивидуального пошива на 1982 г.: Каталог / ПТИ «Белбыттехпроект» МБО БССР. – Минск, 1981. – 70 с.
41. Каталог мужской одежды: костюмы и пальто: Каталог / ОДМО. – М., 2002. – 68 с.
42. *Катушонок, П. Ф.* Мужская одежда / П. Ф. Катушонок // *Мода для мужчин.* – 1970. – № 2. – С. 2–19.
43. *Кибалова, Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.: ил.
44. *Килошенко, М. И.* Психология моды: теоретический и прикладной аспекты / М. И. Килошенко. – СПб.: СПГУТ, 2001. – 192 с.: ил.
45. *Козлова, Т. В.* Стиль в костюме XX века: учеб. пособие / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – 160 с.: ил.
46. *Королёва, Л. В.* Мужской костюм в истории европейской моды: основные векторы развития: XV в. – начало XX в.: автореф. дис... канд. искусствоведения / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. – СПб., 2008. – 24 с.
47. *Коротков, С. Н.* Конструирование одежды / С. Н. Коротков. – М.: ГИЗЛегпром, 1935. – 186 с.: ил.
48. *Косарева, Е. А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева. – СПб.: Петерб. ин-т печати, 2006. – 468 с.: ил.
49. *Костенко, С. А.* При полном параде / С. А. Костенко // *Ателье.* – 2011. – № 12. – С. 12–15.
50. *Кузнецова, В. А.* Костюм на экране / В. А. Кузнецова. – Л.: Искусство, 1975. – 118 с.: ил.
51. *Кузьмина, О.* Оригинальные модели пиджаков / О. Кузьмина, М. Силяева // *Ателье.* – 2008. – № 10. – С. 44–53.
52. *Курс кройки белья М. Теодор:* в 3 ч. / под ред. М. Теодор. – Петроград, 1915. – 144 с.: ил. – Ч. 3: Кройка и шитьё дамского, детского и мужского белья.
53. *Кузьмичёв, В. И.* Конструктивные решения в моделях женской и мужской одежды // *Эконом. форум «Индустрия моды»:* Тез. докл. семинара 10 октября 2014 г. – СПб., 2014. – 117 с.
54. *Лотман, Ю. М.* Русский дендизм / Ю. М. Лотман // *Беседы о русской культуре.* – СПб.: Искусство-СПб., 1994. – 399 с. – С. 123–136.
55. *Максимова, Т. Н.* Деловой дресс-код / Т. Н. Максимова // *Collezioni Uomo.* – 2007. – № 4 (9). – С. 83–91.
56. *Меллер, М.* Мужчины выбирают индивидуальность / М. Меллер // *Ателье.* – 2009. – № 7. – С. 20.
57. *Мерцалова, М. Н.* История костюма. Очерки истории костюма / М. Н. Мерцалова. – М.: Искусство, 1972. – 199 с.: ил.
58. *Мода-77:* метод. указания / под ред. Э. Паузере. – Рига: РДМ, 1976. – 10 с.

59. *Мода-78*: метод. указания / под ред. О. А. Медведевой. – Рига: РДМ, 1976. – 10 с.: ил.
60. *Мода-79*: метод. указания / под ред. М. Л. Хейфец. – М.: ВИАЛегпром, 1978. – 8 с.: ил.
61. *Мода-80*: метод. указания / под ред. О. А. Медведевой. – Рига: РДМ, 1979. – 12 с.
62. *Мода-81*: метод. указания / под ред. О. А. Медведевой. – Рига: РДМ, 1980. – 12 с.
63. *Мода-82*: метод. указания / под ред. О. А. Медведевой. – Рига: РДМ, 1981. – 12 с.
64. *Модели мужской одежды*: метод. указания / альбом с чертежами кроя. – М.: ОДМО, 1954. – 48 с.
65. *Мужская одежда*: метод. указания / под ред. В. Р. Комаровой. – М.: Центр моды Минлегпрома РСФСР, 1990. – 108 с.: ил.
66. *Молхо, Р. Быть Армани / Р. Молхо*. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 352 с.: ил.
67. *Морозова, О. М. Мужской пиджак за 200 лет. Эволюция формы с XIX по XXI век / О. М. Морозова, С. М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы 7-й международной науч. конф.* – СПб.: СПГУТД, 2004. – С. 54–56.
68. *Направление моды на 1968 г.* / под ред. И. А. Андреевой. – М.: ВИАЛегпром, 1967. – 82 с.: ил.
69. *Направление моды на 1970 г.* / под ред. И. А. Андреевой. – М.: ВИАЛегпром, 1969. – 80 с.: ил.
70. *Направление моды на 1972 г.* / под ред. И. А. Андреевой. – М.: ВИАЛегпром, 1971.
71. *Направление моды на 1973 г.*: метод. указания / под ред. И. А. Андреевой. – М.: ВИАЛегпром, 1972. – 118 с.: ил.
72. *Направление моды на 1974 г.*: метод. указания / под ред. И. А. Андреевой. – М.: ВИАЛегпром, 1973. – 124 с.: ил.
73. *Направление моды в одежде на 1975 г.*: метод. указания / под ред. Н. С. Гончарук. – М.: ЦОТШЛ, 1974. – 102 с.: ил.
74. *Направление моды в одежде на 1976 г.*: метод. указания / под ред. Н. С. Гончарук. – М.: ЦОТШЛ, 1975. – 82 с.: ил.
75. *Орлова, О. Мужчина и мода: взгляд в будущее / О. Орлова // Profashion*. – 2008. – № 13–14. – С. 42–44.
76. *Полный академический курс кройки мужского платья* / СПб.: Первое вспомогательное общество Петербургских закройщиков, 1907. – 76 с.
77. *Попова, Л. Социологические и экономические аспекты моды / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 22–23 апреля 2004 г.* – СПб., 2004. – 44 с.

78. *Попова, Л.* Fashion trends: Тенденции моды на сезон осень-зима 2007 – 2008 / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 15–18 марта 2007 г. – СПб., 2007. – 14 с.
79. *Попова, Л.* Fashion trends: Тенденции моды на сезон весна-лето 2011 / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 6–9 октября 2010 г. – СПб., 2010. – 18 с.
80. *Попова, Л.* Fashion trends: Тенденции моды на сезон осень-зима 2011–2012 / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 16–19 марта 2011 г. – СПб., 2011. – 17 с.
81. *Попова, Л.* Fashion trends: Тенденции моды на сезон весна-лето 2013 / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 13 октября 2012 г. – СПб., 2011. – 17 с.
82. *Попова, Л.* Fashion trends: Тенденции моды на сезон осень-зима 2015–2016 / Л. Попова // Эконом. форум «Индустрия моды»: Тез. докл. семинара 13 марта 2015 г. – СПб., 2015. – 18 с.
83. *Прохорова, М.* Классический вызов / М. Прохорова // Коммерсантъ. – 2006. – 9 февраля.
84. *Рекомендации по моделированию и конструированию женской и мужской одежды: метод. указания / под ред. Л. В. Орловой.* – М.: Кузнецкий мост, 1995. – 44 с.
85. *Рётцель, Б.* Джентльмен. Классическая мода для мужчин / Б. Рётцель. – Кёльн: Köpemann, 1999. – 280 с.: ил.
86. *Русский костюм 1750–1917 / под ред. В. Ф. Рындина.* – М.: ВТО, 1972. – Ч. 5: Русский костюм; 1890–1917. – 222 с.: ил.
87. *Самаров, Г. А.* Моделирование и конструирование мужской верхней одежды / Г. А. Самаров, А. И. Черемных. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ГИЗЛегпром, 1952. – 188 с.: ил.
88. *Силаева, М.* Пиджаки – фавориты сезона / М. Силаева, О. Кузьмина // Ателье. – 2002. – № 1. – С. 31–39.
89. *Сковронский, А. Я.* Конструирование мужской верхней одежды / А. Я. Сковронский. – М.: Лёгкая индустрия, 1977. – 186 с.: ил.
90. *Смирнов, М. И.* Конструирование мужской верхней одежды / М. И. Смирнов, В. С. Павлов, В. Н. Кудряшов. – М.: Лёгкая индустрия, 1977. – 248 с.: ил.
91. *Сохранова, П.* Где сшить костюм / П. Сохранова // GQ style. – 2010. – № 6. – С. 68–69.
92. *Стриженова, Т. К.* Из истории советского костюма / Т. К. Стриженова. – М.: Сов. худож., 1972, – 112 с.: ил.
93. *Симс, Д.* Иконы мужского стиля / Д. Симс. – М., 2012. – 192 с.: ил.
94. *Тагиева, А. Н.* Костюм докладывает о человеке / А. Н. Тагиева // Неделя. – 1977. – 12 марта.
95. *Тенденции: Весна-лето 2006 // Collezioni Uomo.* – 2006. – № 1(3). – С. 123–240.

96. *Тенденции: Весна-лето 2008 // Collezioni Uomo.* – 2008. – № 2(11). – С. 85–140.
97. *Тенденции: Осень-зима 2008–2009 // GQ style.* – 2008. – № 3. – С. 259–287.
98. *Тенденции: Весна-лето 2009 // GQ style.* – 2009. – № 7. – С. 121–129.
99. *Тенденции: Лето 2009 // Collezioni Uomo.* – 2009. – № 2. – С. 85–140.
100. *Тенденции: Осень-зима 2009–2010 / GQ style.* – 2009. – № 5. – С. 134–143.
101. *Тенденции: Весна-лето 2010 / GQ style.* – 2010. – № 6. – С. 138–149.
102. *Тенденции: Осень-зима 2011–2012 / GQ style.* – 2011. – № 8. – С. 186–189.
103. *Типовая методика конструирования мужской верхней одежды: метод. указания.* – М.: ОДМО, 1956. – 64 с.
104. *Труутс, И. Мужчинам / И. Труутс // Силуэт.* – 1975. – № 1 (50). – С. 50–57.: ил.
105. *Усков, Н. Конец Fashion-эпохи / Н. Усков // GQ style.* – 2009. – № 5. – С. 48.
106. *Хабихт, Л. Новинки мужской моды / Л. Хабихт // Силуэт.* – 1963. – № 1. – С. 23–36.
107. *Хендерсон, В. Имидж и стиль. Книга для мужчин / В. Хендерсон, П. Хеншоу.* – М.: Кладезь-Букс, 2007. – 160 с.: ил.
108. *Хилькевич, А. D&G / А. Хилькевич // Ателье.* – 2002. – № 6. – С. 25–27.
109. *Хилькевич, А. Джентльмены выбирают / А. Хилькевич // Ателье.* – 2008. – № 10. – С. 14.
110. *Хонгуанг, Е. Изучение конструктивного направления моды в мужских костюмах второй половины XX – начала XXI века / Е. Хонгуанг, Т. Н. Дискская, В. Е. Кузьмичёв // Швейная пром-сть.* – Ч. 1: 2005. – № 3 – С. 54–56. Ч. 2.: 2006. – № 2. – С. 53–55.
111. *Щуренков, А. Н. Костюмные ткани / А. Н. Щуренков // GQ style.* – 2009. – № 5. – С. 62–63.
112. *Щуренков, А. Н. На все времена / А. Н. Щуренков // GQ style.* – 2009. – № 9. – С. 201–216.
113. *Щуренков, А. Н. Снова в моде / А. Н. Щуренков // GQ style.* – 2011. – № 2. – С. 153–165.
114. *Anatomie of the Dandy (Анатомия денди) // Дендизм [сетевой журнал].* 2010. – 8 мая. URL: <http://www.Dandysm.net/article> (дата обращения: 25.10.2010).
115. *Fehlig, U. Kostümkunde. Mode im Wandel der Zeiten / U. Fehlig.* – Leipzig: Fachbuchverlag, 1979. – 208 s.: il.
116. *НАКА-Schnittkonstruktionen nach M&Müller&Sohn.* – München: Rundschau-Verlag, 1995. – 210 s.: il.
117. *Hart, A. Historical fashion in detail / A. Hart.* – London: V&A publication, 2000. – 223 p.

118. *Rafrachissement (Обновление)* // Новые денди [сетевой журнал]. 2010. – 5 сентября. URL: <http://www.LesNouveauxDandys> (дата обращения: 05.09.2010).

119. *Steiner, F. Der moderne Smoking / F. Steiner // Rundschau für internationale Herrenmode.* – 1970. – № 12. – S. 598–600.

120. *Tassara, B. «A Masyline Renaissance» // Collezioni Uomo.* – 2015. – № 87. – С. 98–99.

121. *Thiel, E. Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart / E. Thiel.* – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980. – 460 s.: il.

Об авторе

Елизаров Андрей Анатольевич

Выпускник СПГУТД.

Работал в Ленинградском Доме моделей одежды (ЛДМО) конструктором и художником-модельером, участвовал в разработке промышленных, направляющих и перспективных коллекций одежды.

В настоящее время работает доцентом в Институте дизайна костюма СПбГУПТД.

Член правления Санкт-Петербургского Союза дизайнеров.

Кандидат искусствоведения (2011 г.).

Лауреат национального конкурса в области дизайна «Российская Виктория» (2012 г.).



Научное издание

Елизаров Андрей Анатольевич

Эволюция классического мужского костюма
в XX – начале XXI в.

Монография

Издательский редактор Н. А. Ерина

Подписано в печать 25.11. 2015 г. Формат 60x84 1/16

Печать трафаретная

Усл. печ. л. 13,0. Тираж 500 экз. Заказ 786

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»

191028, С.-Петербург, ул. Моховая, д. 26