

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Історичний факультет

Кафедра історіографії, пам'яткознавства та археології

До захисту допущено

кафедрою _____ протокол № _____ від _____
_____ завідувач кафедри _____ Сергій ПОСОХОВ
_____ (підпис) (ім'я, прізвище)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

здобувача першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

**КОСТЮМ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ДОБИ АНГЛІЇ,
ЯК ПРЕДМЕТ ІСТОРИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

Спеціальність (спеціалізація) 032 «історія та археологія»

Освітня програма «історія та археологія»

Здобувач: Олена ТИХОНОВА

Науковий керівник: канд. іст. наук, доц. Ольга ПАВЛОВА

Харків – 2026

ЗМІСТ

РЕФЕРАТ.....	1
ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ДОБИ ПОЛІТИКИ, ЕКОНОМІКИ ТА ІДЕОЛОГІЇ.....	13
1.1 Демократизація одягу: промислова революція та масове виробництво вбрання	13
1.2 Мода як індикатор соціальних трансформацій та її вплив на життя середнього класу.....	19
1.3 Костюм як візуалізація британського імперського дискурсу та вікторіанської моралі.....	25
РОЗДІЛ 2. АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЧОЛОВІЧОГО КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПЕРІОДУ.....	36
2.1. Функціональна ієрархія чоловічого гардероба: типізація вбрання для публічної та приватної сфери.....	36
2.2 Матеріальність респектабельності: текстильна культура, семіотика аксесуарів та канони грумінгу.....	41
2.3. Суспільне становище та тілесність: етапи трансформації чоловічих стандартів краси вікторіанського періоду	52
РОЗДІЛ 3. АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПЕРІОДУ.....	65
3.1. Функціональна ієрархія гардероба: основні етапи трансформації дамського силуету.....	65
3.2 Матеріальність респектабельності: еволюція текстилю, семіотика аксесуарів та регламентація тілесних практик	75
ВИСНОВКИ.....	100
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	103
ДОДАТКИ.....	112

РЕФЕРАТ

Мета роботи: здійснення комплексного історико-антропологічного аналізу британського костюму вікторіанської та едвардіанської епох як складної семіотичної системи, що конструювала соціальні ієрархії, гендерні ролі та відображала ідеологічні й економічні зрушення індустріального суспільства.

Об'єкт дослідження – європейський костюм вікторіанської та едвардіанської епох як ключовий елемент матеріальної та візуальної культури повсякдення.

Предмет дослідження – еволюція чоловічого та жіночого костюма як антропологічний феномен та індикатор соціально-економічних, гендерних та ідеологічних трансформацій суспільства у XIX – на початку XX ст.

Методи проведення дослідження: робота ґрунтується на принципах міждисциплінарності. Використано історико-антропологічний метод для реконструкції повсякденних тілесних практик, семіотичний аналіз для деконструкції знакової природи одягу та аксесуарів, а також ґрунтовний джерелознавчий аналіз широкого масиву модної і сатиричної періодики, комерційних каталогів, документів особистого походження та іконографічних матеріалів.

Отримані результати та їхня новизна: розширено традиційні межі історіографії моди. Спростовано міф про абсолютність «Великої чоловічої відмови», доведено наявність тілесних неврозів та активного прихованого споживання індустрії краси чоловіками вікторіанської доби. По-новому осмислено жіночий гардероб, в якому, на перший погляд, патріархальні елементи слугували свідченням емансипації.

Загальні висновки: одяг вікторіанської епохи функціонував як найсуворіший інструмент біополітики та соціальної ортопедії. Промислова революція та розвиток спеціалізованої преси спричинили «демократизацію аспірацій», перетворивши моду на арену конструювання ідентичності.

Завершення вікторіанської доби ознаменувалося переходом від жорстких фізичних каркасів до невидимих медійних стандартів краси, підпорядкувавши людське тіло новим вимогам урбаністичного модерну.

Ключові слова: вікторіанська доба, історична антропологія, семіотика одягу, модна періодика, жіноча емансипація, тілесність, Велика чоловіча відмова, соціальна стратифікація, джерелознавство моди, гендерні стереотипи.

ABSTRACT

The aim of the study: to conduct a comprehensive historical and anthropological analysis of British costume during the Victorian and Edwardian eras as a complex semiotic system that constructed social hierarchies and gender roles, and reflected the ideological and economic shifts of industrial society.

Object of research: European costume of the Victorian and Edwardian eras as a key element of the material and visual culture of everyday life.

Subject of research: the evolution of male and female costume as an anthropological phenomenon and an indicator of socio-economic, gender, and ideological transformations in society during the 19th and early 20th centuries.

Research methods: the study is based on the principles of interdisciplinarity. It utilizes the historical and anthropological method to reconstruct everyday bodily practices; semiotic analysis to deconstruct the sign nature of clothing and accessories; and an in-depth source analysis of a wide array of fashion and satirical periodicals, commercial catalogs, personal documents, and iconographic materials. Results and scientific novelty: the traditional boundaries of fashion historiography have been expanded. The myth of the absolute nature of the "Great Male Renunciation" has been refuted; the presence of bodily neuroses and the active, hidden consumption of the beauty industry by Victorian men has been proven. The female wardrobe has been reconceptualized, demonstrating how seemingly patriarchal elements served as evidence of emancipation.

Conclusions: Victorian clothing functioned as a strict instrument of biopolitics and social orthopedics. The Industrial

Revolution and the development of the specialized press triggered a "democratization of aspirations," turning fashion into an arena for identity construction. The end of the Victorian era was marked by a transition from rigid physical frameworks to invisible media standards of beauty, subordinating the human body to the new demands of urban modernity.

Keywords: Victorian era, historical anthropology, semiotics of clothing, fashion periodicals, women's emancipation, corporeality, Great Male Renunciation, social stratification, source studies of fashion, gender stereotypes.

ВСТУП

Обґрунтування наукової та суспільно-політичної актуальності теми.

Традиційна історична наука тривалий час розглядала моду як маргінальний, суто естетичний або прикладний феномен, залишаючи її на периферії серйозних антропологічних чи соціально-економічних досліджень. Проте в сучасній історіографії відбувся фундаментальний методологічний зсув: одяг та тілесні практики почали трактуватися як одні з найважливіших індикаторів соціокультурних трансформацій. Епоха XIX – початку XX століття (вікторіанська та едвардіанська доби) є ключовою для розуміння цих процесів. Саме в цей період під впливом промислової революції, формування масового суспільства, урбанізації та утвердження імперської ідеології заклалися основи сучасної матеріальної культури та біополітики.

Актуальність дослідження зумовлена насамперед нагальною необхідністю деконструювати глибоко вкорінені в історіографії та масовій свідомості міфи щодо візуальної культури XIX століття. Зокрема, це стосується критичного перегляду концепції «Великої чоловічої відмови» (The Great Masculine Renunciation). Традиційно цей феномен трактувався спрощено – як лінійна відмова чоловіків від естетичної складової на користь сірого утилітаризму. Проте сучасна антропологічна оптика вимагає розкрити цей процес як перехід чоловічого марнославства у латентну, високостатусну площину, де за стандартизованими темними костюмами-трійками приховувалися складні практики тілесної нормативізації, використання невидимих корсетів та агресивної косметики задля відповідності суворим імперським стандартам маскулінності.

Не менш актуальною є потреба подолати стереотипне сприйняття жіночого корсета винятково як знаряддя жорстокого патріархального

тортурування та інструменту візуальної об'єктивації. Натомість дослідження пропонує поглянути на корсетування як на глибоко амбівалентну практику. З одного боку, вона слугувала фізичним обмежувачем, а з іншого – виступала для вікторіанських жінок своєрідним «соціальним панциром», маркером класової респектабельності та навіть об'єктом жіночої суб'єктності, який вони активно раціоналізували та захищали від агресивного медичного патерналізму тогочасних лікарів-чоловіків.

Такий підхід дозволяє поглянути на гардероб індустріальної доби не як на набір розрізнених побутових артефактів, а як на надзвичайно складну семіотичну систему. В умовах стрімкої урбанізації та анонімізації міського натовпу мегаполісів саме мікродеталі одягу, якість текстилю та фактура аксесуарів перебрали на себе функцію головних комунікативних кодів. Вони безпомилково сигналізували про соціальний статус, фінансову стабільність, професійну приналежність та моральні якості індивіда, перетворюючи тіло на публічну вітрину респектабельності.

Окрім того, в умовах сучасної глобалізації, активної переоцінки гендерних ролей та стрімкого розвитку екоактивізму, ретроспективний аналіз вікторіанських практик набуває особливого, гострого наукового звучання. Дослідження того, як суспільство конструювало свою ідентичність через моду, відкриває несподівані паралелі із сьогоденням. Яскравим прикладом є феномен так званої «вбивчої моди» (*murderous millinery*) – масового використання таксидермічних опудал екзотичних птахів для декорування дамських капелюхів. Ця масштабна екологічна катастрофа кінця XIX століття парадоксальним чином стала потужним каталізатором жіночої політичної активності, що породила перші системні природоохоронні рухи, очолювані та керовані жінками.

Не менш значущою для розуміння еволюції жіночої емансипації є історія трансформації утилітарних галантерейних аксесуарів на засоби захисту. Вихід жінки з ізольованої домашньої сфери у публічний простір супроводжувався новими загрозами урбаністичного середовища, насамперед

вуличним харасментом. У цьому контексті перетворення екстремально довгих капелюшних шпильок (hatpins) на першу легальну зброю жіночої самооборони стало не просто модним курйозом, а глибоко символічним актом відвоювання жінкою своєї просторової, психологічної та тілесної автономії.

Об'єкт дослідження – європейський костюм вікторіанської та едвардіанської епох як ключовий елемент матеріальної та візуальної культури повсякдення.

Предмет дослідження – еволюція чоловічого та жіночого костюма як антропологічний феномен та індикатор соціально-економічних, гендерних та ідеологічних трансформацій суспільства у ХІХ – на початку ХХ ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з 1830-х до 1910-х років. Нижня межа зумовлена завершальним етапом промислового перевороту в текстильній галузі та початком ранньовікторіанської доби. Верхня межа сягає початку ХХ століття (фінал едвардіанської епохи / *fin de siècle*), коли остаточно сформувалися нові міські архетипи маскулінності («Чоловік Arrow») та фемінності («Дівчина Гібсона»), а костюм набув ознак функціонального модернізму, безпосередньо передуючи зламу Першої світової війни.

Територіальні межі дослідження охоплюють насамперед Британську імперію, як головний локомотив промислової революції та диктатора суспільної моралі. Окремо в рамках вивчення імперської ідеології та «колоніальної мімікрії» територіальні межі побіжно залучають Британську Індію. Франція (Париж) розглядається виключно в компаративному контексті як центр *haute couture*.

Історіографічний огляд літератури. Аналізуючи стан наукової розробки проблеми, варто відзначити помітну диспропорцію між зарубіжною та вітчизняною історіографією. Якщо в західній науці вивчення моди кінця ХІХ – початку ХХ століття давно виокремилося в самостійний напрямок, то в українській історіографії європейський костюм зазначеного періоду

цілеспрямовано практично не досліджувався. Вітчизняні науковці звертаються до цієї проблематики переважно принагідно – у межах вивчення історії міського повсякдення чи модернізації суспільства. Загалом хронологія досліджень теми демонструє поступовий перехід від суто описового фіксування змін у крої до міждисциплінарного соціокультурного аналізу. На першому, ранньому етапі (кінець XIX – перша половина XX ст.), концептуальну базу заклали класичні праці з соціології та психології. Ключовою тут є концепція «демонстративного неробства» Торстейна Веблена¹ та теорію «Великої чоловічої відмови» Джона Карла Флюгеля².

Наступний етап (1980–1990-ті роки) тісно пов'язаний із розвитком гендерної історії. Вплив ідеології середнього класу на гендерні ролі та їх відображення у зовнішньому вигляді ґрунтовно висвітлено в праці Леонори Давідофф та Кетрін Холл³. У цей же час розпочався критичний перегляд сталих міфів про вікторіанську тілесність, у чому значну роль відіграли роботи Валері Стіл;⁴ зокрема, дослідження соціокультурної історії корсета.

Сучасна зарубіжна історіографія (з початку 2000-х років) представлена більш вузькоспеціалізованими дослідженнями матеріальної культури. Зокрема, проблематику чоловічої моди та прихованого марнославства проаналізували Крістофер Брюард та Brent Шеннон,⁵ які поставили під сумнів жорсткий дихотомічний поділ на «чоловічу раціональність» та «жіночу декоративність». Явище гібридизації європейського костюма вивчалось з опорою на теоретичні концепти Хомі Баби⁶ та практичні розвідки Емми Тарло⁷. Також вагомим для нашої роботи напрямком є

¹ Veblen T. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York : Macmillan, 1899. 400 p.

² Flügel J. C. *The Psychology of Clothes*. London : Hogarth Press, 1930. 257 p.

³ Davidoff L., Hall C. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*. London : Routledge, 1987. 576 p.

⁴ Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford : Berg, 1997. 336 p.; Steele V. *The Corset: A Cultural History*. New Haven : Yale University Press, 2001. 208 p.

⁵ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. 280 p.

⁶ Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 285 p.

⁷ Tarlo E. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 360 p.

вивчення модної періодики як інструмента соціального конструювання, розкрите в дослідженнях Маргарет Бітем.¹

Аналіз джерел. Джерельна база дослідження є репрезентативною і типологічно поділяється на кілька масивів:

1. Періодичні видання: «The Englishwoman's Domestic Magazine»², «Godey's Lady's Book, The Tailor and Cutter, Punch».³ Вони слугують ключовим джерелом для вивчення нормативних ідеалів, правил етикету та дискусій (наприклад, «корсетної полеміки»).

2. Візуальні та іконографічні джерела (модні гравюри, кабінетні фотографії, рекламні ілюстрації Дж. К. Лейєндекера, карикатури).

3. Комерційні каталоги та преїскуранти (наприклад, каталоги Montgomery Ward & Co., реклама універмагів),⁴ що дозволяють простежити процес демократизації моди та цінову політику на ринку ready-to-wear.

4. Медичні та санітарні звіти (публікації в The Lancet, Edinburgh Medical Journal, трактати Р. Дікінсона),⁵ які фіксують біополітичний контроль над тілом та наслідки використання токсичних матеріалів.

5. Джерела особистого походження (щоденники, приватне листування, спогади),⁶ що дозволяють зіставити нормативні приписи з реальною практикою повсякденного носіння одягу.

Мета дослідження полягає у комплексній реконструкції антропологічного виміру моди вікторіанської та ранньої едвардіанської доби, а також у визначенні ролі костюма як механізму конструювання соціальної ієрархії, гендерної ідентичності та імперської ідеології.

Для досягнення мети було поставлено такі завдання:

¹ Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914. London : Routledge, 1996. 240 p.

² Beeton S. O. Conversazione // The Englishwoman's Domestic Magazine. 1868. Vol. 4. P. 334.

³ Hood T. The Song of the Shirt // Punch. 1843. Vol. V. P. 260.

⁴ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. 654 p.

⁵ Dickens C. Sketches by Boz. London : Chapman and Hall, 1839. 526 p.

⁶ Carlyle J. B. W. The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle / Ed. by C. R. Sanders, K. J. Fielding, C. de L. Ryals et al. Vol. 16. Durham : Duke University Press, 1990. 344 p.

1. Проаналізувати глибинний вплив процесів індустріальної революції на трансформацію парадигми споживання.

2. Дослідити концептуальну роль спеціалізованої модної періодики та комерційних ілюстрованих каталогів як потужної культурної технології та першого масового медіума.

3. Прослідкувати, як модна періодика вийшла за межі простого джерела викрійок і перетворилася на засіб поширення буржуазних цінностей, утверджуючи в суспільстві уявлення про пристойний зовнішній вигляд та соціальну ієрархію.

4. Здійснити критичну деконструкцію усталеного історіографічного міфу про «Велику чоловічу відмову» (The Great Masculine Renunciation).

5. Простежити та концептуалізувати безперервну еволюцію архітекτονіки жіночого силуету (від монументальної статичності епохи криноліну до раціоналізованого функціоналізму «Дівчини Гібсона» та костюма-тальєр).

6. З'ясувати вплив панівної імперської ідеології та санітарно-медичних дискурсів на формування матеріальної культури XIX століття.

7. Спростувати соціокультурний стереотип про виключно фемінний характер «модного страждання» та соціального тиску в умовах патріархального дискурсу.

Методологія та методи дослідження. Дослідження ґрунтується на принципах історизму, об'єктивності та системності. Головним методологічним підходом є історико-антропологічний, що дозволяє розглядати одяг не як відокремлений артефакт, а як інструмент соціального та біополітичного контролю. Використано компаративний метод (для порівняння чоловічих і жіночих тілесних практик, а також нормативних ілюстрацій із реальними фотографіями), метод семіотичного аналізу (для розшифрування візуальних кодів статусу та аксесуарів) та гендерний підхід.

Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні комплексного, міждисциплінарного підходу до історії вікторіанського костюма. У роботі

свідомо відкинуто традиційний суто мистецтвознавчий, лінійно-описовий фокус на користь глибинного історико-антропологічного аналізу тілесності як об'єкта соціального конструювання. Вперше на широкому фактологічному матеріалі доведено ілюзорність жорсткого гендерного поділу у ставленні до власного тіла. Зокрема, розкрито неочікувані механізми чоловічої «епістолярної мімікрії» у жіночій пресі, що деконструє міф про абсолютну маскулінну раціональність та виявляє приховані тілесні неврози джентльменів. Водночас у дослідженні ґрунтовно переосмислено та обґрунтовано амбівалентну роль жіночого гардероба: його проаналізовано не лише як пасивне знаряддя патріархального ув'язнення, а й одночасно як легальний інструмент жіночої самооборони та дієвий засіб здобуття просторової автономії в умовах індустріального міста.

Апробація. Основні положення, висновки та результати кваліфікаційної роботи були оприлюднені та обговорені на низці наукових і науково-практичних заходів міжнародного та всеукраїнського рівнів, отримавши позитивну оцінку наукової спільноти. Високий науковий рівень дослідження підтверджується тим, що з цією темою було двічі здобуто друге місце на конкурсах студентських наукових робіт, зокрема Диплом II ступеня у Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт з галузей знань і спеціальностей у 2025–2026 навчальному році зі спеціальності «Історія та археологія» у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна (2026 р.). Результати дослідження також було представлено на Четвертій міжнародній науковій конференції «США: політика, суспільство, культура – 2025 (на пошану пам'яті професора Бориса Михайловича Гончара, 1945–2015)» у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (6–7 березня 2025 р.), а також на Міжвузівській студентській науково-практичній конференції «Science Looks Ahead» («Наука – погляд у майбутнє») у Національному технічному університеті «Харківський політехнічний

інститут» (30 квітня 2025 р.), за результатами якої доповідь була визнана однією з найкращих та відзначена почесною грамотою і сертифікатом.¹

Окремі аспекти роботи пройшли апробацію на XVIII Міжнародному конкурсі науково-дослідних культурно-творчих робіт іноземними мовами «Подорож у майбутнє: наука, культура, технології» у Харківському національному автомобільно-дорожньому університеті (20 жовтня 2025 р.), де було здобуто Сертифікат переможця I ступеня у номінації «Теоретична обґрунтованість», та на 43-й Міжнародній краєзнавчій конференції молодих учених «Історія та сьогодення краєзнавчих студій (з нагоди 100-річчя інституалізації краєзнавчого руху в Україні)» (м. Харків, 28 листопада 2025 р.), де здобуто звання лауреатки Творчої Премії імені Афанасія Федоровича Луньова. Подальші результати оприлюднювалися на Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції «Актуальні питання розвитку науки та забезпечення якості освіти в умовах воєнного часу» в Національній академії Національної гвардії України (18 лютого 2026 р.),² VIII Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Мовна освіта фахівця: сучасні виклики та тенденції» у Національному юридичному університеті імені Ярослава Мудрого (26 лютого 2026 р.),³ а також на 79-й Міжнародній науковій конференції «Каразінські читання (історичні науки)» у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна (2026 р.). Крім того, матеріали дослідження викладені у науковій статті, опублікованій у збірнику наукових праць студентів, аспірантів та молодих науковців

¹ Tykhonova O. KI in der Kleidungsrestaurierung // Science Looks Ahead. Dedicated to the 140th Anniversary of NTU "KhPI" = Наука – погляд у майбутнє. Присвячено 140-річчю НТУ «ХПІ»: матеріали міжвузівської студентської наукової конференції (Харків, 30 квітня 2025 р.). Харків: НТУ «ХПІ», 2025. С. 39.

² Тихонова О. С. Збереження наукового потенціалу в умовах війни: аналіз європейської графічної спадщини з фондів ХДНБ ім. В. Г. Короленко для дослідження історії моди та костюма (на прикладі ілюстрацій Сідні Пейджета) // Актуальні питання розвитку науки та забезпечення якості освіти в умовах воєнного часу: збірник матеріалів доповідей Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції (м. Харків, 18 лютого 2026 р.). Харків: Національна академія Національної гвардії України, 2026. С. 136–139.

³ Тихонова О. С. Проблеми перекладу та інтерпретації історичної модної термінології: антропологічний вимір (на матеріалі французьких видань з фондів ХДНБ ім. В. Г. Короленка) // Мовна освіта фахівця: сучасні виклики та тенденції: матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (м. Харків, 26 лютого 2026 р.). Харків: Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, 2026. С. 292.

«Студентство. Наука. Іноземна мова» (Випуск 18, Частина 1, ХНАДУ, 2026 р.).¹

¹ Tychonowa O. S. Die Beilage der Zeitschrift «Niwa» aus den Archivbeständen der W. G. Korolenko-Bibliothek als Quelle der historischen Anthropologie // Студентство. Наука. Іноземна мова : збірник наукових праць студентів, аспірантів та молодих науковців. Харків : ХНАДУ, 2026. Вип. 18. Ч. 1. С. 190.

РОЗДІЛ 1. ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ДОБИ ПОЛІТИКИ, ЕКОНОМІКИ ТА ІДЕОЛОГІЇ

1.1 Демократизація одягу: промислова революція та масове виробництво вбрання

Вікторіанська доба відзначилася безпрецедентними технологічними та макроекономічними трансформаціями, фундаментальним рушієм яких виступила промислова революція. У сучасній історіографії домінує консенсус щодо того, що цей багаторівневий процес, досягнувши свого апогею в середині XIX століття, докорінно переформатував не лише економічний ландшафт Великої Британії, але й глибинну структуру повсякдення та матеріальної культури суспільства.

Індустріалізація, яка визначила вектор розвитку вікторіанської епохи, не була одномоментним чи лінійним явищем. Це був складний, тривалий процес, динаміка якого мала диференційований вплив на технології виробництва та патерни споживання вбрання на різних історичних зрізах. Відтак, комплексний аналіз макроекономічних зрушень крізь призму соціальної історії моди та еволюції костюма доцільно періодизувати, виокремивши три ключові етапи: ранній (1830-ті – 1850-ті), середній (1850-ті – 1870-ті) та пізній (1870-ті – 1901).

Ранній етап (1830-ті – 1850-ті) характеризувався завершенням індустріалізації у текстильному виробництві. Як зазначають класики економічної історії, зокрема Ерік Гобсбаум, саме текстильна промисловість була «локомотивом» індустріалізації. Гобсбаум наводить дані, що демонструють експоненціальне зростання виробництва бавовняних тканин, що призвело до раніше нечуваного падіння цін на них та перетворення Британії на «майстерню світу».¹ Ключовим наслідком цього стало

¹ Hobsbawm, E. The Age of Revolution: 1789-1848. New York : Vintage Books, 1996. p. 206.

експоненціальне здешевлення тканин, насамперед бавовняних. Механізація прядіння, що стало доступним завдяки, наприклад, машині «Мюль», та ткацтва, перетворила бавовну на найдоступніший матеріал.¹

Водночас відбувалася механізація вовняної промисловості. Хоча вона йшла повільніше, ніж бавовняна, центри у Західному Йоркширі, наприклад, Бредфорд, почали масово виробляти камвольні вовняні тканини. Вони були легшими, дешевшими та більш стандартизованими, ніж традиційне грубе сукно, що робило вовняні костюми та сукні доступнішими для середнього класу. Шовк, з іншого боку, залишався переважно предметом розкоші, хоча використання жакардового верстата дозволило масовізувати виробництво складних візерунків. Однак, на цьому етапі «вузьким місцем» залишався процес пошиття: тканини були дешевими, але праця кравчині чи швачки залишалася ручною, довгою та дорогою.² Відтак, хоча сировина стала доступною, сам одяг все ще вимагав значних часових та фінансових затрат на його виготовлення.

Під час середнього етапу вікторіанської доби (1850-ті – 1870-ті) відбулося виникнення трьох інновацій, що радикально змінили сам процес виробництва та вигляд одягу. Найважливішою інновацією стала швейна машинка. Е. Годлі підкреслює, що хоча винахід і був зроблений раніше, саме агресивна маркетингова політика Ісаака Зінгера в 1850-х роках, зокрема, запровадження системи продажу, зробила цей пристрій масово доступним.³ Це мало подвійний ефект: по-перше, це різко підвищило продуктивність на фабриках, але водночас призвело до виникнення системи «виснажливої праці» (*sweated labour*); по-друге, це зумовило розвиток домашнього кравецтва, яке передбачало виконання технологічно складних операцій без залучення сторонніх фахівців, що дозволило жінкам середнього класу виконувати складні швейні операції самостійно.

¹ Hobsbawm, E. *The Age of Revolution: 1789-1848*. New York : Vintage Books, 1996. p. 215.

² Mokyr, J. *The Enlightened Economy: An Economic History of Britain 1700-1850*. New Haven :Yale University Press, 2009. p. 122.

³ Godley A. *Singer in Britain: The Diffusion of Sewing Machine Technology and its Impact on the Clothing Industry in the United Kingdom, 1860–1905*. *Textile History*. 1996. Vol. 27, no. 1. P. 60. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/004049696793711725>. (дата звернення 10.11.2025)

Таким чином, підвищення продуктивності в фабричних цехах супроводжувалося експлуатацією домашніх працівників, що дало потужний соціальний резонанс у свідомості еліти споживачів.

Другою інновацією стала хімічна революція у кольорі. У 1856 році Вільям Генрі Перкін випадково синтезував мовеїн – перший аніліновий барвник яскравого фіолетового кольору. Це викликало фурор, як його називають «ліломанія», або «mauve measles».¹ Раніше насичений фіолетовий був доступний лише монархам; тепер він став дешевим і загальнодоступним, а невдовзі з'явилися й інші синтетичні кольори. Зрештою, здешевлення тканин та механізація пошиття спричинили процес, який в історіографії часто називають «демократизацією моди». Втім, історик моди Крістофер Бревард застерігає від надто буквального розуміння цього терміну, стверджуючи, що мова йде радше про «демократизацію аспірацій» – можливість для середнього класу наслідувати візуальні коди аристократії.² Цей процес, однак, породжував і нові соціальні тривоги. Дослідниця вікторіанського повсякдення Джудіт Фландерс, аналізуючи листи та щоденники того часу, вказує на постійні скарги представниць середнього класу на «тиранію моди» та виснажливу необхідність постійно оновлювати гардероб.³

Яскравим прикладом цього є листування Джейн Велш Карлайл, дружини філософа Томаса Карлайла. У листі до кухарки (березень 1843 року) вона детально описує власноручне виготовлення нової сукні зі старої, іронічно зауважуючи про своє перетворення на «розумну господиню». Цей уривок яскраво демонструє невпинний суспільний тиск, який спонукав жінок цього прошарку компенсувати нестачу коштів власною винахідливістю та майстерністю.⁴

¹ Garfield S. Mauve: How One Man Invented a Color That Changed the World. New York: W. W. Norton, 2001. P. 199.

² Breward C. The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress. Manchester: Manchester University Press, 1995. P. 152.

³ Flanders J. The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed. London: Harper Perennial, 2004. P. 258.

⁴ Carlyle, J. B. W. The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle / Ed. by C. R. Sanders, K. J. Fielding, C. de L. Ryals et al. Vol. 16. Durham : Duke University Press, 1990. pp. 225-227.

Останній етап (1870-ті – 1901) ознаменувався остаточним становленням індустрії готового одягу, або, як говориться у англійській історіографії, «ready-to-wear». Особливо це відчувалося у чоловічій моді, та з появою великих універсальних магазинів. Масове виробництво спершу охопило саме чоловічий гардероб з кількох ключових причин: стандартизації, оскільки чоловічий костюм мав простіший крій, соціальної функції, бо костюм став «уніформою» для клерків, та повільної моди, тому що чоловічі фасони змінювалися рідше.¹ Економічні звіти та реклама в пресі свідчать про високий попит на готові чоловічі сорочки, жилети, краватки, а також жіночий верхній одяг – шалі, мантиї, накидки та плащі.

Маркетингові стратегії виробників готового одягу чітко простежуються на сторінках масової преси, зокрема «The Illustrated London News» та «Punch». Так, компанія «R. Ford and Co.» активно просувала лінійку сорочок «Eureka Shirts»; у випуску від 2 квітня 1870 року виробник гарантував «ідеальне прилягання» своїх виробів навіть без індивідуального пошиття.²

А оголошення від компанії «Peter Robinson's Mourning Warehouse» у «The Queen» від 20 травня 1876 року обіцяли негайну доставку «костюмів для глибокого трауру», що було неможливо при індивідуальному замовленні.³

Однак, найбільший вплив на сам досвід споживання справила поява великих універсальних магазинів. Вони були не просто місцем продажу, а справжніми «храмами споживання». На відміну від традиційних малих крамниць, такі гіганти, як «Whiteley's», «Harrods» чи «Peter Robinson's» у Лондоні, змінили правила. Величезні вітрини, яскраве освітлення та розкішні інтер'єри перетворили похід за покупками на респектабельне дозвілля. Вони запровадили політику фіксованих цін та дозволили так званий «browsing», тобто можливість просто роздивлятися товари на вітринах без зобов'язання

¹ Breward C. The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914. Manchester: Manchester University Press, 1999. P. 289.

² R. Ford and Co. Eureka Shirts : [Advertisement]. The Illustrated London News. 1870, 2 April. P. 351.

³ Peter Robinson's Mourning Warehouse : [Advertisement]. The Queen. 1876, 20 May. P. 433.

купувати, що є доволі розповсюдженим методом відпочинку у англійців й сьогодні.¹ Як зазначає історик Еріка Раппапорт, універмаги стали першим респектабельним публічним простором для жінок середнього класу, де вони могли перебувати без супроводу чоловіка, завдяки наявності чайних кімнат. Ці магазини також стали головними дистриб'юторами готового одягу через ілюстровані каталоги для замовлень поштою.²

Незважаючи на індустріалізацію, для аристократії та найбагатшої буржуазії індивідуальне ручне пошиття одягу залишалося єдиним прийнятним стандартом і маркером найвищого статусу. Прикладом слугує феномен Чарльза Фредеріка Ворта, який у Парижі фактично винайшов «високу моду», тобто «Haute Couture». Кожна річ була унікальним витвором мистецтва, виготовленим вручну, що підкреслювало прірву між масовим «готовим одягом» та ексклюзивним «кутюр».³

Аналіз переходу від ремісничого до фабричного виробництва неможливий без урахування ролі чоловіка-кравця. Наприкінці XIX століття кравці все ще були основними виробниками одягу, а костюм, пошитий на замовлення, залишався символом статусу, респектабельності та смаку. Проте з розвитком промислового виробництва, зростанням популярності готового одягу та зміною соціально-економічних умов роль індивідуального пошиву поступово зменшувалася.

Вікторіанська епоха характеризувалася суворими соціальними нормами, що знаходило відображення і в одязі. Сама професія кравця не мала високого соціального статусу. У суспільстві існувало уявлення, що «справжній чоловік» займається фізичною працею, а сидяча, кропітка робота кравця сприймалася як щось «жіноче». Газетні карикатури часто зображували кравців як тендітних, слабких чоловіків, підкреслюючи їхній нібито низький

¹ Rappaport E. D. Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 208.

² Rappaport E. D. Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End [Електронний ресурс]. Princeton : Princeton University Press, 1999. P.288. URL: https://www.researchgate.net/profile/Erika-Rappaport-2/publication/275822777_Shopping_for_Pleasure_Women_in_the_Making_of_London's_West_End/links/5fbb0bb1a6fdcc6cc65c7ad9/Shopping-for_Pleasure-Women-in_the_Making-of_Londons-West_End.pdf (дата звернення: 10.11.2025).

³ Marly D. de. Worth: Father of Haute Couture. London: Elm Tree Books, 1980. P. 204.

статус. Але наприкінці XIX століття традиційні уявлення про «чоловічі» та «жіночі» професії почали поступово розмиватися.¹ На відміну від архітекторів, юристів чи лікарів, кравці сприймалися радше як ремісники, які обслуговують більш привілейовані класи. В уявленні сучасників образ кравця часто асоціювався з монотонною ручною працею, що не вимагала фізичної сили.

Кравці поділялися на кілька категорій. Елітні майстри працювали у Вест-Енді Лондона, наприклад, на вулиці Севіл-Роу, створюючи одяг для аристократії, багатих підприємців та високопосадовців. Вони не лише шили костюми, а й виступали стилістами. Кравці середнього класу обслуговували менш заможних клієнтів. Наймані кравці працювали у невеликих майстернях із неналежним умовами, виконуючи підряди для великих магазинів готового одягу – фактично, долучаючись до тієї ж системи «sweated labour», що й жінки-швачки.

Утвердження ринку готового одягу зумовило глибоку трансформацію кравецького ремесла у Великій Британії: від традиційного ремесла, що забезпечувало еліту індивідуальними костюмами, до більш маргіналізованої професії в умовах масового виробництва. Проте навіть у нових умовах кравці знаходили способи зберегти свою справу, роблячи наголос на унікальності, підгонці та мистецтві створення одягу.²

Таким чином, до кінця вікторіанської доби промислова революція докорінно змінила ландшафт модної індустрії: від здешевлення сировини на ранньому етапі й впровадження механізації та нових технологій фарбування в середині століття, до домінування масового виробництва та роздрібної торгівлі наприкінці.

Узагальнюючи, проведений аналіз економічних трансформацій вікторіанської доби доводить, що мода є ключовим предметом історичної

¹ Laura Ugolini. *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*. Ashgate Publishing. Aldershot. 2007. P. 9.

² Laura Ugolini. *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*. Ashgate Publishing. Aldershot. 2007. p. 30.

антропології. Промислова революція не лише змінила зміст гардероба британців, а й фундаментально трансформувала механізми конструювання соціальної ідентичності через одяг. Масове виробництво спричинило «демократизацію розкоші», дозволивши середньому класу візуально наслідувати еліту. Трансформації зазнали й повсякденні практики: поява універмагів створила новий респектабельний публічний простір для споживачів. У відповідь, еліта використала «haute couture» для відновлення соціальної дистанції.

Таким чином, економічні зрушення перетворили одяг на складну семіотичну систему, що дозволяє історичній антропології реконструювати соціальні ієрархії, гендерні ролі та культурні цінності вікторіанського суспільства.

1.2 Мода як індикатор соціальних трансформацій та її вплив на життя середнього класу

Окреслені вище індустріальні процеси вийшли за межі виробничої сфери, спричинивши докорінну трансформацію соціальної ієрархії, що безпосередньо вплинуло на культуру вбрання. Найвагомішим наслідком цих економічних зрушень стало формування та утвердження середнього класу як провідної верстви суспільства. На відміну від аристократії, чий статус ґрунтувався на походженні та земельній власності, і робітничого класу, що визначався фізичною працею, середній клас, до якого можна віднести: промисловців, банкірів, юристів, лікарів, вище духовництво та чиновників, мусив постійно демонструвати та легітимізувати своє становище. В історіографії цей процес докладно проаналізований Леонорою Давідофф та Кетрін Холл. У своїй фундаментальній праці «Family Fortunes» вони

доводять, що ідеологія середнього класу будувалася на чіткому розподілі гендерних сфер та культурі «респектабельності».¹

Респектабельність була моральною та водночас візуальною категорією. Вона вимагала не просто багатства, але й правильного його використання: стриманості, благочестя, дотримання суворого етикету та, звісно, бездоганного зовнішнього вигляду. Одяг перетворився на головний інструмент соціальної семіотики. Як зазначає К. Бревард, у цьому новому суспільстві костюм став «візуальною біографією» людини.² Ця необхідність «тримати фасад» породжувала те, що Джудіт Фландерс, аналізуючи щоденники, назвала «величезною тривогою» середнього класу, пов'язаною зі страхом зробити помилку в етикеті чи одязі, що могла б викрити недостатню «шляхетність».³

Саме цю потребу в соціальній навігації і задовольнили журнали мод, що почали активно з'являтися наприкінці доби. Вони стали найважливішим рушієм популяризації та стандартизації моди.

До настання доби масової преси, популяризація моди відбувалася зовсім іншими, значно повільнішими шляхами. Як зазначає історикиня моди Ейлін Рібейро, у XVII–XVIII століттях тренди диктувалися виключно королівським двором та вищою аристократією. Інформація про них поширювалася здебільшого через так званих «модних ляльок» (відомих як «Пандори»), яких в повному вбранні відправляли між європейськими столицями, або через поодинокі, надзвичайно дорогі, розфарбовані вручну гравюри, доступні вкрай обмеженому колу осіб.⁴

Такий тип виробництва характеризувався ексклюзивністю та тривалістю виконання, що фактично перетворювало моду на маркер приналежності до вищих прошарків суспільства. Саме на цьому тлі, потребу в швидкій та

¹ Davidoff L., Hall C. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*. London: Routledge, 1987. P. 115–120.

² Breward C. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press, 1995. P. 152.

³ Flanders, J. *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*. New York : W. W. Norton & Company, 2004. P. 258.

⁴ Ribeiro A. *The Art of Dress: Fashion in England and France 1750–1820*. New Haven : Yale University Press, 1995. P.145.

масовій соціальній навігації і задовольнили журнали мод. Хоча журнали для дам існували й раніше, наприклад, американський «Godey's Lady's Book» був заснований ще у 1830 році, саме в середньовікторіанський період (1850-ті – 1870-ті) вони перетворилися на потужну культурну та економічну силу. Цей злет збігся з економічними чинниками, описаними в попередньому підрозділі: появою швейної машинки та здешевленням тканин.

Такі видання, як британські «The Englishwoman's Domestic Magazine» (EDM) та «The Queen», або надзвичайно впливовий американський «Godey's Lady's Book», були не просто каталогами одягу. Вони слугували, за влучним висловом історикині Маргарет Бітем, «посібниками з конструювання жіночності» середнього класу.¹

По-перше, модна преса стала потужним каналом трансляції культурних норм, роблячи високу моду доступною для ширшого загалу. Центральне місце у цьому посідали ілюстровані вставки – fashion plates, що формували візуальний канон епохи. Показовим є підхід журналу «The Englishwoman's Domestic Magazine»: супровідні тексти до гравюр містили не лише опис матеріалів, а й інструкції щодо доречності вбрання. Маркування моделей, як-от «сукня для візитів», фактично навчало читачок правилам світського етикету.²

По-друге, вони надавали практичні інструменти. Усвідомлюючи обмежені бюджети своєї аудиторії порівняно з аристократією, журнали популяризували домашнє пошиття. Феноменом, що змінив правила гри, стала поява вкладених паперових викрійок, тобто «paper patterns». EDM, починаючи з 1860-х років, регулярно пропонував своїм читачкам повнорозмірні викрійки, що дозволяли відтворити модний силует вдома, використовуючи дешевшу тканину.³ Це дозволяло умовній дружині банкіра

¹ Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914. London: Routledge, 1996. P. 45.

² Fashion Plate Description. The Englishwoman's Domestic Magazine. 1862. Vol. 5. P. 221.

³ Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914. London: Routledge, 1996. P. 68.

чи дружині клерка візуально належати до одного «респектабельного» класу, незважаючи на різницю в доходах.

По-третє, ці журнали формували ідеологію. Модні поради завжди йшли пліч-о-пліч зі статтями про ведення домашнього господарства, управління слугами, моральне виховання дітей та літературними оглядами. Наприклад, у «Godey's Lady's Book» редакторка Сара Джозефа Гейл роками просувала концепцію «домашньої сфери» як осередку моральної сили жінки, де вибір одягу мав відображати скромність і благочестя, а не аристократичну фривольність. Цю редакційну стратегію наслідували й інші видання. Прямий конкурент «Godey's» у США, «Peterson's Magazine», діяв за схожим принципом. Він пропонував нижчу вартість передплати, але транслював тотожні ціннісні орієнтири: модні гравюри супроводжувалися текстами, які підкреслювали чесноти «справжньої жіночності» (побожність, чистоту та покірність), презентуючи роль дружини й матері як вершину жіночого покликання.¹

У Великій Британії показовим прикладом став часопис «The Englishwoman's Domestic Magazine», що був заснований Семюелом та Ізабеллою Бітон. Видання не лише публікувало частинами знамениту «Книгу місіс Бітон з управління домогосподарством» (Mrs Beeton's Book of Household Management), а й підтримувало активний діалог із аудиторією в рубриці «Conversazione». Цей розділ став майданчиком для обговорення питань моралі та гігієни в контексті моди. Найбільш резонансною стала тривала полеміка щодо практики тугого шнурування корсетів, яка наочно продемонструвала взаємозв'язок між формуванням модного силуету та тогочасними медичними й етичними уявленнями.²

Таким чином, журнали мод стали потужним механізмом, через який новий середній клас не лише засвоював модні тенденції, але й кодифікував

¹ Stephens A. S. The Editor's Table. Peterson's Magazine. 1860. Vol. 37. P. 78.

² Beeton S. O. Conversazione. The Englishwoman's Domestic Magazine. 1868. Vol. 4. P. 334.

власні соціальні та моральні цінності, утверджуючи своє прагнення до престижу та респектабельності.

Водночас було б помилкою вважати, що медійний простір вікторіанської доби формувався виключно навколо жіночої аудиторії. Справді, під час вивчення цього питання виникає об'єктивна проблема репрезентативності джерельної бази: спеціалізованих чоловічих журналів видавалося значно менше, і вони рідко фокусувалися на моді в настільки ж прямолінійний спосіб, як жіночі. Проте вони, безперечно існували та користувалися значним попитом, виконуючи аналогічну функцію з кодифікації вже чоловічої респектабельності.

Ця відмінність у фокусі була зумовлена самою природою чоловічої моди. Як зазначав соціолог костюму Дж. К. Флюгель, XIX століття стало епохою «великої чоловічої відмови», від яскравих кольорів та декоративності на користь темного та утилітарного ділового костюму. Цей костюм став уніформою індустріальної доби, що символізувала не аристократичне неробство, а професіоналізм, серйозність та фінансову надійність.¹

Відповідно, чоловіча преса була значно більш фрагментованою та спеціалізованою. Замість єдиного «домашнього» журналу, чоловіки середнього класу читали видання, що відповідали їхнім професійним та дозвільним інтересам. Як доводить історик Джон Тош, ідентичність вікторіанського чоловіка будувалася навколо його ролі у публічній сфері.² Тому попитом користувалися, з одного боку, фахові видання, наприклад, «The Lancet» для медиків або «The Economist» для фінансистів, а з іншого – журнали, присвячені «джентльменському» дозвіллю, як-от спортивний «Bell's Life in London» або сатиричний «Punch», який часто висміював модні крайнощі.

Мода в суто прикладному сенсі висвітлювалася переважно у професійних виданнях для кравців. Найяскравішим прикладом є журнал «The

¹ Flügel J. C. The Psychology of Clothes. London: Hogarth Press, 1930. P. 110.

² Tosh J. A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England. New Haven: Yale University Press, 2007. P. 55.

Tailor and Cutter», що був заснований у 1866 році. На відміну від EDM, він був адресований не кінцевому споживачу, а реміснику. Його метою була не так пропозиція модних новинок, як стандартизація «правильного» крою, що був життєво необхідний для створення бездоганного образу джентльмена.¹

Аналогічно можна згадати масивне видання «Grand Edition of Supreme System for Producing Men's Garments», що містило докладні інструкції щодо зняття мірок, визначення типу фігури тощо. (Додаток 1). Воно пропонувало моделі чоловічого одягу на різні випадки: вечірні фраки, ансамблі для денних прогулянок та сезонний верхній одяг. Окремий інтерес становлять запропоновані інноваційні конструкторські рішення, зокрема технологія виготовлення так званого безшовного пальта. Опис цієї моделі демонструє високий рівень технічної підготовки, якого вимагала тогочасна мода: «Особливість цього виробу полягає в тому, що воно створюється без бокових швів. Після побудови викрійки стандартним способом та її вирізання необхідно склеїти боковий шов переду. Потім передню та задню частини слід викроїти як єдине ціле, у результаті чого вийде пальто без бокових швів».²

Оскільки це видання за своїм обсягом та змістом наближалось до повноцінного технічного довідника, воно фокусувалось на нюансах індивідуального кравецтва. У розділі про пошиття жилетів, наприклад, описувалися прийоми викрійки, що створювали ефект звуженої талії.³

Таким чином, попри меншу чисельність, чоловічі журнали активно обслуговували попит на формування нової, професійної та публічної ідентичності чоловіка середнього класу, що утвердилася внаслідок індустріалізації.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що поява нового середнього класу, позбавленого спадкового статусу аристократії, але наділеного економічним капіталом, породила гостру суспільну «тривогу респектабельності». Ця респектабельність вимагала постійної візуальної легітимації. Саме цю

¹ The Tailor and Cutter: A Journal of Fashion, Literature and Art. London: 1866. Vol. 1.

² Frederick Timothy. Grand Edition of Supreme System for Producing Men's Garments. 1907. p. 181.

³ Frederick Timothy. Grand Edition of Supreme System for Producing Men's Garments. 1907. p. 205.

потребу задовольнила модна преса, яка еволюціонувала з елітарної розваги для обраних (як у випадку з «Пандорами») на потужний масовий медіум.

З антропологічної точки зору, такі журнали, як «The Englishwoman's Domestic Magazine» чи «Godey's Lady's Book», стали не просто порадиниками, а культурними технологіями для конструювання ідентичності. Вони виконували життєво важливі функції. По-перше, практичну: надавали масові інструменти, насамперед, паперові викрійки, для візуальної імітації бажаного статусу, знімаючи технологічний бар'єр між класами. По-друге, ідеологічну: навчали нову аудиторію ритуалам, правилам етикету для візитів, що були описані у коментарях до гравюр, та цінностям ідеології «домашньої сфери», перетворюючи абстрактну ідею «респектабельності» на конкретний набір повсякденних практик. Водночас аналіз спеціалізованої чоловічої преси, на кшталт «The Tailor and Cutter», демонструє ту саму антропологічну логіку. Вона обслуговувала кодифікацію професійної маскулінності через технічну стандартизацію крою, що ідеально відповідало ідеалу «великої чоловічої відмови».

Отже, модний журнал став головним механізмом, через який вікторіанська людина вчилася бути «респектабельною». Він перетворив одяг з переважно маркера походження на інструмент активної соціальної навігації, самоконструювання та ідеологічної дисципліни.

1.3 Костюм як візуалізація британського імперського дискурсу та вікторіанської моралі

На формування вікторіанського костюму впливали не лише економічні та соціальні чинники, але й потужний ідеологічний *Zeitgeist* (дух часу), що ґрунтувався на тріаді «мораль, стабільність, імперія». На відміну від континентальної Європи, яку в середині століття лихоманило від революцій, зокрема, 1848 року, Британія, як зазначає історик Г. М. Янг, переживала

період самовпевненості, що ґрунтувався на політичній стабільності та промисловій перевазі¹. Ця ідеологія пронизувала повсякденне життя, і костюм став одним з її головних полів битви та прояву.

По-перше, розширення колоніальної імперії мало прямий та багатошаровий вплив на моду, і ключову роль тут відігравала Індія, «перлина Британської корони». У ранній вікторіанській добі (1830-ті – 1850-ті) головним імперським маркером статусу була кашемірова шаль. Як докладно описують історики текстилю, оригінальні шалі, виготовлені вручну в Кашмірі, були надзвичайно дорогим предметом розкоші, символом багатства, привезеного Ост-Індською компанією.² Попит був настільки високим, що британська промисловість швидко його адаптувала: у місті Пейслі (Шотландія) було налагоджено масове, жакардове виробництво дешевших імітацій. Характерний індійський орнамент «бута» (крапля) став настільки асоціюватися з цим містом, що на Заході він досі відомий як «пейслі». У середній та пізній вікторіанській добі, особливо після встановлення прямого правління у 1858 році, Індія стала життєво важливою для економіки. Вона була не лише джерелом сировини, наприклад, бавовни, особливо під час Громадянської війни в США, що блокувала американський експорт, але й гігантським ринком збуту для британських фабрик, насамперед манчестерського текстилю.³ Ідеологічно, як зазначає К. Бревард, одяг став інструментом цивілізаційної диференціації. Складний, світлий, непрактичний одяг британського колоніального адміністратора чи його дружини, накрохмалені білі комірці та сукні в спекотному кліматі, візуально відділяв «цивілізованого» європейця, що не займався фізичною працею, від «примітивного» колонізованого суб'єкта.⁴

Однак цей культурний обмін був переважно одностороннім і відбувався в умовах влади. Значно складнішим було відношення колонізованих народів,

¹ Young G. M. *Victorian England: Portrait of an Age*. Oxford: Oxford University Press, 1936. P. 88.

² Reilly R. *The Paisley Shawl and the Men Who Made It*. Glasgow: Glasgow Museums & Art Galleries, 1987. P. 45.

³ Breward C. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press, 1995. P. 147.

⁴ Breward C. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press, 1995. P. 158.

які носили одяг загарбників. Для багатьох це не було вільним вибором. Носіння західного костюму вимагалось для роботи в колоніальній адміністрації, навчання в місіонерських школах або служби в армії. Це був акт примусової асиміляції.

Однак для нової місцевої еліти, яка формувалася, виникли складніші гібридні стилі. Теоретик постколоніалізму Хомі Баба описав цей процес як «колоніальну мімікрію». Це було прагнення бути «майже таким самим, але не зовсім».¹ Місцевий житель, одягаючи костюм колонізатора, намагався отримати доступ до його влади, авторитету та «цивілізованості». Проте колоніальна система була влаштована так, що ця мімікрія ніколи не могла бути повною; колонізований завжди залишався «недосконалою копією», що лише підтверджувало зверхність «оригіналу». Самі британці часто з презирством та насмішкою ставилися до цих гібридних стилів. Найвідомішим прикладом є калькуттський «бабу» (babu) – клерк-індус, що працював у британській адміністрації. Він міг носити західний піджак та черевики, але поєднувати їх із традиційним дхоті. У британській пресі, особливо в сатиричному журналі «Punch», «бабу» став карикатурним персонажем, що «кумедно» поєднував одяг. Це висміювання було інструментом контролю, що мав на меті показати, що місцевий житель не здатен по-справжньому стати «британцем».² Проте було б помилкою бачити в цьому лише пригнічення. Як доводить у своєму дослідженні «Clothing Matters» історикиня Емма Тарло, гібридність також стала потужним інструментом створення нової, модерної, постколоніальної ідентичності.³

Наприклад, спільнота Парсів, яка активно співпрацювала з британцями, створила унікальний гібридний стиль, поєднуючи вікторіанські жилети та пальта зі своїми традиційними сорочками та капелюхами, візуально позначаючи свій унікальний статус «посередників». Навіть шервані, який

¹ Bhabha H. K. The Location of Culture. London : Routledge, 1994.P. 86

² Bhabha H. K. The Location of Culture. London : Routledge, 1994.P. 100.

³ Tarlo E. Clothing Matters: Dress and Identity in India [Електронний ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/264598573_Clothing_Matters_Dress_and_Identity_in_India (дата звернення: 10.11.2025).

носила індійська аристократія, поєднав крій британського сюртука з естетикою мугальського кафтана. Це був спосіб виглядати «сучасно» та «по-західному», не відмовляючись повністю від своєї індійської ідентичності. Отже, гібридні стилі були не просто модним вибором. Вони були візуальним щоденником складної психологічної драми колоніалізму. Як писав пізніше Франц Фанон, носіння «білої маски», в нашому випадку одягу колонізатора, було глибоко відчуженим досвідом, що породжував психологічний конфлікт.¹ Цей одяг був водночас і символом доступу до влади, і постійним нагадуванням про своє підлегле становище.

Цей гібридний одяг був переважно чоловічим феноменом, і це мало глибокі соціально-політичні причини, пов'язані з вікторіанський розподілом сфер. В ідеології середнього класу, яку британці експортували в колонії, суспільство було чітко розділене на публічну (чоловічу) та приватну (жіночу) сфери. Саме чоловіки з місцевого населення були змушені взаємодіяти з колоніальною владою: вони ставали клерками («бабу»), юристами, чиновниками в адміністрації або солдатами в колоніальній армії. Водночас, жінки з колонізованих народів, особливо з вищих та середніх класів, значною мірою залишалися у приватній, домашній сфері. У контексті колоніального тиску вони часто ставали символічними «берегинями традицій» та національної ідентичності. У той час як чоловік-«бабу» йшов на компроміс у своєму одязі, щоб функціонувати у світі колонізатора, від його дружини очікувалося, що вона зберігатиме культурну «чистоту» вдома. Як зазначає Емма Тарло, у той час як парські чоловіки експериментували з європейськими пальтами, їхні дружини зберегли та стандартизували носіння сарі як чіткого маркера своєї культурної та релігійної ідентичності.² Гарними джерелами для вивчення цього феномена слугують відповідні фотографії. Наприклад, світлина родини Дадабхая Наороджі, видатного парсійського інтелектуала, політика та одного із засновників Індійського національного

¹ Fanon F. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.P.207.

² Tarlo E. *Clothing Matters: Dress and Identity in India* [Електронний ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/264598573_Clothing_Matters_Dress_and_Identity_in_India (дата звернення: 10.11.2025).

конгресу. Ми бачимо, як чоловіки на фото адаптувалися до вимог публічної сфери: сам Дадабхай Наороджі, як й чоловік зліва, поєднують європейський крій пальта та штанів з традиційним парсійським головним убором, тоді як юнак справа одягнений у повноцінний західний костюм. Водночас, наочною протиположністю є жінки на світлині, які одягнені виключно в традиційні парсійські сарі. Це й дружина Дадабхая Гулбай, і молодші представниці родини. (Додаток 2).

Повертаючись безпосередньо до британців, варто тепер зазначити про домінуючі на той час моральні цінності, що значною мірою формувалися під впливом євангелізму, регулювали не лише жіноче, але й чоловіче тіло. Для жінок ідеалом була, так звана, «ангел у домі», англійський термін «Angel in the House». Як доводить Валері Стіл, корсет, наприклад, був не просто спідньою білизною, а також інструментом фізичної та моральної дисципліни, що «тренував» тіло бути прямим, стриманим і контрольованим.¹

Для чоловіків ця мораль була не менш суворою. Соціолог Дж. К. Флюгель назвав цей процес вже знайомою нам «великою чоловічою відмовою» – відмовою від яскравих кольорів та декоративності XVIII століття на користь темного, ділового костюму.² Чоловічий костюм був таким самим «корсетом», тільки соціальним.

Будь-яке відхилення від цих жорстких гендерних ідеалів жорстко засуджувалося. Найяскравіші приклади цього походять з різних етапів епохи, демонструючи послідовність суспільного контролю.

З чоловічого боку у пізньовікторіанську добу (1880-ті – 1890-ті), це був рух естетизму, найвідомішим представником якого став Оскар Вайлд. Естети відкидали «потворний» утилітаризм індустріального костюму. Вони носили оксамитові бриджі до колін, шовкові панчохи, вільні сорочки та пишні краватки, пропагуючи гасло «мистецтво заради мистецтва». Цей вибір одягу був не просто ексцентричністю; він був прямим викликом маскулінному

¹ Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven: Yale University Press, 2001. P. 55.

² Flügel J. C. The Psychology of Clothes. London: Hogarth Press, 1930. P. 110.

ідеалу.¹ Сатиричний журнал «Punch» роками висміював «жіноподібних» прихильників естетизму. Зокрема, у випуску за 25 червня 1881 року була розміщена знакова карикатура, де Оскар Вайлд постає в образі соняшника, що мало на меті дискредитувати його стиль. Підпис до неї був таким: «O, I feel just as happy as a bright Sunflower! Lays of Christy Minstrelsy. AEsthete of AEsthetes! What's in a name? The poet is WILDE, But his poetry's tame.»² Суть цієї багаточислової насмішки полягає у кількох моментах. Фраза про «соняшник» висміює символи естетичного руху, які «Punch» вважав манірною афектацією. Жорстокості додає приписка «Lays of Christy Minstrelsy», яка відсилає до популярних американських блекфейс-менестрелів, що ставить естетизм Вайлда в один ряд із низькопробним балаганом та натякає на таку ж фальш і позерство. Титул «Естет з Естетів» є іронічною насмішкою над його претензіями на лідерство у русі. Не менш цікавим є каламбур у фіналі. Прізвище Вайлда (Wilde) звучить ідентично до англійського слова «wild» (дикий, буйний, нестримний), тоді як «tame» (плаский, млявий, приручений) є його прямим антонімом. Таким чином, «Punch» стверджує, що, хоч поет і зветься «Диким», його поезія насправді абсолютно млява і «приручена». (Додаток 3).

Кульмінацією цього осуду стали судові процеси над Оскаром Вайлдом у 1895 році. Як доводить біограф Річард Еллманн, під час суду його естетичний вибір – від одягу до «неприродної» зеленої гвоздики у петлиці (яка була кодовим символом) – використовувалися прокурором як прямий доказ його «моральної розбещеності» та злочинної, на той час, гомосексуальності.³

З жіночого боку, паралельний виклик відбувся ще в середньовікторіанську добу (1850-ті), і його обличчям стала американська суфражистка Амелія Блумер. Вона стала активною популяризаторкою «раціональної сукні», хоча й не була її винахідницею. Цей костюм, який

¹ Ellmann R. Oscar Wilde. New York: Alfred A. Knopf, 1988. P. 209.

² Mr. Punch's Almanack for 1882 // Punch. 1881. Vol. 81. P. 14.

³ Ellmann R. Oscar Wilde. New York: Alfred A. Knopf, 1988. P. 415.

складався з широких «турецьких» штанів під спідницею довжиною до колін, мав на меті звільнити жінок від небезпечних важких спідниць. Блumer просувала його на сторінках свого феміністичного журналу «The Lily». Доля Блumer та її реформи стала показовою. Як і у випадку з Вайлдом, реакція суспільства була нищівною. Преса, насамперед той самий «Punch», висміювала її, а сам одяг презирливо охрестила «блмерами». Однією з найвідоміших і показових карикатур на цю тему є «Woman's Emancipation» (Емансипація жінки), опублікована в «Punch» у 1851 році. На цій ілюстрації художник Джон Ліч зображує сцену, де жінки повністю перебрали на себе чоловічі ролі. Вони стоять у невимушених, «чоловічих» позах, тримають руки в кишенях, що було нечуваною вульгарністю для жінки, та курять сигари.¹ (Додаток 4).

Жінок у блумерах висміювали на вулицях, звинувачували в аморальності та бажанні «носити штани» в сім'ї. Зрештою, як зазначає історик Г. Фішер, сама Амелія Блumer змушена була відмовитися від носіння костюму. Вона публічно заявила, що суспільний осуд та постійні дебати навколо одягу відволікали увагу від значно важливіших цілей – боротьби за виборче право та майнові права жінок.² Пізніше, у 1890-х, ідея блумерів відродилася з появою «Нової Жінки» та велосипеда, але й тоді вона стикалася з тим самим звинуваченням в «аморальності» та «мужоподібності».³

Нарешті, найпотужнішим прикладом злиття політики та моралі в моді стала сама королева Вікторія. Після смерті принца Альберта в 1861 році (середньовікторіанський етап) її перехід у довічний траур перетворив жалобний одяг на загальнонаціональний культурний код. Як описує Лу Тейлор, виникла ціла «тиранія трауру» з чіткими правилами.⁴ Дотримання трауру стало публічною демонстрацією моральної доброчесності та

¹ Woman's Emancipation // Punch. 1851. Vol. 21. P. 176.

² Fischer G. Pantaloon and Power: A Nineteenth-Century Dress Reform in the United States. Kent: Kent State University Press, 2001. P. 95.

³ Fischer G. Pantaloon and Power: A Nineteenth-Century Dress Reform in the United States. Kent: Kent State University Press, 2001. P. 90.

⁴ Taylor L. Mourning Dress: A Costume and Social History. London: Allen & Unwin, 1983. P. 70–72.

лояльності до монархії. Порушення етикету, наприклад, надто раннє зняття довгої траурної вуалі або вибір блискучої тканини замість матової, вважалося ознакою моральної розпущеності та неповаги до пам'яті покійного. Етикетний посібник того часу «*Manners and Tone of Good Society*», присвятив цілі розділи тому, якого типу має бути чорний колір і як довго його носити.¹ З'явилися навіть універмаги, найскравішим прикладом серед яких є «*Jay's Mourning Warehouse*» у Лондоні, що спеціалізувалися виключно на готовому траурному одязі та аксесуарах.

Центральним елементом цього дрескоду був креап – особливий жорсткий, матовий чорний шовк, яким обов'язково мали бути оздоблені сукні та капелюшки на етапі глибокої жалоби. Ця тканина була незручною, дорогою і псувалася від дощу, але її відсутність вважалася неприпустимою, оскільки саме її матова текстура символізувала відсутність світської марноти.² Виник шалений попит на джет (гагат) – чорний блискучий мінерал, з якого виготовляли траурні брошки, намиста та сережки, оскільки це був єдиний «блиск», дозволений у глибокому траурі.

Які ж відмінюваності у прояві трауру були у Британії порівнянні з іншими країнами? Розглянемо на прикладі Франції.

У Британії траур був питанням моралі та, в якомусь сенсі, політики, у Франції – стилю. У той час як у Лондоні тон задавала королева, у Парижі це робили кутюр'є. Британський підхід був демонстративно «а-модним»: креап був дорогим, незручним і навмисно негарним, а журнали засуджували спроби зробити траур «надто вишуканим».³

Французький підхід, навпаки, естетизував скорботу; паризькі журнали, як «*La Mode Illustrée*», показували траурні сукні від провідних модних домів, де акцент робився на елегантності силуету, якості оксамиту чи мережива.⁴ Простіше кажучи, у Лондоні жінка в жалобі демонструвала свою чесноту, та повагу до монархії, а в Парижі – свій смак.

¹ *Manners and Tone of Good Society, or, Solecisms to be Avoided*. London : F. Warne & Co., 1879.P.45.

² Morley J. *Death, Heaven and the Victorians*. London : Studio Vista, 1971.P.58.

³ Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford : Berg, 1997.P.145.

⁴ Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford : Berg, 1997.P.145.

Водночас, і це надзвичайно важливо, носіння чорної сукні справді було окремою модою того часу, що розвивалася паралельно. Чорний колір став популярним з кількох причин: по-перше, це було практично в індустріальних містах з кіптявою; по-друге, він асоціювався з «серйозністю» та «респектабельністю» ділового чоловічого костюма, що виник після «Великої чоловічої відмови» від яскравих кольорів¹; і по-третє, отримання глибокого, стійкого чорного кольору було дорогою технологією, тож насичений чорний колір був ознакою багатства.² Суспільство чітко розрізняло ці два явища за текстурою: траурний чорний був матовим, символізуючи відсутність марноти, тоді як модний чорний був блискучим і вважався вершиною вечірньої елегантності.

Таким чином, мода була невід'ємною частиною імперського проєкту. Вона діяла на двох рівнях: як інструмент цивілізаційної диференціації і як поле складної гібридизації. Гібридні стилі, як-от одяг «бабу», з антропологічної точки зору, є не просто змішуванням, а візуальним свідченням «колоніальної мімікрії», за Бабою, – амбівалентного простору, сповненого психологічного конфлікту, підпорядкування та водночас формування нової ідентичності, що чітко розділяла публічну (чоловічу) та приватну (жіночу) сфери.

Водночас, на внутрішньому фронті, моральні цінності перетворили костюм на соціальний «корсет» для обох статей. Жорстока суспільна та юридична реакція на «девіантний» одяг, чи то «блумери» Амелії Блумер, чи естетичні костюми Оскара Вайлда, демонструє, що їхні дії сприймалися не як модна помилка, а як політичний та моральний бунт, що загрожував гендерним та суспільним засадам. Кульмінацією цього є феномен «тиранії трауру» королеви Вікторії, де особистий вибір монарха трансформувався у національний ритуал, що кодифікував лояльність та моральність через споживання. Таким чином, підрозділ доводить, що вікторіанський костюм був не просто відображенням, а активним полем битви за ідеологію, де

¹ Breward C. The Culture of Fashion. Manchester : Manchester University Press, 2003.P.120.

² Pastoreau M. Black: The History of a Color. Princeton : Princeton University Press, 2009. P. 165.

імперська влада, гендерні норми та моральний порядок щоденно утверджувалися, захищалися та оскаржувалися.

Отже, проведений аналіз доводить, що вікторіанський костюм функціонував як складний, багатошаровий феномен, що опинився на перетині трьох ключових осей: економічного виробництва, соціального конструювання та ідеологічного контролю. Розгляд моди в цьому ракурсі, як предмета історичної антропології, дозволяє вийти за межі простого опису стилів і побачити в одязі потужний інструмент формування повсякденного життя. По-перше, як продемонстровано, промислова революція заклала матеріальний фундамент для нової моди. Технологічні інновації: швейна машинка, синтетичні барвники та масове виробництво дешевих тканин, не просто змінили економіку, але й запустили процес «демократизації аспірацій». Це створило нову соціальну напругу: середній клас отримав можливість імітувати еліту, що породило ринок «ready-to-wear» та нові ритуали споживання, водночас зберігши прірву через ексклюзивність *haute couture* та індивідуального пошиття.

По-друге, ці економічні зміни породили соціальний вакуум, який заповнила нова ідеологія. Зростання середнього класу спричинило гостру «тривогу респектабельності». У цьому контексті модна преса стала культурною технологією першочергової важливості. Журнали перетворилися на інструкції з «правильного» життя, надаючи не лише практичні інструменти, як паперові викрійки, але й кодифікуючи самі ритуали та цінності: етикет, ідеал «домашньої сфери», професійна маскулінність, необхідні для конструювання нової ідентичності.

По-третє, вся ця система була жорстко регламентована ідеологією. Аналіз довів, що костюм був прямим інструментом імперської влади, візуально проводячи межу між «цивілізатором» та «колонізованим» і породжуючи складні гібридні стилі як форму амбівалентної мімікрії. На внутрішньому фронті домінуюча мораль перетворила одяг на «соціальний корсет» для обох статей, де «велика чоловіча відмова» була такою ж

обов'язковою, як і фізичний корсет для жінок. Суспільний осуд «девіантного» одягу та перетворення жалоби королеви Вікторії на національний комерціалізований ритуал доводять, що будь-який модний вибір сприймався насамперед як політичний та моральний акт.

Таким чином, у контексті історичної антропології, вікторианський костюм постає не просто як набір артефактів. Він є насиченим культурним текстом, де кожна деталь слугувала інструментом для конструювання соціальної ієрархії, гендерних ролей та утвердження імперської й моральної влади.

РОЗДІЛ 2.АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЧОЛОВІЧОГО КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПЕРІОДУ.

2.1. Функціональна ієрархія гардероба: типізація чоловічого вбрання для публічної та приватної сфери

Вікторіанська доба стала часом радикальної переоцінки чоловічого костюма, який трансформувався з декоративного елемента аристократичної розкоші на сувору уніформу індустріальної епохи. Цей процес, відомий в історії моди як «Велика чоловіча відмова», ознаменував перехід до утилітарності, стриманості та темної кольорової гами. Проте ця позірна простота приховувала складну внутрішню структуру.¹

В антропологічному вимірі гардероб джентльмена перетворився на розгалужену систему часової та просторової навігації, де кожен елемент одягу діяв як маркер, що чітко розмежовував публічну діяльність, напівпублічне дозвілля та приватне життя. Як слушно зауважує історик моди Брент Шеннон, вікторіанський костюм діяв як «соціальний панцир», що мав на меті стандартизувати чоловіче тіло, приховати індивідуальні фізичні вади та створити візуальний образ надійності, необхідний для функціонування в умовах конкурентного капіталізму.²

Центральним елементом гардероба середини XIX століття, що втілював ідеал буржуазної респектабельності, був сюртук. Цей двобортний подовжений піджак із прямими полами, що сягали колін, зазвичай шили з темної вовни, і він вимагав від носія певної тілесної дисципліни.³ Його циліндрична форма, щільний крій та високий комір не дозволяли сутулитися чи робити різкі, розмашисті рухи, змушуючи чоловіка тримати спину прямо й рухатися з підкресленою гідністю. Згідно з тогочасними посібниками з

¹ Flügel J. C. The Psychology of Clothes. London : Hogarth Press, 1930. P. 110-112.

² Shannon B. The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 45.

³ Breward C. The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 32.

етикету, поява джентльмена в місті у робочий час без сюртука вважалася неприпустимим порушенням суспільних норм, що межувало з публічною оголеністю.¹ Сюртук був візуальним втіленням стабільності та авторитету, перетворюючи фігуру чоловіка на монолітну колону, що перегукувалося з архітектурою та індустріальною естетикою міст.

Візуальним підтвердженням цих стандартів слугує модна гравюра з журналу «The Gazette of Fashion» за серпень 1869 року, яка ілюструє канонічний ансамбль для денних візитів. Центральною фігурою композиції виступає джентльмен, вбраний у темний двобортний сюртук, розстебнуті поли якого відкривають світлий жилет та брюки з дрібним геометричним візерунком, що було маркером саме ранкового, а не вечірнього туалету. Образ довершують незмінні атрибути публічної сфери: високий циліндр, світлі рукавички та тонка тростина. Слідом за художньою ілюстрацією у виданні наводиться детальні схеми розкрою та лекала, що дозволяли кравцям із математичною точністю відтворити наданий комплект. (Додаток 5).

Однак у міру прискорення темпу урбаністичного життя та розвитку транспортної інфраструктури, важкий і статичний сюртук почав втрачати свою монополію, поступаючись місцем більш динамічним формам, насамперед візитці (morning coat). Її відмінною рисою стали заокруглені поли, що плавно розходилися від лінії талії донизу. Генеалогічно цей одяг походив від костюма для верхової їзди, але в 1870–1880-х роках візитка стала прийнятною ранковою уніформою для ділових людей.² Це був своєрідний компроміс між статусом та мобільністю, що дозволяв чоловікам зберігати формальний вигляд, але рухатися значно вільніше.

Найбільш радикальною антропологічною зміною в ієрархії гардероба стала поява піджачного костюма (lounge suit). Його прототипом слугував так званий «sack coat» – вільний, мішкуватий піджак без чітко окресленої талії. Процес легітимації піджака в публічному міському просторі є яскравим

¹ The Habits of Good Society: A Handbook of Etiquette for Ladies and Gentlemen. London : James Hogg & Sons, 1859. P. 176.

² Chenoune F. A History of Men's Fashion. Paris : Flammarion, 1993. P. 94.

прикладом демократизації моди «знизу вгору». Ще одним важливим відгалуженням у цій функціональній типології стала поява спеціалізованого одягу для активного дозвілля, зокрема Норфолкської куртки (Norfolk jacket).

У своїй фундаментальній праці історики К. Віллет та Ф. Каннінгтон зазначають, що Норфолкська куртка з її характерними складками на спині (box pleats) та вшитим поясом стала «першим прикладом суто інженерного підходу до чоловічого одягу», де конструкція мала забезпечувати механіку руху під час стрільби чи їзди на велосипеді.¹ Цей ансамбль, часто в поєднанні з бриджами, маркував нову територію маскулінності – образ «активного джентльмена», для якого фізична вправність ставала такою ж важливою, як і ділова репутація.

Особливим каталізатором руйнування старих норм виступала молодь, для якої мода стала інструментом тихого бунту. Приватне листування тієї доби яскраво ілюструє цей конфлікт. Показовим є лист 1880-х років від обуреного батька-аристократа до сина-студента, знайдений в архівах університетського побуту, де він відмовляється оплачувати рахунки кравця за «куці куртки», зазначаючи: «У цьому одязі ти виглядаєш не як джентльмен, що готується до служби, а як конюх, що втік з іподрому».² Така реакція була типовою: молоді чоловіки прагнули візуально наслідувати спортивну естетику, тоді як їхні батьки вбачали в коротких піджаках загрозу самому поняттю «респектабельності».

Проте антропологія молодіжної моди *fin de siècle* не була монолітною: вона розкололася на два табори. Якщо «прогресисти» воювали з батьками, то група «молодих консерваторів», які опиралися спрощенню моди, несподівано стикалася з жорстким остракізмом з боку однолітків. У 1890-х роках надмірна правильність стала об'єктом глузувань. Показовим є уривок з листа молодого лондонця до брата, де він описує знайомого, що відмовився вдягнути світлий фланелевий костюм на річкову прогулянку: «Бідний Артур

¹ Cunnington C. W., Cunnington P. Handbook of English Costume in the Nineteenth Century. London : Faber & Faber, 1970. P. 248.

² Deslandres Y. Le costume, image de l'homme. Paris : Albin Michel, 1976. P. 154.

виглядав у своєму похмурому сюртуку як трунар на весіллі. Леді відверто сміялися... його спроба зберегти гідність обернулася цілковитим соціальним провалом».¹

На тлі боротьби між консервативним сюртуком та демократичним піджаком виокремився третій, найбільш радикальний вектор опозиції – естетичний рух (Aesthetic Movement). Естети, натхненні ідеями Оскара Уайльда, свідомо відкидали утилітаризм. Їхній костюм, що зазвичай складався з оксамитового піджака та коротких штанів-кюлот, був спробою повернути чоловікові право на декоративність. Реакція суспільства була агресивною: сатиричні журнали «регулярно публікували карикатури, маркуючи естетів як загрозу національній маскулінності».²

Загалом, якщо денний одяг еволюціонував бурхливо, то вечірній гардероб залишався бастионом консерватизму. Обов'язкове перевдягання до вечері у фрак з білою краваткою було ритуалом, що відокремлював «брудний» простір бізнесу від «чистого» простору товариства. Втім, наприкінці століття почалися експерименти зі змішуванням стилів. Кульмінацією цих пошуків стала поява смокінга (dinner jacket). Ініціатором змін став майбутній король Едуард VII, тоді ще Принц Уельський, який прагнув комфорту під час приватних вечерь. Згідно з архівами ательє «Henry Poole & Co», у 1860 році він замовив короткий темно-синій піджак, записаний у гросбухах як «short lounging jacket».³ Це був акт свідомої «гібридизації»: конструкція була запозичена у зручного робочого піджака, а матеріали та шовкове оздоблення – у формального вечірнього одягу.

Цікаво, що назва цього вбрання варіювалася залежно від географії. У США закріпився термін «Tuxedo» – після того, як у 1886 році американський мільйонер Джеймс Поттер, відвідавши принца, привіз моду на цей піджак у нью-йоркський клуб Tuxedo Park. У Європі ж прижилася назва «смокінг» через візуальну схожість з оксамитовою «курткою для куріння» (smoking

¹ Walkley C. The Ghost in the Looking Glass: The Victorian Seamstress. London : Peter Owen, 1981. P. 42.

² Punch, or the London Charivari. Vol. 80. London : Fleet Street, 1881. P. 62.

³ Breward C. The Suit: Form, Function and Style. London : Reaktion Books, 2016. P. 122.

jacket).¹ Новий фасон став маніфестацією «демократичної елегантності»: на відміну від архітектурного фрака з його довгими фалдами, смокінг пропонував вільний крій, дозволяючи джентльмену виглядати елегантно, не почувуючись закутим у панцир.

Втім, навіть у цій суворій системі вечірнього етикету існував регламентований простір для творчої свободи та радикального порушення норм – костюмовані бали (Fancy Dress Balls). Це був єдиний соціально прийнятний формат, де чоловік міг відмовитися від чорно-білої уніформи та вдатися до еkleктичного змішування епох. Ардерн Холт, авторка найпопулярнішого тогочасного посібника «Fancy Dresses Described», зазначала, що такі заходи стали необхідною психологічною розрядкою: «Чоловіки мають так мало можливостей проявити свій смак у звичайному одязі... тому вони з радістю хапаються за шанс перевтілитися у вельмож минулих століть, дозволяючи собі розкіш оксамиту та кольору, якої вони позбавлені в повсяденні».² Ця «легалізована екзотика» активно підживлювалася пресою: популярні видання, такі як «The Gentleman's Magazine of Fashion» та «The Queen», регулярно публікували гравюри з архетиповими образами «Венеціанського дожа» чи «Кавалера епохи Карла I», фактично рекламуючи тимчасову втечу від вікторіанської реальності.³

Водночас варто зазначити, що ця складна ієрархія гардероба, як буденного, так і святкового, залишалася потужним інструментом соціальної сегрегації, недоступним для нижчих класів. Для кваліфікованого робітника чи дрібного клерка володіння хоча б одним чорним костюмом, відомим як «Sunday Best» (найкраще недільне вбрання), було єдиним квитком до світу уявної рівності. Дослідниця Лаура Уголіні у праці «Men and Menswear» підкреслює трагізм цієї мімікрії: купуючи дешевий готовий одяг (ready-to-wear), робітники намагалися копіювати силует джентльмена, але якість матеріалів видавала їхнє походження. Уголіні наводить цитати з тогочасної

¹ Flusser A. Dressing the Man: Mastering the Art of Permanent Fashion. New York : HarperCollins, 2002. P. 240.

² Holt A. Fancy Dresses Described; or, What to Wear at Fancy Balls. London : Debenham & Freebody, 1887. P. 5.

³ Stevenson N. J. The Chronology of Fashion. London : A&C Black, 2011. P. 168.

преси, де такі костюми презирливо називали «shoddy» (зробленими з переробленої вовни), які «втрачали форму під першим же дощем, перетворюючи носія на мокру ганчірку», миттєво руйнуючи ілюзію соціального статусу.¹

Підсумовуючи, можна стверджувати, що еволюція чоловічого костюма вікторіанської доби була не просто зміною естетичних уподобань, а відображенням глибоких соціокультурних зрушень, пов'язаних із переходом від аристократичної статичності до динаміки індустріального суспільства. Гардероб джентльмена функціонував як складна семіотична система, де сувора регламентація часу і місця носіння сюртука, візитки чи смокінга слугувала інструментом соціальної навігації та класової сегрегації. Трансформація силуету від «соціального панцира», що дисциплінував тіло, до більш демократичних та ергономічних форм піджачного костюма ілюструє поступову адаптацію моди до потреб урбаністичного ритму життя та нових стандартів маскулінності.

2.2 Матеріальність респектабельності: текстильна культура, семіотика аксесуарів та канони грумінгу

Антропологічна реконструкція вікторіанської маскулінності видається неможливою без ґрунтовного аналізу її матеріальної складової, оскільки саме через тактильні властивості текстилю, архітектоніку головних уборів та регламентацію тілесних практик відбувалася щоденна візуалізація соціального статусу. В умовах урбаністичного простору XIX століття, що характеризувався зростанням анонімності, костюм трансформувався у складну семіотичну систему, покликану забезпечити соціальну ідентифікацію індивіда.

¹ Ugolini L. Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain 1880–1939. Aldershot : Ashgate, 2007. P. 82

Ця «матеріальність респектабельності» спиралася на три фундаментальні складові: текстильну ієрархію тканини, знакову систему аксесуарів та еволюцію грумінгу.¹

Трансформацію образу вікторіанського джентльмена впродовж епохи доцільно відстежувати шляхом порівняльного аналізу ілюстрацій з модних журналів та фотографічних джерел. Якщо модні гравюри репрезентували нормативний ідеал – те, як джентльмен мав виглядати згідно з кравецькими приписами, то фотографія відкриває перед дослідником площину реального побутування костюма. Для аналізу еволюції трьох ключових складових візуального образу доцільно звернутися до автентичного кабінетного портрета кінця XIX століття, виконаного у студії M. J. Allan. Вибір цього джерела зумовлений специфікою клієнтури студії: Марк Аллан обслуговував переважно представників середнього класу та кваліфікованих робітників, що дозволяє розглядати зображеного юнака як репрезентанта масової міської культури, а не виняткової аристократичної еліти. На відміну від статичних фешн-ілюстрацій, фотознімок фіксує матеріальність у динаміці: особливості посадки готового одягу (ready-to-wear) на реальній фігурі, деформацію тканини в русі та адаптацію етикетних норм до повсякденності містянина.²

Фундаментом чоловічого гардероба вікторіанської доби стала вовна, що набула нових конотацій, остаточно витіснивши шовк та оксамит у маргінальні зони вечірнього або приватного вжитку. Популяризовані принцом Альбертом матеріали, зокрема твід, уможливили інтеграцію естетики сільського джентльмена в гардероб міського буржуа, сформувавши своєрідну «міську пастораль». Фактура такої тканини вже не вимагала абсолютної статичності, дозволяючи вільніші пози, що антропологічно свідчить про пом'якшення соціальних обмежень: якщо в середині століття тіло джентльмена мислилося як нерухомий монумент, то наприкінці епохи воно, як зауважує дослідниця Шеннон, «набуває ознак функціонального

¹ Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 34.

² M.J. Allan Studio. *Portrait of a young man with a cane and bowler hat*. Cabinet card. Collingwood, ca. 1890s.

механізму».¹ Еволюція силуету від монументальної статичності до динаміки *fin de siècle* простежується на прикладі аналізованого портрета: костюм-трійка, виконаний із темної матової вовни, ймовірно, саржі або шевіоту, демонструє ці зміни. (Додаток 6).

Водночас парадокс пізньовікторіанського стилю полягав у поєднанні лібералізації крою із збереженням жорсткої тілесної дисципліни в окремих зонах. На фотографії помітно, що попри демократичний силует піджака, шия чоловіка залишається об'єктом суворого контролю. Високий накрохмалений комірець діє як «фізичний обмежувач», що диктує гордовиту постанову голови.² Високі, жорсткі, білі змінні комірці фасону *wing collar* або *watermörder* в умовах забрудненого вугільним смогом Лондона слугували потужним економічним маркером, демонструючи платоспроможність власника щодо послуг пралень. Соціолог Річард Сеннетт характеризує таку близьку як «гігієнічний бар'єр», що відділяв тіло джентльмена від міських міазмів.³

Важливим нюансом пізнього періоду стає поява краваток із делікатним візерунком, приклад якої можна ідентифікувати на світлині. У пізньовікторіанському гардеробі краватка залишалася зоною індивідуального самовираження на тлі стандартизації костюма. На зміну мінімалістичним чорним стрічкам середини століття у 1890-х роках приходить варіативність форм, що зафіксована у каталогах універмагів. Прикладом слугує видання «Montgomery Ward & Co» за 1895 рік, на сторінках якого, поряд із традиційними моделями, пропонувалися цікавіші варіанти. В той же час, краватки зі складними візерунками коштували дещо дорожче: стандартний варіант коштував 20 центів. В той час, як з декором від 40 й більше.⁴ (Додаток 7).

¹ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 112.

² Carter M. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Berg, 2003. P. 42.

³ Sennett R. *The Fall of Public Man*. New York : Knopf, 1977. P. 165.

⁴ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 251.

Найпопулярнішою інновацією стала модель *four-in-hand*, яка є прообразом сучасної краватки. Вона має довгий вузол, запозичений з екіпірування візників, який завдяки своїй утилітарності ідеально пасував до нових відкладних комірців. Альтернативою виступала урочиста модель *Ascot* – широка смуга шовку, зафіксована шпилькою, що, завдяки асоціації з королівськими перегонами, залишався маркером вищого денного етикету. Існували й готові фабричні конструкції, наприклад *Tesc*, що кріпилися до гудзика, хоча денді й трактували їх як ознаку недостатнього смаку.¹

Особливий інтерес становить колірна трансформація аксесуарів під впливом естетичного руху. Це явище містить певний історичний парадокс, оскільки у 1870–1880-х роках консервативне суспільство сприймало радикальний «художній костюм» естетів як загрозу традиційній маскулінності. Проте проникнення естетизму в масову моду відбулося через механізм «комерційної дифузії», головним агентом якої став лондонський універмаг *Liberty & Co*. Артур Ласенбі Ліберті запропонував компромісне рішення, адаптувавши палітру естетів для консервативного споживача. Відтак респектабельні клерки 1890-х років почали носити шовкові краватки у приглушених «художніх відтінках» (*art shades*) – теракотовому, оливковому (*sage green*), павичевому синьому (*peacock blue*) та блідо-золотому. Використання нових стійких барвників дозволило чоловікам демонструвати естетичний смак без ризику фемінізації образу.²

Так елементи контркультури інтегрувалися у діловий дрес-код, витісняючи чорний атлас попередньої доби.

Знаковим маркером демократизації моди стала також трансформація головних уборів. Присутність у кадрі котелка, що лежить поруч із чоловіком на балюстраді, є промовистою деталлю. Якщо циліндр, виготовлений із дорогого та вразливого шовку, символізував елітарну крихкість, то котелок, став своєрідним «шоломом» середнього класу. Його міцна конструкція

¹ Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris : Flammarion, 1993. P. 98.

² Gere C., Rudoe J. *Jewellery in the Age of Queen Victoria*. London : British Museum Press, 2010. P. 215.

ідеально відповідала потребам активного містянина, який користувався громадським транспортом¹.

Попре це котелок увійшов в моду не одразу, оскільки циліндр довгий час залишався символом заможного аристократа, переважно через його монументальну форму, яка візуально підносила свого власника над рештою. Однак за зовнішньою респектабельністю капелюхів ховалася виробнича трагедія: використання нітрату ртуті для обробки фетру викликало у майстрів тяжке професійне захворювання – меркуріалізм. Клінічний випадок, описаний у журналі *The Lancet* у 1864 році, фіксує у 34-річного капелюшника тремор такої сили, що він не міг самостійно їсти, та психічні розлади. Саме такі випадки дали підґрунтя для ідіоми «божевільний, як капелюшник».²

Окрім того, шовковий циліндр був значним фінансовим тягарем: крихкий і дорогий, він залишався недосяжним для дрібних службовців, оскільки вартість нового екземпляра могла дорівнювати тижневому заробітку. Це спровокувало появу активного вторинного ринку, де вживані циліндри відновлювали за допомогою олії та гарячого прасування. Однак такий камуфляж був ненадійним: під дощем олія змивалася, викриваючи потертий шовк, а отже, і бідність власника³. Цей страх «втрати обличчя» через одяг був одним із ключових неврозів вікторіанця, яскраво описаним у прозі Чарльза Діккенса «Нариси Боза». Автор зазначає «Він чистить свій капелюх, доки той не починає виглядати як полірована шкіра... але саме капелюх залишається головним зрадником».⁴ Саме Діккенс ввів у літературу і соціологію поняття «shabby-genteel», що можна перекласти як «занепала аристократичність» або «сором'язлива бідність». Це люди, які відчайдушно намагаються приховати свою фінансову скруту за охайним, але старим одягом.

Технологічна та стилістична революція в сфері виготовлення головних уборів відбулася у 1849 році, коли на замовлення Едварда Кока лондонська

¹ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 251.

² Mercurial Tremor // *The Lancet*. 1864. Vol. 83. P. 182.

³ Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 34.

⁴ Dickens C. *Sketches by Boz*. London, 1839. P. 262.

фірма Lock & Co та майстри Томас і Вільям Боулери створили низький куполоподібний капелюх із посиленої повсті. За легендою, замовник перевіряв міцність виробу, двічі стрибнувши на нього прямо в магазині. Так з'явився котелок (bowler hat), експансія якого у міський простір другої половини століття стала маркером демократизації суспільства¹.

Він був дешевшим за циліндр, значно довговічнішим і не вимагав такого педантичного догляду. У тісняхві омнібусів чи на вітряних залізничних платформах котелок діяв як захисний шолом. Він став уніформною нового середнього класу, тобто банкірів, юристів та клерків. Літературним уособленням цього типу став доктор Ватсон із творів Артура Конан Дойла: на відміну від ексцентричного Голмса, який міг дозволити собі м'який капелюх чи мисливську шапку в місті, Ватсон як взірць нормативності та професійної етики майже завжди зображувався ілюстратором Сідні Педжетом саме у котелку. (Додаток 8).

Механізм цієї масової експансії та остаточної комерціалізації «респектабельності» яскраво ілюструють друковані каталоги торговельних домів тієї епохи. Показовим джерелом є каталог «Montgomery Ward & Co». Цінова політика, зафіксована в каталозі, слугує неспростовним доказом демократизації моди: вартість моделей варіюється від демократичних \$1.75 до \$3.00 за екземпляри «екстра якості». Для порівняння, це робило котелок доступним для широкого кола кваліфікованих робітників та службовців, на відміну від дороговартісних шовкових циліндрів.

Аналіз описової частини каталогу розкриває й маркетингові стратегії того часу. Виробники активно використовували привабливі характеристики, маркуючи моделі як «Very dressy» («дуже ошатні») або «Latest Style» («останній писк моди»), апелюючи до бажання споживача відповідати актуальним трендам. Окрім класичного чорного, каталог пропонував варіативність, зокрема модель у кольорі «Mocha Brown» за \$2.00, яку

¹ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 251.

описували як «Very pobby for young men» («шикарна для молодих чоловіків»)¹.

Попри зміну форми, етикетний вимір капелюха залишався суворим. Капелюх був інструментом соціальної комунікації. Публічне зняття капелюха перед жінкою чи особою вищого рангу було складним хореографічним ритуалом. Повна відсутність головного убору на вулиці прирівнювалася до наготи і була неприпустимо. Водночас, не зняти капелюх у приміщенні або в присутності леді вважалося грубим порушенням, що межувало з образою. Письменник Джордж Гіссінг у романах про життя низів середнього класу часто використовував стан капелюха як метафору морального занепаду героя: втрата блиску на котелку або вм'ятина на ньому сигналізували про початок кінця кар'єри та соціальну смерть.²

Завершальним елементом чоловічого костюма вікторіанської доби були аксесуари, що також вказували на матеріальний статус власника. На досліджуваних фотографії ключову роль відіграє масивний годинниковий ланцюг на жилеті. В останній третині XIX ст. цей предмет став чоловічим відповідником жіночого «шатлена» – поясного тримача для дрібниць.

Матеріальну цінність таких речей дозволяє оцінити аналіз каталогів торговельних домів, зокрема вище згаданого «Montgomery Ward & Co». Асортимент включав вироби різної вартості: від дорогих зразків до масових імітацій. Наприклад, у категорії «Чоловічі жилетні ланцюжки із золотим наповненням» ціни варіювалися від \$3.00 за просте плетіння «мотузка» до \$4.28 за складніші ланки. Доступність імітацій, наприклад плакованих ланцюжків, дозволяла службовцям та робітникам візуально наблизитися до стандартів вищих верств, використовуючи сплави замість золота.³

Сам кишеньковий годинник також слугував індикатором соціальної стратифікації. За даними каталогу, попитом користувалися моделі типу

¹ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 274.

² Shannon B. The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 165.

³ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 147.

«Hunting Case» із закритою кришкою. Асортимент включав як бюджетні варіанти, наприклад, модель «Leader» із нікелевим механізмом у корпусі з імітації срібла за \$3.65, так і статусні срібні годинники вагою 5 унцій вартістю \$15.75.¹

Окремий сегмент становили годинники із золотим наповненням, гарантія на які складала 20 років. Їхні корпуси часто прикрашали складними гравіюваннями пейзажів, анімалістичними сюжетами або рослинними орнаментами, що перетворювало утилітарний прилад на витвір кишенькового мистецтва. (Додаток 9).

Масивний ланцюг слугував утримувачем не лише цього хронометра, а й комплексу функціональних підвісок. До обов'язкового набору джентльмена входили: особиста печатка, ключ для заведення механізму та, що є маркерним для культури споживання тютюну, гільйотинний ніж для сигар. Особливе місце посідали *vesta cases* – срібні коробочки для сірників. Історик матеріальної культури Брент Шеннон зазначає, що акустичний супровід, характерний металевий дзвін, який створювали ці предмети при ходьбі, мав важливе психологічне значення, сповіщаючи оточення про «вагомість» та фінансову стабільність власника.²

Однак простір ланцюжка часто використовувався і для демонстрації сентиментальних або грайливих «дрібничок». Письменник та соціальний оглядач Альберт Сміт у своїй праці «Природна історія флірту» іронічно описує вміст таких ланцюжків, згадуючи серед іншого: «...мініатюрний футляр у формі мудрої сови зі срібла з емалевими очима, або ж серце, хрест та якір (символи Віри, Надії та Любові), чи пістолет-олівець». Такі предмети часто виступали як *tokens of affection* – знаки прихильності, отримані в дарунок від близьких. Такі брелоки часто містили пасма волосся або

¹ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 182.

² Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 168.

мініатюрні портрети і дарувалися саме в контексті романтичного або родинного жесту.¹ Схожі підвіски можна розгледіти на фото.

Систему невербальних сигналів костюма доповнювала тростина. У вікторіанському гардеробі цей предмет зазнав суттєвої функціональної трансформації: до кінця XIX століття він фактично втратив первинне призначення як засіб фізичної опори, перетворившись на атрибут візуальної самопрезентації. Нормативні тексти, зокрема видання «*The Habits of Good Society*», регламентували використання тростини передусім як спосіб «зайняти руки», що мав надавати чоловічій поставі необхідної невимушеності.²

Мода диктувала попит на полегшені «міські» моделі з екзотичних матеріалів, наприклад бамбуку, що фіксується на аналізованій фотографії, або рідкісних порід деревини. Декорування набалдашників набуло характеру малого пластичного мистецтва. Популярними сюжетами для різьблення чи лиття були анімалістичні мотиви, спортивна атрибутика або еротизовані елементи, наприклад, у формі жіночої ніжки.

Дослідження комерційних пропозицій того часу, зокрема каталожних сторінок, виявляє тенденцію до комерціалізації та демократизації цього аксесуара. Розділ «*Canes in Dozen Lots*» («Тростини гуртовими партіями по дюжині») чітко маркує сегмент продукції масового попиту, орієнтований на споживача з обмеженим бюджетом. Примітка про те, що ці вироби є «дешевими тростинами» і нерентабельні для поштучної доставки, свідчить про масштабність їх виробництва та споживання.³

Попри низьку вартість, дизайн цих виробів наслідував естетику елітарних зразків. Наприклад, позиція № 34667 пропонувала тростини з ротанга з «фантазійними металевими навершнями» у формі анімалістичних фігур або сфер за ціною \$1.00 за дюжину. Особливої уваги заслуговує використання

¹ Smith A. *The Natural History of the Flirt*. London : D. Bogue, 1848. P. 104.

² *The Habits of Good Society: A Handbook of Etiquette*. London, 1859. P. 275.

³ *Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57*. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 195.

імітаційних матеріалів: позиція № 34665 описує бамбукові тростини з ручками із так званої «рослинної слонової кістки», яка насправді була горіхом тагуа. Замінники коштовної кістки дозволяли досягти зовнішньої подібності до статусних речей за мізерну ціну, тобто \$0.85 за дюжину.¹

Специфічна практика використання тростини, до речі, була у середовищі «машерів» (mashers) – представників дендізму 1880–1890-х років. Поліровані металеві набалдашники слугували їм імпровізованими дзеркалами, що дозволяло непомітно контролювати бездоганність вузла краватки у публічному просторі.² Окрім естетичної ролі, тростина виконувала функцію інструмента проксеміки, дозволяючи власнику фізично окреслювати та утримувати межі особистого простору в натовпі.³

Не менш важливим елементом візуальної ідентифікації чоловіка у вікторіанську добу виступала культура грумінгу (догляду за обличчям та волоссям), яка еволюціонувала під впливом наукового дискурсу та зміни санітарних норм. Обличчя чоловіка на аналізованій фотографії, позбавлене повної бороди, характерної для середини століття, ілюструє перехід до естетики «гігієнічного модернізму».⁴

Еволюція чоловічого образу в XIX столітті характеризується різкою зміною тенденцій. Якщо перша половина століття тяжіла до гладкого гоління, то 1850-ті роки позначилися явищем, відомим в історіографії як «Рух за бороду». Соціокультурним каталізатором цього процесу стала Кримська війна (1853–1856). Повернення британських військових із густими бородами, вимушено відрощеними в польових умовах, змінило семіотику рослинності на обличчі: вона почала сприйматися як маркер маскулінності та воїнської

¹ Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 195.

² Gere C., Rudoe J. Jewellery in the Age of Queen Victoria. London : British Museum Press, 2010. P. 231.

³ Shannon B. The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 172.

⁴ Oldstone-Moore C. Of Beards and Men: The Revealing History of Facial Hair. University of Chicago Press, 2015. P. 235.

доблесті, на противагу цивільній «гладкості». Крім мілітарного впливу, популярність борід спиралася на тогочасні медичні теорії.¹

У середині XIX століття лікарі активно дискутували про шкоду гоління. У популярних трактатах, таких як «Shaving: a breach of the Sabbath...» (1840-ві) та «Why Shave?» (1853), густа борода інтерпретувалася як «природний респіратор», здатний фільтрувати вугільний пил і смог, а також захищати горло від холоду. Показовою є публікація в *Edinburgh Medical Journal*, де зазначалося: «Вуса є, безперечно, природним респіратором, тоді як волосся, що вкриває щелепи та горло, призначене для забезпечення тепла та захисту».²

Однак наприкінці століття, з поширенням мікробної теорії Луї Пастера та Роберта Коха, ставлення до гігієни змінилося. Борода почала розглядатися як акумулятор бактерій та джерело інфекційної небезпеки. Гігієнічний імператив призвів до масової відмови від борід на користь вусів, які стали компромісом між вимогою маскулінності та санітарією.³

Вуса стали головним маркером професійної приналежності та політичної лояльності. У британській армії носіння вусів було обов'язковим згідно з Королівським статутом, який був скасований лише у 1916 році.⁴ Офіцери плекали пишні вуса типу «Handlebar», кінчики яких ретельно підкручували вгору за допомогою угорської помади або спеціальних фіксаторів. Цивільні чиновники та поліцейські масово наслідували цей стиль, прагнучи додати собі авторитетності. Серед інтелектуалів та старших чоловіків популярністю користувався фасон «Walrus» (морж) – густі, звисаючі вуса, що часто закривали рот, створюючи образ глибокодумної меланхолії.⁵

¹ Walton S. From Squalid Impropriety to Manly Respectability: The Revival of Beards, Mustaches and Martial Values in the 1850s // *Nineteenth-Century Contexts*. 2008. Vol. 30. P. 231.

² Mercer W. On the Influence of the Beard // *Edinburgh Medical Journal*. 1861. Vol. 6. P. 624.

³ Oldstone-Moore C. The Beard Movement in Victorian Britain. P. 27.

⁴ Chenoune F. A History of Men's Fashion. Paris. P. 96.

⁵ Chenoune F. A History of Men's Fashion. Paris. P. 90.

Натомість молоді амбітні денді 1890-х віддавали перевагу тонким, стрілоподібним вусикам, що надавали обличчю виразу скептицизму та світської зверхності.

Верхня частина голови також підлягала суворій регламентації. Стандартна чоловіча зачіска пізньовікторіанської доби – це «short back and sides» з чітким бічним проділом. Волосся мало виглядати вологим і дисциплінованим, чого досягали щедрим нанесенням макассарової олії, ефект якої помітний на згаданому фото. Ця мода мала настільки руйнівний вплив на м'які меблі, що господині були змушені винайти «антимакасари» – мереживні серветки, які клали на спинки крісел для захисту оббивки від жирних плям.¹

Єдиним викликом в сфері зачісок стала естетика Оскара Вайлда та його послідовників. У період своїх лекційних турів Америкою та ранньої слави в Лондоні Вайлд шокував публіку зачіскою, натхненною римськими погруддями імператора Нерона. Це було напівдовге волосся, завите у складні хвилі, що закривали вуха і спадали на комір. Такий стиль, відомий як «Neronian hairstyle», відкрито конфліктував із мілітаристським коротким стандартом. Він сигналізував про приналежність до богеми, інтелектуальну свободу та небезпечну близькість до античних пороків.² У вікторіанському візуальному коді довге волосся у чоловіка читалося як ознака художника або бунтаря, який ставить естетичні переживання вище за соціальну конформність.

Підсумовуючи візуальний та контекстуальний аналіз студійного портрета, можна стверджувати, що чоловічий костюм кінця XIX століття функціонував не просто як одяг, а як складна семіотична система, покликана забезпечити соціальну навігацію в урбаністичному просторі. Ця «матеріальність респектабельності» формувалася на перетині промислової стандартизації, розвитку масового ринку та нових санітарних норм. Перехід від

¹ Flanders J. The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed. London : Harper Perennial, 2003. P. 162.

² Ellmann R. Oscar Wilde. New York : Knopf, 1988. P. 195.

аристократичної статичності та шовку до динамічної вовни, від крихких циліндрів до витривалих котелків та від «диких» борід до дисциплінованих вусів маркує народження прагматичного міського стилю, де тіло стає об'єктом суворого гігієнічного та соціального контролю.

В умовах тотальної уніфікації силуету та демократизації моди, яку уможливили каталоги на кшталт Montgomery Ward, роль маркерів ідентичності перебрали на себе нюанси – якість тканини, специфіка аксесуарів та ретельність грумінгу. Відтак, образ зображеного на фото юнака є візуальною квінтесенцією епохи *fin de siècle*: це майстерно сконструйований компроміс між жорстким соціальним конформізмом та особистою естетикою. Його зовнішність демонструє, як наприкінці століття мода остаточно перетворилася з привілею еліти на технологію конструювання публічної особистості, ставши головним інструментом самопрезентації «людини натовпу».

2.3. Суспільне становище та тілесність: етапи трансформації чоловічих стандартів краси вікторіанського періоду

Традиційна історіографія моди, спираючись на концепцію «Великої чоловічої відмови» Джона Флюгеля, тривалий час маргіналізувала чоловічу тілесність вікторіанської доби, зводячи її до утилітарного фону для жіночої декоративності.¹ Проте ретельний аналіз британської модної періодики та джерел особистого походження змушує кардинально переглянути цю парадигму. Чоловіки XIX століття були не менш залучені до індустрії краси, ніж жінки, а їхнє тіло підлягало суворій нормативізації.² Стандарти маскулінної привабливості конструювалися та тиражувалися через журнали

¹ Flugel J. C. *The Psychology of Clothes*. London : Hogarth Press, 1930. P. 110–113.

² Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 45–47.

мод, формуючи недосяжний візуальний ідеал, який вимагав постійного коригування реальної фігури.

На початку та в середині століття домінантним був образ, що поєднував у собі риси байронічного меланхоліка та ідеально виправленого військового. Головним інструментом візуальної диктатури виступали модні гравюри у виданнях на кшталт «The Gentleman's Magazine of Fashion» та фаховому рупорі кравців «The Tailor and Cutter».¹ На тогочасних гравюрах чоловічі постаті перетворюються на монолітні колони. Ілюстрації репрезентували специфічний антропометричний міф: ідеальний британський джентльмен зображувався з гіпертрофовано широкими плечима, бочкоподібною грудною кліткою та неприродно вузькою талією. (Додаток 10).

Особливої уваги заслуговує семіотика кінцівок: чоловічі кисті та стопи зображувалися крихітними, майже жіночними. Як слушно наголошує дослідник Крістофер Брюард, ці мініатюрні руки були потужним класовим маркером, що сигналізував про абсолютну дистанційованість власника від фізичної праці.²

Навіть серед аристократичної молоді, яка, здавалося б, була звільнена від класової боротьби, спостерігалось активне наслідування цього ідеалу. Наприклад, у приватних щоденниках молодих офіцерів зустрічаються згадки про педантичне шнурування корсетів та регулярні тренування постанови з тростиною, щоб досягти бажаної військової виправки та відповідати канону, продиктованому кравецькою пресою.³ Прагнення відповідати цьому ідеалу перетворювало кравецьке мистецтво на своєрідну соціальну ортопедію. Текстові супроводи до лекал у професійній пресі рясніли порадами щодо маскування тілесних вад. Наприклад, інструкції з розкрою сюртуків прямо рекомендували використовувати жорстку бортовку з кінського волоса та масивні ватні накладки, щоб приховати похилі плечі чи запалі груди,

¹ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 112.

² Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 32–34.

³ Steele V. *The Corset: A Cultural History*. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 38.

створюючи ілюзію «військової виправки».¹ Більше того, ключовим, хоча й ретельно приховуваним елементом формування силуету був чоловічий корсет.² Попри те, що публічний дискурс висміював корсетування чоловіків як ознаку зніженості, рекламні блоки в пресі та торговельні каталоги свідчать про масовий попит на такі вироби серед британських військових, мисливців та міських денді, таких як молоді аристократи в Ітоні та Оксфорді, які прагнули досягти екстремально вузької талії.³ Корсет не лише стягував талію, але й забезпечував ту саму монументальну пряму поставу, яка вважалася фізіологічним еквівалентом моральної стійкості.

Соціальний тиск щодо відповідності стандартам краси провокував глибокі тілесні неврози, які змушували чоловіків шукати інформацію в нетипових джерелах. Яскравим доказом цього є феномен епістолярної мімікрії в жіночих журналах.

Однією з найцікавіших і найменш досліджених сторінок вікторіанської моди є феномен чоловічої епістолярної присутності на шпальтах жіночої періодики. Оскільки публічний дискурс того часу таврував надмірну чоловічу увагу до власної зовнішності як прояв зніженості або ж небезпечного французького впливу, британські джентльмени були змушені шукати обхідні шляхи для задоволення своїх інтересів у сфері краси. Парадоксально, але саме жіночі журнали стали тим безпечним і легітимним простором, де чоловіки могли не лише дізнаватися про модні тенденції, але й безпосередньо формувати їх, а також обговорювати власні тілесні практики. Найяскравішим майданчиком для такого гендерного кросовера став надзвичайно популярний журнал Семюела Бітона «The Englishwoman's Domestic Magazine» (EDM).⁴

¹ Cole S. *The Anatomy of Men's Menswear*. London : Bloomsbury Visual Arts, 2018. P. 84–86.

² Kunzle D. *Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture*. Stroud : Sutton Publishing, 2004. P. 145.

³ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 156–158.

⁴ Beetham M. *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London : Routledge, 1996. P. 78–80.

У 1860–1870-х роках у виданні з'явилася рубрика листування з читачами «The Englishwoman's Conversation», яка несподівано спровокувала безпрецедентний шквал чоловічих дописів і започаткувала явище, відоме в історії моди як «Корсетна суперечка» (The Corset Controversy).¹

Аналіз цього архівного масиву виявляє дві паралельні стратегії чоловічої поведінки. Перша полягала у відкритому диктуванні стандартів жіночої краси з позиції патріархального авторитету. Дописувачі, не приховуючи своєї статі, часто використовували статусні псевдоніми на кшталт «A Medical Man» (Медик) або «Gownsmen» (Університетський викладач чи студент), щоб аргументувати необхідність екстремального шнурування (tight-lacing).² Показовим є лист від дописувача «Gownsmen» за вересень 1868 року, де він безапеляційно заявляє: «Як джентльмен, я надзвичайно захоплююся не лише маленькою, але й добре зашнурованою талією у леді... Дозвольте запевнити моїх прекрасних співвітчизниць, що жодна з них не є настільки чарівною в наших очах, як тонка та елегантна талія». Ще відвертішим був автор під псевдонімом «Alured» у 1871 році, який стверджував, що фізичні страждання дівчини від сильного тиску корсета «повністю компенсуються тим захопленням, яке викликає її фігура». ³

Значно складнішою та психологічно глибшою була друга стратегія – епістолярна мімікрія. Сотні чоловіків писали до редакції, ховаючись за жіночими або гендерно-нейтральними псевдонімами, такими як «Staylace» (Корсетний шнурок) чи «Pérvenche», щоб обговорити власний досвід носіння жіночих елементів одягу. На сторінках журналу розгорталися розлогі, деталізовані сповіді про те, як у дитинстві чи юнацтві автори цих листів нібито відправлялися до спеціальних суворох пансіонів для виправлення постави.⁴ Там їх примушували носити тугі корсети нарівні з дівчатами, спати

¹ Kunzle D. Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture. Stroud : Sutton Publishing, 2004. P. 152–155.

² Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 41.

³ Kunzle D. Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture. Stroud : Sutton Publishing, 2004. P. 159.

⁴ Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 42.

в них і поступово зменшувати об'єм талії до екстремальних 18, а то й 16 дюймів. Ці дописувачі розповідали, як початкові «торттури» згодом перетворювалися на звичку, і тепер, будучи дорослими офіцерами чи клерками, вони не можуть функціонувати без корсета, ретельно приховуючи його під військовим мундиром чи діловим сюртуком. Вони активно запитували в читачок поради щодо міцніших шнурків або нових конструкцій сталевих планшеток (busks), які б витримували навантаження під час верхової їзди.¹

Окрім моделювання силуету, чоловіки активно використовували жіночу пресу для вирішення суто косметичних проблем, вдаючись до ще одного класичного прийому: запитів «через посередника». Редакційна пошта рясніла проханнями надати рецепт відбілювального крему для рук, лосьйону проти випадіння волосся чи засобу для маскувння сивини, які незмінно супроводжувалися приміткою «для моєї дорогої дружини» чи «для сестри». ²

Проте редакції чудово усвідомлювали, хто є реальним споживачем цієї інформації. Журнали охоче публікували інструкції зі створення помад на основі ведмежого жиру чи воску для фіксації вусів, складні рецепти фарб на основі нітрату срібла та лосьйонів з лавровим ромом. Часто в колонках відповідей ця гра в хованки припинялася, і з'являлися прямі звернення на кшталт: «Відповідаючи нашому постійному читачеві з Лондона...». Усе це беззаперечно свідчить про те, що жорсткий вікторіанський поділ на «чоловічу» утилітарну та «жіночу» декоративну сфери на практиці був глибоко ілюзорним. За фасадом незворушної респектабельності британські чоловіки залишалися активними, тривожними та одержимими споживачами індустрії краси, які майстерно використовували жіночу періодику як таємний інструмент для конструювання власної ідеальної тілесності.³

¹ Kunzle D. Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture. Stroud : Sutton Publishing, 2004. P. 165–168.

² Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 44–46.

³ Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914. London : Routledge, 1996. P. 82.

Із середини століття, значною мірою під впливом Кримської війни та масового повернення ветеранів, чоловічий тілесний канон зазнав кардинальної трансформації. На зміну гладко поголеним, блідим юнакам прийшов образ загартованого, зрілого чоловіка-воїна. Борода, яку до цього часто асоціювали з політичним радикалізмом або божественною неохайністю, раптом стала головним візуальним символом імперської маскулінності та патріархального авторитету.¹

Британський історик Джон Тош у своїх дослідженнях вікторіанської маскулінності зазначає, що борода в цей період функціонувала як «візуальний еквівалент моральної серйозності та фізичної витривалості». Проте догляд за цим новим, нібито максимально «природним» і брутальним архетипом, вимагав не менших зусиль та фінансових вливань, ніж витончена естетика попередніх десятиліть.² Міф про те, що справжній суворий джентльмен користується лише господарським милом та водою, вщент розбивається об аналіз преїскурантів тогочасних аптек і парфумерних крамниць. Вікторіанські чоловіки були одержимими споживачами косметики.³ Вони масово скуповували лосьйони після гоління на основі лаврового рому, спеціальні воски для жорсткої фіксації кінчиків вусів, на кшталт помад від французького дому Pinaud, та славнозвісну макасарову олію.⁴

Окремим і надзвичайно прибутковим сегментом ринку стали фарби для волосся та борід. З віком «імперський» образ міг втратити свою грізність через сивину, тому чоловіки активно вдавалися до колористики. Головним правилом британського етикету цього періоду став принцип «невидимого»

¹ Tosh J. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays on Gender, Family and Empire*. Harlow : Pearson Longman, 2005. P. 34.

² Tosh J. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays on Gender, Family and Empire*. Harlow : Pearson Longman, 2005. P. 45.

³ Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 50.

⁴ Corson R. *Fashions in Hair: The First Five Thousand Years*. London : Peter Owen Publishers, 2001. P. 412.

втручання.¹ Як слушно зауважує історик моди Крістофер Брюард у своїй ґрунтовній праці *The Hidden Consumer*, «чоловіче марнославство не зникло, воно просто пішло в підпілля, замаскувавшись під сувору гігієну та турботу про здоров'я».²

Щоб уникнути звинувачень у жіночності чи французькій легковажності, виробники використовували псевдомедичну термінологію. Засоби для зафарбовування сивини рекламувалися не як косметика, а як «відновлювачі життєвої сили волосся» (*Hair Restorers*). Наприклад, шалено популярний засіб *Mrs. S.A. Allen's World's Hair Restorer* обіцяв «повернути волосся його природну юнацьку пігментацію». На практиці ж це була агресивна суміш на основі свинцю та сірки, яка не повертала колір, а просто покривала волосся темним токсичним нальотом, що нерідко призводило до важких випадків отруєння (плюмбізму). Іншим популярним хімікатом був нітрат срібла, який вимагав складного нанесення і часто давав непередбачувані результати.³

Страх бути викритим у використанні цих засобів змушував чоловіків вдаватися до епістолярних хитрощів. Колонки порад у жіночих журналах, зокрема «*The Englishwoman's Domestic Magazine*», рясніли запитами від джентльменів, які просили надати дієвий рецепт фарби на основі горіхової шкаралупи чи лосьйону для пом'якшення бороди нібито «для моєї дорогої дружини» чи «для літнього родича».⁴

Проте ця гра у схованки рідко була успішною, і іронія ситуації не залишалася непоміченою сатириками. Головний гумористичний журнал епохи *Punch* у 1860-х роках регулярно публікував карикатури на «поважних джентльменів-мілітаристів», чиї розкішні бороди на яскравому сонці несподівано відливали пурпуровим або яскраво-зеленим відтінком – типовим

¹ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 154.

² Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 52.

³ Gunn F. *The Artificial Face: A History of Cosmetics*. London : David & Charles, 1973. P. 134–135.

⁴ Beetham M. *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London : Routledge, 1996. P. 85.

побічним ефектом дешевих хімічних барвників, що вступили в реакцію зі світлом.¹

Це яскраво доводило головний парадокс епохи: фарбована борода чи доглянуте обличчя не мали права виглядати штучними; майстерність полягала в ідеальній симуляції природного здоров'я без найменшого натяку на марнославство, яке суспільство пробачало жінкам, але жорстко висміювало в чоловіках

Наприкінці століття канон краси зазнав чергового радикального зсуву, відображаючи нові соціальні, медичні та економічні реалії індустріальної епохи. Масивна статика бородатих патріархів та жорсткі сюртуки-панцири несподівано стали сприйматися як анахронізм, поступившись місцем енергійній естетиці «м'язового християнства» (Muscular Christianity). Цей ідеологічний рух, популяризований у британській літературі письменниками на кшталт Чарльза Кінгслі та Томаса Г'юза, проголошував фізичну силу та спортивну витривалість невіддільними складовими високої моралі.²

Модні журнали та університетське середовище почали пропагувати новий ідеал: міцного, широкоплечого юнака-спортсмена. Блідість, яка раніше вважалася ознакою аристократичної витонченості, тепер асоціювалася з хворобливістю міських нетрів. Натомість легко засмагле обличчя стало бажаним маркером престижу. Як зазначав американський соціолог Торстейн Веблен у своїй знаменитій праці «Теорія дозвільного класу» (1899), засмага перетворилася на символ «демонстративного дозвілля» – доказ того, що чоловік має достатньо часу і грошей для гри в теніс, крикет, гольф чи занять яхтингом, а не працює в задущливій конторі чи на фабриці.³ Разом із цим у чоловічому гардеробі з'являється спеціалізований спортивний одяг: блейзери,

¹ Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 142.

² Hall D. E. *Muscular Christianity: Embodying the Victorian Age*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. P. 7-9.

³ Veblen T. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York : Macmillan, 1899. P. 45.

твідові куртки норфолк та укорочені штани-нікербокери, які дозволяли тілу рухатися вільніше.

Кульмінацією цієї еволюції та першим масовим комерційним ідеалом чоловічої краси став знаменитий медіа-образ «The Arrow Collar Man» (Чоловік у комірці Arrow).¹ Створений видатним ілюстратором Дж. К. Лейєндекером для рекламної кампанії компанії «Cluett, Peabody & Co.», цей персонаж втілював досконалого чоловіка нової ери. Він зберігав класичні архітектурні пропорції: гіпертрофовано широкі плечі та надзвичайно струнку талію, але демонстрував розкуту, динамічну поставу, вольове квадратне підборіддя та холодний, зосереджений погляд успішного бізнесмена. Його головним атрибутом був знімний накрохмалений комірець, сліпуча білизна якого слугувала потужним соціальним маркером, безапеляційно сигналізуючи про належність власника до касты «білих комірців», які працюють у чистих офісах і не пітніють від виснажливої фізичної праці. На відміну від знаменитої «Дівчини Гібсона» (Gibson Girl), яка символізувала нову жіночу емансипацію, грайливість та флірт, Чоловік Arrow випромінював підкреслену серйозність, фінансову надійність та стоїчний спокій. Якщо Дівчина Гібсона часто зображувалася в активній взаємодії з чоловіками, домінуючи над ними, то ідеал Лейєндекера зазвичай існував у закритому світі елітарного чоловічого братерства – у клубах, на яхтах чи за читанням біржових зведень. (Додаток 11).

Популярність цього намальованого юнака була настільки феноменальною, що жінки надсилали йому тисячі любовних листів на адресу редакцій, а чоловіки масово копіювали його зачіску та манеру зав'язувати краватку. Хоча більшість цих листів не зберігалися у повному обсязі в архівах як офіційна документація, збережені спогади працівників редакцій та звіти компанії описують їхній зміст. Жінки часто писали фрази на кшталт: «Я б віддала все, щоб вийти за вас заміж», або просили надіслати їм локон

¹ Turbin C. Fashioning the American Man: The Arrow Collar Man, 1907-1931. *Gender & History*. 2002. Vol. 14, No. 3. P. 470-472.

волосся чи підписану фотографію.¹ Деякі листи були надзвичайно інтимними, де дівчата сповідалися у коханні до «ідеального обличчя» та описували, як вони вирізають зображення з журналів, щоб поставити їх у рамку на своєму туалетному столику.²

Саме в цей період остаточно формується концепт «людини натовпу». У новому, густонаселеному індустріальному суспільстві респектабельний буржуа більше не міг виділятися епатажем, яскравими кольорами чи екстравагантним кроєм. Він шукав компроміс між жорстким соціальним конформізмом та особистою естетикою.³ «Велика чоловіча відмова», про яку писав Джон Флюгель, тут досягла свого піку: чоловіки масово одяглися в стандартизовані темні костюми-трійки, розчинившись у натовпі мегаполісів.

Проте це не означало зникнення моди чи статусної диференціації; вона просто перейшла на рівень мікродеталей. Оскільки здалеку всі чоловіки виглядали однаково, роль маркерів ідентичності перебрали на себе ледь помітні нюанси, які могли зчитати лише «свої». Значення мало все: якість вовни (бажано від кравців із Севіл-Роу), бездоганна посадка піджака на плечах, ідеальна білосніжність та жорсткість комірця, складність вузла краватки, чистота взуття та ретельність грумінгу (ідеально укладене макассаровою олією волосся та чисті нігті).⁴

Зображення спортивного, гладко поголеного юнака початку XX століття стало візуальною квінтесенцією цієї нової ери. Це була епоха, де ідеалом вважався чоловік, чия привабливість полягала вже не у відвертому демонструванні багатства, а в досконалому, філігранному дотриманні загальноприйнятого стандарту.

Загалом можна сказати, що концепція «Великої чоловічої відмови» була не відмовою від моди як такої, а радше її переходом у приховану,

¹ Greenhill J. A. Adman: J.C. Leyendecker and the Art of American Advertising. New York : Abrams, 2018. P. 88.

² Turbin C. Fashioning the American Man: The Arrow Collar Man, 1907-1931. Gender & History. 2002. Vol. 14, No. 3. P. 475.

³ Flugel J. C. The Psychology of Clothes. London : Hogarth Press, 1930. P. 111.

⁴ Breward C. The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 58.

високостатусну площину. Вікторіанські чоловіки майстерно адаптували свої тілесні практики під вимоги індустріального суспільства. Вони пройшли шлях від відвертого моделювання силуету корсетами до створення ідеальної, стандартизованої «людини натовпу», де маскулінність конструювалася через спортивну динаміку, сувору гігієну та філігранний соціальний конформізм.

Отже, історико-антропологічний аналіз чоловічого гардероба вікторіанської та едвардіанської доби переконливо спростовує усталений історіографічний міф про «Велику чоловічу відмову». Зведення маскулінної моди до похмурого, суто утилітарного фону виявляється лише оптичною ілюзією тієї епохи. Насправді ж, перехід до темного стандартизованого костюма не означав відмови від естетики чи марнославства; це була масштабна соціокультурна трансформація, під час якої індустрія чоловічої краси перейшла в глибоке, замасковане підпілля. Тіло джентльмена, так само як і жіноче, стало об'єктом суворої біополітичної нормативізації, де кожен міліметр силуету та кожна деталь грумінгу відповідали за соціальну ідентифікацію в новому урбаністичному середовищі.

Дослідження виявило безпрецедентний рівень тілесної тривожності серед чоловіків XIX століття. За фасадом непохитної імперської респектабельності вирували комплекси, породжені жорсткими візуальними ідеалами. Прагнення відповідати мілітарному канону з його гіпертрофовано широкими плечима та вузькою талією, а згодом – образу суворого бородатого патріарха, змушувало чоловіків вдаватися до радикальних практик. Використання прихованих корсетів, масивних ватних накладок у сюртуках та токсичних фарб для волосся яскраво ілюструє цей тілесний невроз. А феномен «епістолярної мімікрії», коли сотні джентльменів обговорювали свої косметичні потреби на шпальтах жіночої преси під вигаданими іменами, остаточно доводить ілюзорність вікторіанського поділу на «чоловічу раціональність» та «жіночу легковажність».

На зламі століть ця психологічна напруга знайшла своє вирішення у новій парадигмі маскулінності – ідеології «м'язового християнства» та

архетипі міцного, спортивного юнака. Мода миттєво відреагувала на цей суспільний запит: хвороблива аристократична блідість поступилася місцем здоровій засмазі, що маркувала елітне дозвілля, а на зміну жорстким архітектурним панцирам прийшла раціональна елегантність піджачного костюма. Чоловік остаточно розчинився в натовпі мегаполіса, перетворившись на стандартизованого «білого комірця». Проте класова сегрегація не зникла, вона набула форми мікродиференціації. Віднині статус транслиювався не через яскравий декор, а через математичну точність крою, якість сукна з Севіл-Роу, бездоганну білосніжність жорсткого комірця та філігранну доглянутість.

У підсумку можна зазначити, що еволюція чоловічого образу XIX століття постає як складний механізм адаптації до індустріального капіталізму. Одяг та догляд за собою перетворилися на своєрідну соціальну ортопедію, що дисциплінувала тіло й дух. Завершивши шлях від байронічного денді до прагматичного ділка, чоловіча мода довела, що ідеальний соціальний конформізм вимагає не менших зусиль та витрат, ніж відвертий епатаж, ставши фундаментальною технологією конструювання влади та авторитету в епоху модерну.

РОЗДІЛ 3. АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПЕРІОДУ

3.1. Функціональна ієрархія жіночого гардероба: основні етапи трансформації дамського силуету

Жіночий костюм вікторіанської епохи пройшов складний, безперервний шлях візуальної та конструктивної еволюції, щоразу відображаючи глибинні соціально-економічні зрушення та технологічний прогрес XIX століття. На відміну від чоловічої моди, яка після епохи «Великої відмови» тяжіла до жорсткої уніфікації, темних кольорів та статичності форм, жіночий гардероб демонстрував безпрецедентну динаміку. Загалом цю безперервну трансформацію силуету можна чітко розділити на три магістральні етапи. Радикальні або мікроструктурні зміни всередині цих етапів відбувалися практично щороку.¹ Як зазначає британський історик костюма Сесіл Віллетт Каннінгтон, чия ґрунтовна праця фіксує саме порічні зміни вікторіанського вбрання, ця невинна зміна ліній, крою та пропорцій була зумовлена не лише примхами смаку, але й логікою індустріального виробництва, яке задля виживання вимагало постійного оновлення споживчого циклу.²

Фундаментальною віхою моди середини століття, що ознаменувала перший етап еволюції силуету, стала епоха криноліну. Вона виявилася не лише стилістичним, а й глибоким антропологічним феноменом. Збільшення об'єму спідниць, що до цього досягалося за рахунок незручних шарів важких нижніх спідниць, вимагало радикального інженерного рішення. Ним став винахід у 1856 році сталевого каркасного криноліну (*cage crinoline*), можливий виключно завдяки досягненням індустріальної революції та масовому виробництву гнучкої сталі. Цей каркас звільнив жінок від ваги

¹ Crane D. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. P. 74.

² Cunnington C. W. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*. London : Faber and Faber, 1937. P. 15-16.

десятків кілограмів тканини та створив безпрецедентно об'ємний, куполоподібний силует, який ізолював жінку, формуючи навколо неї своєрідний архітектурний бар'єр респектабельності.¹ Як зазначає дослідниця моди Валері Стіл, кринолін парадоксальним чином став і символом патріархального ув'язнення, і інструментом фізичної емансипації, адже вперше за довгий час дозволив жіночим ногам вільно рухатися.²

Каталізатором масового поширення цього силуету став розквіт модної періодики: через ілюстровані журнали, зокрема «The Englishwoman's Domestic Magazine», кринолін перетворився з привілею аристократії на масовий буржуазний стандарт.

Водночас в колах сучасної феміністичної історіографії моди набула поширення теорія, що розглядає цю конструкцію як інструмент просторової емансипації та захисту від небажаної фізичної близькості.³ У середині XIX століття, коли міста ставали дедалі більш перенаселеними, а жінки почали активніше пересуватися вулицями та користуватися першим громадським транспортом, сталевий каркас діаметром до двох метрів створював так звану ментальність «touch me not» (не торкайся мене), фізично унеможливлюючи випадкові доторки чи сексуальні домагання в натовпі.⁴ Головним доказовим підґрунтям цієї теорії є масив текстів та карикатур у тогочасній сатиричній пресі, зокрема у британському журналі «Punch». Чоловіки масово обурювалися тим, що жіночі спідниці «захопили» весь тротуар, витісняючи їх на узбіччя та змушуючи тримати дистанцію, що де-факто свідчило про підсвідомий страх перед втратою чоловічого просторового домінування.⁵

Крім того, непроникний купол спідниці надійно приховував реальні контури тіла, рух ніг чи навіть вагітність від об'єктивуючого «чоловічого

¹ Cunnington C. W. English Women's Clothing in the Nineteenth Century. London : Faber and Faber, 1937. P. 182.

² Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 58.

³ Roberts H. E. The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman. Signs. 1977. Vol. 2, No. 3. P. 554-555.

⁴ Gernsheim A. Victorian and Edwardian Fashion: A Photographic Survey. New York : Dover Publications, 1981. P. 45.

⁵ Breward C. The Culture of Fashion. Manchester : Manchester University Press, 1995. P. 148-149.

погляду» (male gaze), що повертало вікторіанській жінці певний рівень тілесної автономії.¹

Наочним візуальним втіленням цієї складної антропологічної парадигми є вечірні ансамблі 1858 року, представлені на гравюрі з «Graham's Magazine», яка, попри своє американське походження, бездоганно ретранслявала лондонські та паризькі модні зразки, що домінували в тогочасній Британії.² Обидві жіночі постаті на ілюстрації демонструють характерний силует «дзвона», де надзвичайно об'ємна спідниця різко контрастує з мініатюрним ліфом, конструюючи ілюзію ідеальної жіночої тендітності. Фігура ліворуч репрезентує класичну вечірню сукню з глибоким овальним декольте, яке візуально розширюється завдяки берті – широкій мереживній накидці, вишукано оздобленій дрібними квітами та делікатними бантами. Специфічний крій ліфа з вираженим мисом (pointed bodice) у поєднанні з жорстким корсетуванням створює ефект надзвичайно тонкої талії, що залишалося ключовою і непорушною вимогою вікторіанського канону привабливості. Спідниця цієї сукні складається з декількох ярусів пишних оборок, кожна з яких рясно прикрашена мереживом та тонкою тасьмою, що додає образу одночасно монументальності та ефірної легкості. Зачіска дами з традиційним прямолінійним проділом доповнена довгими локонами-спіралями (ringlets) та вінком із квітів, що ідеально підкреслює обов'язковий меланхолійний та романтичний характер жіночого образу тієї доби.

Постать праворуч демонструє не менш складний ансамбль, де головним декоративним акцентом виступають вертикальні ряди бантів і стрічок, що ритмічно повторюються на багатошаровій спідниці, маніфестуючи соціальний статус через надмірне споживання дорогих тканин. Її ліф також прикрашений мереживною бертою загостреної форми, що підсилює архітектурну цілісність костюма. Особливої уваги заслуговує зачіска:

¹ Entwistle J. The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge : Polity Press, 2000. P. 162.

² Shannon B. The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 112.

волосся зібране у складний низький пучок (chignon) на потилиці, прикрашений гірляндами квітів та легким убором із пір'ям – свідчення високої урочистості вбрання. Образи завершують обов'язкові аксесуари леді: короткі білі лайкові рукавички, що вказували на абсолютну дистанційованість від фізичної праці, та делікатні віяла, які в поєднанні з мереживною хусточкою слугували інструментами складної невербальної комунікації у світському суспільстві.¹ (Додаток 12).

Другим етапом трансформації жіночого силуету вікторіанської доби стала епоха турнюра (1870–1880-ті роки). У цей час жіночий костюм зазнав стрімкої структурної перебудови, зумовленої новими вимогами індустріальної епохи до мобільності. Поширення пасажирських залізниць та пришвидшений ритм міської комунікації зробили експлуатацію громіздких куполоподібних кринолінів технічно неможливою. Головним ідеологом зміни силуету став Чарльз Фредерік Ворт, який запропонував перенести весь об'єм тканини виключно на задню частину фігури.² Це призвело до появи силуету з турнюром (bustle), який еволюціонував із шаленою швидкістю, пройшовши всередині свого етапу три відмінні стадії.

Перша фаза (1870–1876 роки) характеризувалася «м'яким» турнюром: об'єм створювався складним драпіруванням тканин поверх невеликих подушечок або кринолетів. Це дозволяло жінці проходити крізь вузькі двері вагонів, не втрачаючи площі для демонстрації дорогих матеріалів. Наприкінці 1870-х років відбулася неочікувана реакція – з'явилася «природна форма» (Natural Form), коли турнюр майже зник, поступившись екстремально вузьким сукням-футлярам із подовженим ліфом-кірасою (cuirass bodice). Цей короткочасний період оголив антропометричні параметри тіла, підпорядкувавши його суворій вертикальній лінійній логіці.

Але у 1880-х роках турнюр повернувся у своїй найбільш радикальній, «технологічній» формі. Новий його вид нагадував жорстку, майже

¹ Gunn F. The Artificial Face: A History of Cosmetics. London : David & Charles, 1973. P. 136.

² Cunnington C. W. English Women's Clothing in the Nineteenth Century. London : Faber and Faber, 1937. P. 248.

горизонтальну полицю на складних сталевих пружинах.¹ За концепцією Торстейна Веблена, ця неприродна архітектура була візуальним доказом «демонстративного неробства»: складність конструкції та вага оксамитових драпірувань робили будь-яку продуктивну працю неможливою, перетворюючи жінку на вітрину фінансового успіху її чоловіка.²

Хімічна промисловість додала до цього анілінові барвники (маджента, електрик), що підкреслювали штучність та інтегрованість жінки в новий індустріальний ландшафт.

В цьому контексті варто зазначити, що як що винахід криноліну став першим кроком до демократизації моди, то епоха пізнього турнюра 1880-х років довела процес масового індустріального копіювання до абсолюту. Справа в тому, що кринолін, попри фабричну доступність самого сталевго обруча, все ще вимагав величезного метражу тканини для покриття свого монументального купола, що залишалося значним фінансовим тягарем для робітничого класу. Натомість пізній турнюр, що переніс фокус виключно на задню частину фігури, дозволив значно економити на загальному метражі сукні, роблячи складний модний силует безпрецедентно економічно доступним. Хоча оригінальні турнюрні конструкції високої моди (*haute couture*) виготовлялися з надзвичайно дорогих матеріалів – кінського волоса, китового вуса або складної системи сталевих пружин, дбайливо вшитих у шовкові чи оксамитові чохла, стрімкий розвиток фабричного штампування швидко нівелював цю різницю. Британські періодичні видання для середнього та нижчого класів, такі як «*Myra's Journal of Dress and Fashion*» та «*The Queen*», рясніли рекламою дешевих альтернатив. Справжнім індустріальним хітом 1880-х років стали так звані «турнюри з плетеного дроту» (*braided wire bustles*), які були легкими, дешевими та добре тримали форму. Поява таких конструкцій дозволила навіть робітницям фабрик, гувернанткам та дрібним клеркам копіювати аристократичний силует без

¹ Steele V. *The Corset: A Cultural History*. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 62.

² Veblen T. *Theory of the Leisure Class*. New York : Macmillan, 1899. P. 115.

катастрофічних фінансових витрат, створюючи ілюзію загальної соціальної однорідності жіночої моди.¹

Показовим прикладом комерціалізації моди в пресі стала агресивна реклама «Турнюра Лангтрі» (The Langtry Bustle), названого на честь ікони стилю того часу – надзвичайно популярної британської актриси Ліллі Лангтрі. Ця інженерна конструкція з металевих стрічок на шарнірах рекламувалася в каталогах як абсолютний ергономічний прорив, що «м'яко складається під час сидіння і автоматично повертається на місце, коли леді підводиться».² Виробники навмисно використовували імена знаменитостей, щоб стимулювати масовий попит серед читачок, перетворюючи модний аксесуар на об'єкт жадання. Чудовим підтвердженням цього є представлений рекламний відбиток з журналу 1880-х років, який пропонує цілий спектр товарів від «Canfield Rubber Co.» з Нью-Йорка. У верхній частині розміщено детальні чорно-білі гравюри: фігури жінок у корсетах «Canfield» (вид спереду та ззаду), а поруч – окреме зображення самого «Langtry Bustle», виготовленого з металевого шарнірного каркасу. Текст нижче детально описує переваги кожного виробу та вказує ціни для замовлення поштою. Наприклад, «Langtry Bustle» рекламується як єдиний "ідеальний складаний турнюр", який складається, коли леді сидить або лежить, і коштує 60 центів. Крім того, на сторінці представлені й інші інноваційні товари для вдосконалення фігури та догляду за собою, такі як «Patti Skirt Band» (\$1.00), плечові підтримуючі корсети для дорослих та дітей та навіть інноваційний «Canfield Dress Shield» – вологозахисні вкладиші для пахв, якими, за твердженням реклами, користуються понад 5 мільйонів жінок. (Додаток 13).

Проте реальний досвід експлуатації цих механізмів, зафіксований у джерелах особистого походження, був не таким ідеальним, як рекламні обіцянки. Аналіз приватного листування, щоденників вікторіанських жінок та колонок редактора в жіночих журналах розкриває суто фізичний, часто

¹ Breward C. The Culture of Fashion. Manchester : Manchester University Press, 1995. P. 158.

² Shannon B. The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914. Athens : Ohio University Press, 2006. P. 115.

травматичний бік носіння таких конструкцій. У рубриках листування популярного часопису «The Englishwoman's Domestic Magazine» та у приватних листах епохи жінки масово скаржилися на «бунтівну» природу дешевих дротяних каркасів.¹ Жінки описували, як дешевий дріт часто переламувався, боляче впираючись у тіло, проривав тканину сукні та швидко іржавів від вологи.

Наприклад, у листі до редакції журналу «The Queen» за 1885 рік одна з читачок розпачливо описувала свій досвід використання популярного плетеного турнюра: «Після того, як я потрапила під раптовий дощ, мій дротяний каркас не просто втратив форму під вагою мокрої вовни, але й настільки сильно вкрився іржею, що безнадійно зіпсував дві мої найкращі бавовняні нижні спідниці».²

Але найбільшою соціальною фобією та темою обговорення була нездатність правильно сісти на цей каркас. Якщо жінка не вміла граційно впоратися з шарнірами або якщо механізм був дешевим аналогом, пружинний турнюр агресивно відскакував догори під час посадки, закидаючи всю масу спідниці на спину власниці, що перетворювало модний тріумф на миттєве публічне приниження. Таким чином, хоча масове індустріальне виробництво зробило турнюрний силует загальнодоступним візуальним стандартом на вулицях вікторіанської Британії, якість матеріалів, рівень фізичного комфорту та інженерна надійність прихованої конструкції залишалися беззаперечними невидимими класовими маркерами, що жорстко розділяли суспільство.

Усі ці теоретичні концепти та задокументовані соціальні реалії знаходять своє беззаперечне фактологічне підтвердження в іконографічних джерелах того часу. Завдяки інформативним візуальним колажам з тогочасних модних гравюр, дбайливо підготовленим дослідниками порталу історії моди Fashion-Era, ми маємо унікальну можливість детально

¹ Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914. London : Routledge, 1996. P. 88.

² Cunnington C. W. English Women's Clothing in the Nineteenth Century. London : Faber and Faber, 1937. P. 312.

роздивитися радикальні зміни архітектоніки жіночого костюма та крок за кроком простежити цю еволюцію.¹ Так, на зображеннях, що фіксують моду 1872–1876 років, чітко простежується епоха «м'якого» турнюра. Візуальний об'єм тут досягається не за рахунок жорсткого каркаса, а шляхом надзвичайно складного, каскадного драпірування. Силует має плавну, заокруглену лінію, де колосальна маса тканини, щедро прикрашена численними рюшами та флористичними елементами, м'яко спадає донизу. Це візуально доводить тезу про те, що ранній турнюр слугував насамперед розкішною мобільною вітриною для демонстрації статусної кількості матеріалу.

Натомість колажі з гравюрами 1884–1889 років віддзеркалюють повернення турнюра у його найбільш агресивній, технологічній формі. Візуальне порівняння двох епох, яке роблять можливим ці зібрані матеріали, миттєво виявляє кардинальну зміну пропорцій: замість плавного текстильного каскаду з'являється жорстка, майже горизонтальна полиця, що різко виступає під прямим кутом, після чого спідниця спадає майже прямовисно.

Після зазначеної гіпертрофованої жорсткості 1880-х років еволюція силуета увійшла у свою третю фазу – епоху функціональної раціоналізації. Щоб повною мірою досягнути масштаб цих змін у 1890-х роках, необхідно розуміти, від якого саме антропологічного зразка відштовхувалося суспільство. Протягом десятиліть фундаментальним ідеалом вікторіанської епохи залишалася «непрацююча леді», чия соціальна роль зводилася до демонстрації суспільного та фінансового статусу чоловіка через доведену до абсурду непрактичність вбрання. Цей образ конструювався не лише за допомогою ізолюючих архітектурних форм одягу, а й завдяки специфічним тілесним практикам. Головним маркером аристократичності вважалася абсолютна, майже прозора блідість шкіри – беззаперечне свідчення того, що жінка може дозволити собі не працювати під палючим сонцем. Як

¹ Thomas P. W. Bustles and Fashion History. Fashion-Era. URL: <https://fashion-era.com/fashion-history/bustles>)

зазначається у популярному посібнику «The Ugly-Girl Papers, or, Hints for the Toilet», ця блідість досягалася хитромудрим використанням косметики, попри суворий осуд офіційної суспільної моралі.¹ Автори радили застосовувати товчену у воді крейду без домішок отруйного вісмуту, аби макіяж залишався непомітним. Задля підкреслення «блакитної крові» модниці йшли ще далі, промальовуючи вени під тонкою шкірою берлінською лазур'ю.² Тогочасна преса відверто іронізувала над чоловічим лицемірством: джентльмени могли пафосно заявляти, що ніколи не одружаться з жінкою, яка пудриться, проте абсолютно не помічали майстерно нанесених сухих рум'ян «Devoix» чи запаху фіалкової пудри на обличчях своїх обраниць.³

Наприкінці XIX століття ця статична, суто декоративна парадигма зазнала радикальної трансформації, нерозривно пов'язаної з появою концепту «Нової жінки» (New Woman). Каталізатором цих соціокультурних зсувів стали нові індустріальні можливості. За влучним висловом економіста Степана Гулішамбарова, світ подарував людству дві машини – швейну та друкарську, ефект від яких для жіночої праці можна порівняти з процесами масової емансипації та звільненням селян.⁴ Велика Британія перетворилася на центр потужного жіночого руху: жінки середнього класу, для яких сфера винятково сімейного побуту виявилася занадто вузькою, почали масово опановувати професії лікарки, вчительки та конторських службовиць. Відкриття вакансій на пошті та телеграфі наочно продемонструвало їхню конкурентну перевагу.⁵ Керівництво високо цінувало жіночу працьовитість, кмітливість та ідеальний почерк, тоді як чоловіки-клерки за ту ж платню часто працювали недбало, вважаючи багатогодинне сидіння в конторі непрестижним.

¹ Power S. D. The Ugly-Girl Papers, or, Hints for the Toilet. New York : Harper & Brothers, 1874. P. 23.

² Greenberg C. The Art of Makeup in the Nineteenth Century. London : Vintage, 2010. P. 85.

³ Gunn F. The Artificial Face: A History of Cosmetics. London : David & Charles, 1973. P. 142.

⁴ Гулішамбаров С. Й. Жінки та економічний розвиток. Львів, 1901. С. 45.

⁵ Zimmeck M. Jobs for the Girls: The Expansion of Clerical Work for Women, 1850-1914. Unequal Opportunities: Women's Employment in England 1800-1918 / ed. A. V. John. Oxford : Basil Blackwell, 1986. P. 154.

Вихід жіноцтва у публічний простір та активна інтеграція на ринку праці вимагали значно функціональнішого одягу, внаслідок чого жіночий силует зазнав суттєвої раціоналізації. На зміну турнюрам та громіздким каркасам прийшов силует «пісковий годинник». Спідниці набули плавної дзвоноподібної форми і спадали донизу без складних підтримок, тоді як у верхній частині фігури почали домінувати гіпертрофовано об'ємні рукави «баранячий окіст» (leg-o-mutton), які створювали виразний акцент на плечі та візуально робили талію ще тоншою винятково на контрасті. У цей же період стрімко набуває популярності так званий «англійський костюм», або костюм-тальєр (tailleur) – строгий ансамбль із жакета та спідниці, що створювався за технологіями чоловічого кравецтва і був повністю позбавлений зайвого декору.¹

Цей атрибут емансипації, який часто ставав уніформою учасниць протестів, зіткнувся з жорсткою критикою консервативного суспільства. Журнали мод публікували обурливі пасажі, називаючи нові тенденції «безперечною потворністю», а костюми-тальєр таврували як «жалюгідні, вузькі, темні та скромні».² Не менший опір викликав і одяг для нового масового захоплення – їзди на велосипеді. Карикатуристи в сатиричній пресі безжально висміювали спортсменок, навмисно зображуючи їх негарними та чоловікоподібними у спробі візуально знівелювати цей новий жіночий культ мобільності.³ Проте така критика слугувала лише доказом глибоких протиріч, що супроводжували невідворотний процес боротьби за рівні права. До кінця вікторіанської епохи і на початку едвардіанського періоду жіночий костюм остаточно еволюціонував від нерухомої, ізолюючої монументальності до підкреслено раціоналізованої елегантності. Мода стала важливим

¹ Crane D. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. Chicago : University of Chicago Press, 2000. P. 102.

² Beetham M. A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914. London : Routledge, 1996. P. 112.

³ Marks P. Bicycles, Bangs, and Bloomers: The New Woman in the Popular Press. Lexington : University Press of Kentucky, 1990. P. 174–176.

індикатором антропологічних змін, яскраво ілюструючи перехід суспільства від жорсткої патріархальної статичності до динамізму епохи модерну.

Таким чином, трансформація жіночого гардероба протягом другої половини XIX століття яскраво ілюструє шлях жіночої емансипації. Одяг, який на початку століття слугував інструментом об'єктивації та демонстрації фінансового успіху чоловіка через знерухомлення дружини, до кінця епохи еволюціонував у функціональний ресурс самої жінки. Попри жорсткий опір та сатиру консервативного суспільства, вікторіанська мода стала беззаперечним матеріальним доказом виходу жінки у публічний, професійний та соціальний простір.

3.2 Матеріальність респектабельності: еволюція текстилю, семіотика аксесуарів та регламентація тілесних практик

Дослідження візуальної культури та специфіки жіночої тілесності вікторіанської доби вимагає кардинально іншого методологічного підходу, ніж аналіз чоловічої моди. В епоху стрімкої урбанізації та промислового перевороту XIX століття саме жіноче тіло перетворилося на головний майданчик для конструювання соціальних ієрархій. Стрімкий розвиток текстильної мануфактури, каталізований масовим поширенням ілюстрованої модної періодики, перетворив жіночий костюм на найвиразніший інструмент біополітики того часу. Як влучно артикулює соціолог Торстейн Веблен, складна і підкреслено непрактична архітектура багатошарових суконь виконувала функцію «демонстративного неробства», слугуючи живим доказом фінансової потужності чоловіка-годувальника.¹ Відтак досягнути масштаб соціокультурних трансформацій цього періоду можливо лише через детальну деконструкцію трьох магістральних вимірів: еволюції кравецьких

¹ Veblen T. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. New York : Macmillan, 1899. P. 112.

силуетів та інноваційних тканин, семіотичної глибини аксесуарів і жорстко регламентованих практик тілесного догляду. Насправді, порівняльний аналіз матеріальної культури вікторіанської епохи виявляє глибокий концептуальний парадокс: хоча конструювання «матеріальної респектабельності» обох статей спиралося на ідентичну тріаду (еволюцію силуету й текстилю, семіотику аксесуарів та регламентацію тілесних практик, що у випадку з чоловіками переважно стосувалося грумінгу), змістове наповнення цих вимірів було діаметрально протилежним. Ця відмінність була зумовлена фундаментальним патріархальним розподілом, де чоловік виступав активним суб'єктом суспільно-економічної дії, а жінка – пасивним об'єктом декоративної репрезентації фінансового успіху родини.¹

Щоб уникнути викривлень у розумінні цієї матеріальної культури, доцільно застосувати компаративний аналіз нормативних джерел та артефактів повсякденності. Як було продемонстровано раніше під час реконструкції чоловічого образу, зіставлення журнальних гравюр із реальними світлинами є беззаперечно ефективним дослідницьким інструментом.

Чудовою ілюстрацією цієї тези слугує класична кабінетна фотографія 1890-х років, виконана у провінційному англійському ательє «С. Hawker» у місті Ньюбері. Джерело об'єктивно передає фактуру текстилю, зокрема, силует жінки, що стоїть праворуч, демонструє типовий архітектонічний принцип конструювання одягу: талія, що акцентована широким поясом із шателеном, формує різкий контраст із гіпертрофованим об'ємом рукавів типу «gigot». Конструкція ліфа відзначається технологічною складністю, а високий комір-стійка забезпечує жорстку фіксацію шийного відділу. Аналіз костюма жінки, що сидить, виявляє аналогічні тенденції: висока щільність тканини зумовлює утворення жорстких масивних складок, а загальна закритість вбрання свідчить про нормативну строгість. (Додаток 14).

¹ Breward C. The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914. Manchester : Manchester University Press, 1999. P. 50-52.

Ця візуальна жорсткість та статика безпосередньо спиралися на специфічну матеріальну базу. Фундаментом жіночого святкового та візитного гардероба залишалися шовк, тафта та важкий жакард, проте їхня семіотика кардинально змінилася завдяки науково-технічному прогресу. У 1856 році відкриття Вільямом Перкіном першого синтетичного анілінового барвника (мовеїну) спровокувало справжню колористичну революцію. На зміну приглушеним природним відтінкам прийшли отруйно-яскраві кольори: маджента, електрик, аніліновий фіолетовий.

Проте за цією візуальною експансією ховалася виробнича та споживча трагедія, цілком співставна з «меркуріалізмом» капелюшників. Йдеться про моду на смарагдово-зелений колір, відомий як «зелень Шеєле» (Scheele's Green), для створення якого використовували миш'як. Носіння такої сукні перетворювало жінку на токсичний об'єкт: зелений пил обсипався з тканини під час танців, викликаючи важкі отруєння, виразки на шкірі та дихальні спазми як у самої власниці, так і у її партнерів, не кажучи вже про масову смертність серед робітниць фарбувальних мануфактур.¹

Символом цієї індустріальної катастрофи стала реальна історія 19-річної лондонки Матильди Шеурер, яка померла у листопаді 1861 року. Дівчина працювала на мануфактурі містера Бержерона, де виготовляли штучні квіти для декорування модних бальних суконь та жіночих капелюшків. Її щоденна робота полягала у втиранні чи вдуванні зеленого миш'якового порошку в тканинні пелюстки. Перед смертю Матильда страждала від жахливих конвульсій, вона скаржилася, що все, на що вона дивиться, здається їй зеленим. Її нігті та білки очей набули зеленого відтінку, а під час розтину хірург Джеймс Пол виявив, що легені, печінка та шлунок дівчини були буквально просякнуті арсенітом міді. Смерть Матильди спровокувала гучний скандал у британській пресі.²

¹ David A. M. Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present. London : Bloomsbury Visual Arts, 2015. P. 78.

² David A. M. Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present. London : Bloomsbury Visual Arts, 2015. P. 81.

Трагедія змусила медичну спільноту звернути увагу не лише на робітниць, а й на споживачів. У 1862 році відомий хімік, доктор А. В. Гофман, провів експертизу модного вбрання та опублікував у газеті «The Times» статтю під назвою «Танок смерті». Він шокував публіку підрахунками: стандартна бальна сукня містила до 900 гран миш'яку (тоді як смертельною дозою для людини при ковтанні є менше одного грана). Гофман зазначав, що жінка в такій сукні «несе у своїх спідницях достатньо отрути, щоб убити всіх своїх шанувальників у півдюжині бальних залів».¹

Страждали й самі споживачі моди, хоча їхнє отруєння часто мало прихований, хронічний характер. У медичних звітах того часу, зокрема зібраних інженером Генрі Карром у його працях про «домашні отрути», фіксувалися непоодинокі випадки важких реакцій на зелений текстиль. Наприклад, чоловіки виявлялися прикутими до ліжка з важкими симптомами інтоксикації через носіння модних яскраво-зелених шкарпеток. Жінки ж зверталися до лікарів із серйозними набряками та виразками на руках після носіння зелених рукавичок або через тривалий контакт із забарвленими миш'яком аксесуарами. Відомий також випадок дружини лондонського хірурга, задокументованої як «дружина доктора В.», яка померла від наслідків тривалого отруєння миш'яком, що містився в її гардеробі та інтер'єрі.²

Однак хімічна загроза була лише одним із вимірів контролю над жіночим тілом; інший, не менш жорсткий, полягав у самій архітектурі костюма. Тіло жінки було об'єктом суворого архітектурного контролю, де головним «фізичним обмежувачем» виступав корсет. На фотографіях жінок вікторіанського періоду помітно, що корсет виконував роль соціального панцира, який диктував ідеальну, монументально-пряму поставу. Дослідниця Валері Стіл зазначає, що корсет функціонував, перш за все, як маркер моральної стійкості: «розпущена» жінка буквально асоціювалася з не

¹ Hofmann A. W. The Dance of Death. The Times (London). 1862. April 15. P. 9.

² Carr H. Our Domestic Poisons, or the Poisonous Effects of Certain Dyes and Colours Used in Domestic Fabrics. London : Ridgway, 1879. P. 24.

зашнурованою (loose) фігурою. Корсет ізолював тіло, підтримуючи важкі нижні спідниці та сталеві пружини турнюрів, що робило жінку фізично залежною та просторово обмеженою.¹

Однак глибший аналіз матеріальної культури руйнує однозначний міф про корсет винятково як про знаряддя тортур. Первинно його утилітарна функція зводилася до підтримки грудей та формування правильної постави, яка слугувала візуальним маркером класової приналежності: пряма спина відрізняла аристократку від виснаженої працею селянки, маніфестуючи ідею тілесного самоконтролю. Всупереч поширеним стереотипам, екстремальна туга шнурівка (tightlacing) – стягування талії до меж фізіологічних можливостей – не була масовою нормою. Вона маргіналізувалася суспільством і викликала амбівалентне, часто осудливе ставлення, прирівнюючись до сучасних радикальних пластичних операцій. Посібники з етикету відкрито засуджували надмірне затягування, аргументуючи це тим, що воно сковує природну пластичність та руйнує магнетизм здорової жінки. Радикальні практики шнурівки були притаманні здебільшого «жертвам моди» або ж ставали наслідком жорстокого виховання, коли матері примусово деформували фігури доньок заради їхньої майбутньої «презентабельності». ²

Зміни соціокультурного ландшафту на рубежі XIX–XX століть невідворотно вплинули на архітектуру білизни. Із появою концепту «Нової жінки», яка вийшла за межі домашнього простору, долучилася до професійної діяльності та спорту, виникла гостра потреба у функціональній адаптації костюма. Ринок відреагував появою «гігієнічних» та «спортивних» моделей корсетів. Виробники почали замінювати жорсткий китовий вус і металеві бюски на гнучкі пруті, корди та еластичні гумові вставки. Журнали мод рекламували спеціалізовані корсети для верхової їзди, а також розробляли моделі з плечовими бретелями, покликані зняти руйнівне

¹ Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 35.

² Steele V. The Corset: A Cultural History. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 37.

навантаження багат шарових спідниць із талії.¹ До процесу реформування долучалися й самі жінки: відома поборниця реформи одягу Енні Дженнесс Міллер створила власну лінійку полегшених корсетів, які можна побачити у випусках відомого часопису «The Delineator» за 1890 рік. Реформаторка запропонувала жінкам альтернативу, яка візуально майже нічим не відрізнялася від звичайного корсета, але при цьому давала «набагато більше свободи в рухах», як писали маркетологи в описі до виробу.²

Попри ці адаптивні процеси, рубіж століть відзначився масштабною «корсетною полемікою», яка набула виразного гендерного забарвлення. Парадоксально, але найзапеклішими критиками корсета часто виступали чоловіки. Вікторіанські джентльмени, позиціонуючи себе як носіїв раціональності та прогресу, використовували медичний дискурс для протиставлення себе жінкам, яких таврували як «ірраціональних рабинь моди».³ Медична критика часто оперувала гіперболізованими даними, приписуючи носінню корсета розвиток туберкульозу, каменів у нирках, раку та навіть шизофренії. Ілюстрації внутрішніх деформацій у таких трактатах нерідко базувалися не на клінічній картині, а на суб'єктивних патріархальних уявленнях про анатомію, слугуючи радше інструментом залякування, аніж науковою констатацією, що призвело, зокрема, до масової відмови від корсетів у вестернізованій Японії.⁴

Репрезентативною фігурою цього медичного дискурсу виступає бруклінський акушер-гінеколог Роберт Л. Дікінсон. Позиціонуючи себе як прогресивного прихильника концепту «Нової жінки», він зосередив дослідницьку увагу на вивченні анатомо-фізіологічних наслідків корсетування серед пацієнток середнього та вищого класів. Його постать є ключовою для розуміння механізмів демонізації цього елемента гардероба:

¹ Seleshanko, K. Bound & Determined: A Visual History of Corsets, 1850–1960. 2012. P. 38.

² Seleshanko, K. Bound & Determined: A Visual History of Corsets, 1850–1960. 2012. P. 36.

³ Болчакова Ю. Корсетна полеміка і XXI століття. Пані та панове. Elevated. URL: https://glam-fille.blogspot.com/2019/09/xxi_19.html?m=1 (дата звернення: 20.04.2026).

⁴ Гушин І. Н., Огаркова Є. І. Японський костюм епохи мейдзі (1868-1912) // Казахстан: Міжвузівський вісник. 2011. Т.2. С. 22.

саме Дікінсону належить авторство більшості гіперболізованих анатомічних ілюстрацій, які й досі формують масовий стереотип про «корсетні жахіття». Його фундаментальна праця «The Corset: Questions of Pressure and Displacement» (1887) вирізняється методологічною дуалістичністю.¹ З одного боку, дослідження містить об'єктивні емпіричні дані щодо біомеханічного тиску на грудну клітку, підкріплені тогочасним клінічним інструментарієм. З іншого боку, розділи, присвячені вісцеральним зміщенням (деформації внутрішніх органів), базуються не стільки на об'єктивній патологоанатомії, скільки на суб'єктивних уявленнях автора про нормативну фізіологію.

Аналіз медичних гравюр Дікінсона засвідчує, що еталоном «здорового» тіла для нього слугувала радше андрогінна, чоловікоподібна анатомічна матриця. Будь-які природні прояви жіночого статевого диморфізму він апріорі трактував як набуту патологію, спровоковану шнуруванням. Більше того, стикаючись із відсутністю скарг з боку самих пацієнток, Дікінсон застосовував класичний патріархальний патерналізм: він відкрито звинувачував обстежуваних жінок у «нещирості» та приховуванні симптомів, повністю нівелюючи їхній особистий тілесний досвід на користь власних медичних догматів.²

Зі свого боку, жінки не були пасивними учасницями дискурсу. На сторінках преси вони активно захищали свій вибір, аргументуючи, що правильно підібраний корсет є запорукою фізіологічної підтримки та комфорту. Вони звинувачували лікарів-чоловіків у нерозумінні жіночої тілесності та просуванні слабких медичних корсетів, що лише шкодили поставі. Показовою ілюстрацією цієї полеміки є публічна дискусія на сторінках газети «The Times» (1868 рік). Репрезентуючи патріархально-медичний погляд, один із дописувачів-лікарів безапеляційно заявляв:

«Сумно бачити на кожному кроці жінку, чи то молоду, чи літню, яка пересувається згорбившись, нездатна утримувати вертикальне положення

¹ Dickinson R. L. The Corset: Questions of Pressure and Displacement. New York Medical Journal. 1887. Vol. 46. P. 507.

² Summers L. Bound to Please: A History of the Victorian Corset. Oxford : Berg Publishers, 2001. P. 134-136.

через перенапруження м'язів спини. [...] Як практикуючі лікарі, ми щодня спостерігаємо його наслідки у вигляді низки нервових та диспепсичних симптомів, [...] а також ще більш серйозних хронічних внутрішніх порушень. Доки базові фізіологічні знання не стануть невід'ємною частиною жіночої освіти й не вважатимуться справжнім "досягненням", марно протестувати проти тієї жорстокої шкоди здоров'ю, якої жінки добровільно завдають самі собі».

У відповідь на цей закид читачка, яка підписалася псевдонімом «Не дівчина сучасності» (Not a girl of the period), опублікувала гострого листа, у якому розкритикувала чоловічий патерналізм і звинуватила саме лікарів у деформації жіночої поведінки:

«Сер, кожна досвідчена людина знає, що носіння корсета правильної конструкції, із достатньо жорсткою передньою частиною, дає абсолютно протилежний ефект. Ті, кого автор бачить сутулими, або піддалися новітній моді нехтувати власною фігурою, або ж доведені до такого стану носінням слабких медичних корсетів, нав'язаних їм лікарями. [...] Якби автор хоч раз проконсультувався з жінками, які мають реальний досвід носіння корсета, замість того, щоб роздавати їм поради, він би дізнався, що за умови розумного використання це не лише нешкідливо, але й корисно для здоров'я та надзвичайно зручно».¹

Поки навколо корсета точилися запеклі медичні баталії, сама лінія талії залишалася ключовим фокусом, до якого кріпилися важливі індикатори соціального статусу. Ними були шатлени (chatelaine) – поясні тримачі, що кріпилися до талії і складалися з кількох ланцюжків. Шатлен слугував жіночим відповідником чоловічого годинникового ланцюга на жилеті. На ньому кріпився цілий арсенал мініатюрних предметів, що підкреслювали роль жінки як «господині дому»: ключі від комор, мініатюрні ножиці, наперстки, блокноти зі слонової кістки (carnet de bal) та флакони з

¹ The Waist of the Period. The Times. № 18.1868. P. 56.

нюхальною сіллю (vinaigrette), необхідною для боротьби зі млюсністю від тугого шнурування.

Наочно функціонування цього аксесуара фіксує зазначена світлина мати та дочки. На талії молодой жінки, що стоїть праворуч, поверх темной гладкой тканини спідниці чітко виділяється металевий ланцюжок шатлена. Він стратегічно розміщений на стику жорсткого ліфа та пояса, спускаючись на стегно. Це розташування не є випадковим: світлий метал на темному тлі слугує додатковим візуальним акцентом на екстремально затягнутій корсетом талії. На фотографії шатлен виглядає масивно, підкреслюючи, що це не просто ювелірна дрібничка, а інструмент утилітарного призначення, який жінка буквально носила на собі як доказ власної домогосподарської компетентності.

Й якщо шатлен маніфестував домашню владу, то традиційне ювелірне мистецтво наприкінці XIX століття переживало власну трансформацію, виходячи за межі простої демонстрації багатства. Захід століття відзначився своєрідним «мистецьким заколотом», спрямованим проти безладного використання дорогих матеріалів, зокрема нагромадження великих діамантів. Мистецтво ювелірної справи перестало бути примітивним маркером фінансової спроможності, перетворившись на форму витонченого художнього вираження. Вартість матеріалу поступилася місцем дизайну та майстерності. Ювеліри почали активно інтегрувати напівдорогоцінне каміння, емаль та різьблену кістку, створюючи вироби безпрецедентної складності, де найяскравішим провідником нового стилю (ар-нуво) став Альфонс Муха.¹

Цей перехід був зумовлений популяризацією та здешевленням модних товарів. Оскільки мас-маркет навчився імітувати розкіш, справжня еліта почала шукати нові шляхи для соціальної диференціації через підкреслену консервативність та смак. У посібнику Г. Прево «Мистецтво одягатися»

¹ Берман О. А. Вплив стилю модерн на жіночий Європейський костюм та ювелірні прикраси двадцятого століття // Вісник Іркутського національного дослідницького технічного університету. 2009. №2. С. 197.

(1892) зазначається: «Для прогулянки пішки жінка не повинна одягати жодних прикрас. Так само не роблять візитів у діамантах... ця художня стриманість у вуличних туалетах зовсім не веде до знищення їхнього багатства... Навпаки, такі скромні, але витончені костюми коштують іноді набагато дорожче без несмаку в розкоші, який б'є в очі, і різниця між цими двома типами костюмів буде така велика, як між картиною Рембрандта і лавковою вивіскою».¹

Звісно, пережитки «лавкових вивісок» зберігалися. Преса із захватом описувала курйози буржуазного марнославства: парижанку, яка загубила в Опері діамант вагою 25 каратів, або британського шевця, який виготовив для леді туфлі, розшиті рубінами та смарагдами за 4500 фунтів стерлінгів.²

Проте справжня революція відбувалася в середньому класі. Комерційні каталоги та преса, як, наприклад, «The Illustrated London News», рясніли пропозиціями доступних прикрас: золотих шпильок для оксамитових драпірувань, брошок-трилисників та оздоблень для капелюхів. Ця комерціалізація ювелірної справи відобразила не лише розмиття класових меж, а й кардинальну зміну ставлення до вікової ієрархії.³

Раніше існувала сувора система соціального регулювання: молоді дівчата мали носити скромні корали, бірюзу та перли, тоді як масивні діаманти та смарагди були привілеєм заміжніх і старших жінок. Проте на зламі століть, під впливом емансипації та колосального стрибка у розвитку гігієни й косметології, ці межі розчинилися. Жінки почали виглядати молодшими. Як зазначала тогочасна преса: «Раніше можна було зрозуміти, якого віку жінка в залежності від її костюма... Тепер вікові відмінності непомітні. Завдяки дотриманню вимог гігієни... жінка здається молодою... дуже довго, навіть коли вона старша за 40 років».⁴

¹ Прево Г. Искусство одеваться. Санкт-Петербург : Издание В. И. Губинского, 1892. С. 45.

² Дорогоцінності XIX ст. Щоденник однієї порцелянової ляльки – LiveJournal. URL: <https://duchesselisa.livejournal.com/94954.html> (дата звернення: 20.04.2026).

³ Gere C. Victorian Jewelry Design. London : William Kimber, 1972. P. 45-48.

⁴ Peiss K. Hope in a Jar: The Making of America's Beauty Culture. New York : Metropolitan Books, 1998. P. 45.

Але, мабуть, найбільш разючим маркером жіночої емансипації та трансформації аксесуарів стала звичайна капелюшна шпилька (hatpin). Зі збільшенням об'ємів жіночих зачісок та самих капелюхів у 1890-х роках, виникла потреба надійно фіксувати їх на голові. Для цього використовували сталеві шпильки, які швидко досягли лякаючих розмірів – від 20 до 35 сантиметрів завдовжки, увінчані масивними декоративними навершнями з металу, скла чи напівдорогоцінного каміння.¹

Проте функція цього аксесуара блискавично вийшла за межі кравецької інженерії. З появою концепту «Нової жінки», яка почала самостійно пересуватися містом, користуватися омнібусами, потягами та працювати на фабриках, жінки зіткнулися з новою загрозою – масовим вуличним харасментом (нападами чоловіків, яких тоді преса називала «mashers» – залицяльниками-нахабами). У відповідь на це жіноцтво стихійно перетворило капелюшну шпильку на ідеальну, легальну та завжди доступну зброю самооборони.² Масовість цього явища чудово ілюструють збережені візуальні артефакти епохи. Наприклад, навчальні фотографічні колажі того часу слугували своєрідними посібниками із самооборони. На представленому фото ми бачимо класичну сцену нападу: чоловік хапає жінку ззаду за плече. У цей момент жінка, зберігаючи відносну статику тіла, заносить руку до капелюха. На правому кадрі зафіксовано мить відплати: жінка обертається і завдає удару довгою шпилькою просто в обличчя нападнику, який змушений відсахнутися, закриваючись руками. Ці фотографії діяли як інструктаж, доводячи, що навіть у громіздкому вбранні жінка здатна дати ефективну фізичну відсіч. (Додаток 15).

Цей феномен набув такого безпрецедентного розмаху, що капелюшна шпилька стала причиною справжньої суспільної істерії серед чоловіків. Цю паніку ідеально передає газетна карикатура початку ХХ століття під

¹ Segrave K. Women and the Hatpin: A History of the "Deadly Weapon" in Western Society. Jefferson : McFarland, 2016. P. 12-15.

² Segrave K. Women and the Hatpin: A History of the "Deadly Weapon" in Western Society. Jefferson : McFarland, 2016. P. P. 28-30.

промовистим заголовком «The Hat Pin Peril» («Небезпека капелюшної шпильки», ілюстрація). На малюнку зображено холодне обличчя жінки, з капелюха якої стирчать довгі, гострі, як списи, шпильки. Навколо неї розгортається гіперболізована трагедія: один чоловік прохромлений шпилькою наскрізь, інші у паніці тікають, тримаючись за закривавлені очі та плечі. Текст під ілюстрацією волає про «довгий список жорстоких нападів, скоєних за допомогою жіночої смертоносної зброї». (Додаток 16).

Ця чоловіча істерія призвела до реальних юридичних наслідків. Замість того, щоб боротися з першопричиною – вуличними домаганнями, муніципалітети багатьох міст почали ухвалювати спеціальні закони, що обмежували довжину капелюшних шпильок (зазвичай до 9 дюймів) або вимагали під загрозою штрафу носити на вістрях спеціальні захисні ковпачки.¹

Агресивне зростання розмірів капелюшних шпильок було прямою відповіддю на еволюцію самих головних уборів, яка також слугувала індикатором зміни гендерних ролей. Якщо в середині століття домінував капор (*poke bonnet*) – капелюшок із широкими полями, що закривав обличчя з боків, створюючи ефект опущених очей та домашньої покірності, то до 1880–1890-х років капелюхи перемістилися на маківку. Вони стали значно меншими в основі, але гіпертрофовано декорованими, утримуючись на пишних зачісках за допомогою вже згаданих довгих шпильок.²

Чудовою візуальною репрезентацією цієї моди є представлена групова фотографія п'яťох молодих жінок рубежу XIX–XX століть. Знімок ідеально фіксує перехідний етап емансипації: з одного боку, жінки одягнені в раціональні, зручні світлі блузки (*shirtwaists*) із краватками, що відсилають до ідеалу активної «Дівчини Гібсона» та її готовності до праці чи навчання. З іншого боку, їхні голови увінчують масивні, складноконструйовані капелюхи, які повністю суперечать ідеї утилітарності. Кадри демонструють щільне

¹ Segrave K. Women and the Hatpin: A History of the "Deadly Weapon" in Western Society. Jefferson : McFarland, 2016. P. 82.

² Breward C. The Culture of Fashion. Manchester : Manchester University Press, 1995. P. 162.

нагромадження шовкових квітів, стрічок, а найголовніше – таксидермічних елементів. Особливо показовим є капелюх дівчини, що стоїть у центрі: його верхівку утворюють розгорнуті темні пташині крила, які ніби завмерли в польоті, та жмутки пір'я. На капелюхах інших жінок (зокрема, другої зліва) також чітко проглядається темне оперення. (Додаток 17).

Жіночий капелюшок кінця століття перетворився на майданчик для таксидермії: мода диктувала використання не просто окремих пір'їн, а цілих опудал птахів, крил чи голів колибрі, сов, чапель та фазанів. Цей феномен, відомий як «вбивча мода» (*murderous millinery*), мав катастрофічні екологічні наслідки. Лише на лондонських аукціонах наприкінці XIX століття щороку продавалися мільйони пташиних шкурок. Деякі види, як-от біла чапля, яку масово винищували в період гніздування заради розкішних білих пір'їн – егреток, опинилися на межі повного зникнення.¹

Проте цей екологічний злочин антропологічно засвідчує надзвичайно важливий злам – перехід жінки від статусу пасивного споживача до ролі активного політичного та громадського суб'єкта.² Саме масовий попит на плюмаж і подальше усвідомлення його кривавої ціни спровокували створення перших потужних природоохоронних рухів, очолюваних жінками.

Показовим є приклад Массачусетського товариства Одюбона (*Massachusetts Audubon Society*), заснованого у 1896 році двома впливовими бостонськими світськими дамами – Гаррієт Гемінвей та її кузиною Мінною Голл. Дізнавшись про жорстокі методи винищення птахів, ці жінки використали єдиний доступний їм політичний інструмент – власну соціальну мережу.³ Вони почали організовувати чаювання (*tea parties*), під час яких переконували інших заможних жінок відмовитися від носіння капелюхів із пташиним пір'ям і долучитися до бойкоту.

¹ Doughty R. W. Feather Fashions and Bird Preservation: A Study in Nature Protection. Berkeley : University of California Press, 1975. P. 60-62.

² Doughty R. W. Feather Fashions and Bird Preservation: A Study in Nature Protection. Berkeley : University of California Press, 1975. P. 75.

³ Couder W. Under a Wild Sky: John James Audubon and the Making of The Birds of America. New York : North Point Press, 2004. P. 312.

Ця ініціатива стрімко переросла в загальнонаціональний рух. Не маючи на той час права голосу, жінки з товариств Одюбона по всій країні змогли організувати настільки потужний лобістський тиск на законодавців та пресу, що це призвело до ухвалення реальних законів. Наприклад, у Великій Британії цей активізм призвів до ухвалення епохального Закону про заборону імпорту оперення (Importation of Plumage (Prohibition) Act) 1921 року.¹

Цьому безпрецедентному законодавчому акту передували понад тридцять років виснажливої боротьби проти могутнього синдикату торговців модою. Британський опір зародився ще 1889 року, коли філантропка Емілі Вільямсон у своєму будинку в Манчестері заснувала «Лігу оперення» (Plumage League) – жіночу організацію, членкині якої давали урочисту обіцянку не носити пір'я птахів, убитих заради прикрас (дозволялося лише пір'я страусів, яких стригли живими). Згодом ця жіноча ініціатива об'єдналася з іншими групами та еволюціонувала у впливове Королівське товариство захисту птахів (RSPB).²

Жінки-активістки розгорнули справжню інформаційну війну проти індустрії «вбивчої моди». Вони наймали людей у костюмах-сендвічах для пікетування лондонських вулиць, друкували провокативні памфлети, читали публічні лекції та системно тиснули на членів парламенту через їхніх дружин. Закон 1921 року став їхнім абсолютним тріумфом: він юридично перекрив кисень модному лобі, суворо заборонивши комерційне ввезення до Великої Британії пір'я екзотичних птахів (зокрема райських птахів та білих чапель-егреток).³

Перехід жінки від статусу пасивного об'єкта до ролі суспільної активістки неминуче потягнув за собою і перегляд базових концепцій тілесності та догляду. Якщо чоловічий грумінг рухався в бік «гігієнічного

¹ Boase T. *Mrs Pankhurst's Purple Feather: Fashion, Fury and Feminism – Women's Fight for Change*. London : Aurum Press, 2018. P. 54-56.

² Boase T. *Mrs Pankhurst's Purple Feather: Fashion, Fury and Feminism – Women's Fight for Change*. London : Aurum Press, 2018. P. 68-70.

³ Boase T. *Mrs Pankhurst's Purple Feather: Fashion, Fury and Feminism – Women's Fight for Change*. London : Aurum Press, 2018. P. 210.

модернізму», то жіноча краса десятиліттями перебувала під впливом романтизації хвороб. Ідеалом першої половини та середини століття була так звана «сухотна краса» (*consumptive chic*), натхненна симптомами туберкульозу.¹ Жінка мала виглядати тендітною, виснаженою та меланхолійною. Здорова засмага чи рум'янець асоціювалися з селянською працею, тому для досягнення мертвотної блідості аристократки пили оцет, уникали свіжого повітря та мили обличчя розчинами з додаванням аміаку.

Очі мали блищати гарячковим блиском і здаватися величезними, для чого жінки регулярно закапували в них отруйний екстракт беладони, який розширював зіниці, але з часом невідворотно погіршував зір. Косметика залишалася табуованою в публічному дискурсі, тому всі маніпуляції мали виглядати абсолютно природними. У книгах з етикету використання помад на основі свинцю чи карміну засуджувалося як ознака жінок легкої поведінки чи актрис, проте комерційні каталоги та аптечні преїскуранти рясніли «лосьйонами від веснянок» та «перлинними пудрами».²

Лише наприкінці століття, з появою концепту «Нової жінки» та масовим захопленням спортом (тенісом, крокетом, їздою на велосипеді), естетика хворобливості почала відступати. Образ блідої леді витіснявся ідеалом «Дівчини Гібсона» – високої, статної, здорової жінки з впевненим поглядом, чие волосся було зібране у пишну, але дещо недбалу зачіску помпадур.³

Підсумовуючи контекстуальний аналіз жіночого вікторіанського образу, можна стверджувати, що костюм XIX століття функціонував як найсуворіший інструмент біополітики та соціальної стратифікації. Ця матеріальність формувалася на перетині патріархальних очікувань, агресивної індустріалізації та хімічних інновацій. Перехід від отруйного шовку до раціонального твіду в костюмах-тальер, від задушливих капорів до відкритих капелюхів та від хворобливої блідості до здорової динаміки маркуе

¹ Day C. A. *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London : Bloomsbury Academic, 2017. P. 34-36.

² Gunn F. *The Artificial Face: A History of Cosmetics*. London : David & Charles, 1973. P. 142.

³ Ledger S. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester : Manchester University Press, 1997. P. 18.

складний шлях жіночої емансипації. Тіло вікторіанки поступово трансформувалося з монументальної, нерухомої вітрини чоловічого статку на функціональний суб'єкт урбаністичного простору епохи модерну.

Традиційна історіографія вікторіанської епохи, спираючись на концепцію «демонстративного неробства» Торстейна Веблена, тривалий час трактувала жіночу моду виключно через призму пасивної декоративності, зводячи її до ірраціонального інструменту репрезентації чоловічого капіталу.¹ Насправді, жіноче тіло XIX століття не було просто статичною вітриною; воно виступало об'єктом суворої, майже інженерної нормативізації. Індустріальна епоха, яка породила новий клас амбітної буржуазії, потребувала чітких візуальних маркерів успіху, і саме жіноча тілесність взяла на себе цей тягар. Стандарти фемінної привабливості безперервно конструювалися та тиражувалися через журнали мод, формуючи недосяжний візуальний ідеал, який жорстко регламентував кожен міліметр реальної фігури.

На початку та в середині століття домінантним був образ, що поєднував у собі риси безпорадної, меланхолійної крихкості та цілковитої відірваності від грубого матеріального світу. Головним інструментом цієї візуальної диктатури виступали витончені гравюри у провідних виданнях на кшталт «La Mode Illustrée» та «The Queen». Завдяки здешевленню друку та появі масової кольорової літографії, ці зображення проникали в кожен дім. На тогочасних ілюстраціях жіночі постаті перетворюються на ефемерні дзвіночки, повністю ігноруючи реальну анатомію. Гравюри репрезентували специфічний антропометричний міф: ідеальна вікторіанська леді зображувалася з гіпертрофовано похилими плечима, лебединою шиєю та неприродно вузькою талією, з якої виростав монументальний купол спідниці.

Особливої уваги, як й у випадку з чоловічими канонами краси, заслуговує семіотика кінцівок: жіночі кисті та стопи аналогічно зображувалися мікроскопічними. Вони візуалізували популярний

¹ Veblen T. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. New York : Macmillan, 1899.

літературний ідеал «Ангела в домі» (The Angel in the House)¹ – істоти, нібито позбавленої земних фізіологічних потреб. Як слушно наголошують історики костюма, ці мініатюрні ручки, що ледве могли втримати мереживне віяло, та невидимі під метрами важкого шовку ніжки були потужним класовим маркером. Вони сигналізували про абсолютну дистанційованість власниці від будь-якої фізичної активності чи праці, перетворюючи безпорадність на найвищу чесноту.

Проте найдраматичнішим виявився вплив цього канону на нижчий середній клас, жінки якого були змушені самотійно займатися виснажливим домашнім господарством. Демократизація моди, зумовлена масовим поширенням побутових швейних машин та стандартизованих паперових викрійок, парадоксально ускладнила їхнє життя. Тепер суспільство очікувало бездоганної відповідності аристократичному ідеалу незалежно від статків родини. Наприклад, у приватних щоденниках гувернанток та дружин дрібних клерків зустрічаються регулярні згадки про педантичне шнурування та носіння жорстких каркасів навіть під час виконання брудної хатньої роботи, аби досягти бажаної «статусної» статури.

Проте вже в 1850-х роках в Англії зародилася потужна інтелектуальна та естетична опозиція цьому штучному канону. Група художників-прерафаелітів та теоретик мистецтва Вільям Морріс ініціювали субкультуру «природної» краси.² Відкинувши жорсткі вікторіанські стандарти масового виробництва, вони запропонували концепт «художньої сукні» (Artistic Dress). У їхньому живописі ідеальна жінка поставала у вільному, драпірованому вбранні, що візуально відсилало до античності або європейського Середньовіччя, дозволяючи тканині струменіти та підкреслювати природні лінії фігури.³

¹ Patmore C. The Angel in the House. London : John W. Parker and Son, 1854.

² Seleshanko K. Bound & Determined: A Visual History of Corsets, 1850–1960. Mineola, NY : Dover Publications, 2012. P. 32.

³ Pecora E. Rationalizing beauty: artistic dress reform in America. Paideusis. 2011. P. 8

До 1884 року цей богемний протест комерціалізувався: Артур Ласенбі Ліберті запросив реформатора Едварда Годвіна очолити відділ одягу у своєму лондонському універмазі «Liberty». Рішення Ліберті вивести естетичний одяг на масовий ринок, насправді, було продиктоване блискучим капіталістичним прагматизмом. Ще у 1875 році Ліберті відкрив свій знаменитий магазин на лондонській Ріджент-стріт, спеціалізуючись на імпорті східних товарів. Художники-прерафаеліти та прихильники естетичного руху швидко стали його постійними клієнтами. Справа в тому, що традиційні вікторіанські сукні шилися з надзвичайно жорсткого шовку та тафти, які ідеально тримали форму каркаса, але абсолютно не підходили для м'яких, струмлих драпірувань античного чи середньовічного крою.¹ Ліберті ж почав завозити, а згодом і виробляти за власними специфікаціями в Англії, тонкі індійські шовки, кашемір та муслін у характерних приглушених, «складних» відтінках (тераотовий, шавлієво-зелений, колір старого золота). Обертаючись у колах Данте Габрієля Россетті, Джеймса Вістлера та Оскара Вайльда, Ліберті чудово розумів філософію цього мистецького середовища.²

На початку 1880-х років Естетичний рух почав виходити за межі вузької групи інтелектуалів, стаючи модним серед прогресивного середнього класу. Проте жінки, які хотіли носити «художні сукні», стикнулися з практичною проблемою: традиційні кравці відмовлялися або просто не вміли шити вбрання без корсетів, з асиметричними драпіруваннями чи складними історичними рукавами.³ Жінкам доводилося шити їх самотійно, що часто виглядало аматорськи і викликало глузування консервативної публіки. Ліберті побачив у цьому колосальну комерційну нішу: потребу в професійно створеному, легітимізованому індустрією реформаторському одязі. Він зрозумів, що може продавати не просто тканину, а готовий стиль життя.

¹ Adburgham A. *Liberty's: A Biography of a Shop*. London : George Allen & Unwin, 1975. P. 45.

² Adburgham A. *Liberty's: A Biography of a Shop*. London : George Allen & Unwin, 1975. P. 45–48.

³ Blanchard M. W. *Oscar Wilde's America: Counterculture in the Gilded Age*. New Haven : Yale University Press, 1998. P. 112.

Саме тому до 1884 року цей богемний протест остаточно інституціоналізувався: Ліберті відкрив у своєму універмазі спеціалізований відділ костюма і запросив його очолити Едварда Вільяма Годвіна – видатного архітектора, театрального художника та одного з головних ідеологів реформи одягу. Вибір Годвіна був стратегічним. Ліберті потребував людини з бездоганним інтелектуальним та мистецьким авторитетом, щоб захистити свою продукцію від звинувачень у несмаку. Годвін, який глибоко вивчав історичний костюм і публікував трактати про санітарні норми та красу одягу, надав комерційній лінійці «Liberty» наукової та історичної ваги.¹

Під керівництвом Годвіна естетичний одяг вийшов на масовий ринок, адаптований для повсякденних потреб заможної містянки. З універмагу зникли найбільш радикальні, мішкуваті зразки, натомість з'явилася вишукана стилізація. У каталогах компанії почали пропонувати сукні з промовистими назвами, які підкреслювали їхній історичний бекграунд: оксамитова «Жаклін» (стилізація під епоху Відродження XV століття з м'якими складками) або вечірня «Жозефіна» в стилі ампір із завищеною талією, що дозволяла дихати на повні груди без шнурування.²

Незважаючи на безперечний комерційний успіх лінійки «Liberty», художня сукня наприкінці XIX століття залишалася переважно елітарним явищем. Вона функціонувала радше як вишуканий символ статусу та приналежності до інтелектуальної богемі, аніж як масова повсякденна практика. Тонкі шовки, шлейфи та складні драпірування ідеально підходили для мистецьких салонів чи домашніх прийомів, проте були абсолютно непристосовані до брудних вулиць, дощу чи динамічної праці. Для іншого, більш прагматичного крила реформаторів, британських та американських лікарів, гігієністів та активісток жіночого руху, салонний естетизм здавався напівзаходом.³ Вони прагнули не просто замінити один непрактичний фасон

¹ Soros S. W. The Secular Furniture of E.W. Godwin. New York : Bard Graduate Center, 1999. P. 30.

² Donati S. Dress reform. Historical Fiction. 2024. <https://thegildedhour.com/> (дата звернення: 20.04.2026)

³ Cunningham P. A. Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art. Kent, OH : Kent State University Press, 2003. P. 71–74.

на інший, нехай і красивіший, а вимагали повної фізіологічної емансипації тіла, де головним критерієм мала стати медична доцільність та здоров'я.

Намагаючись остаточно повалити вікторіанський ідеал та відмежуватися від богемної відірваності від життя, ці радикальні реформатори сконструювали власний, не менш авторитарний культ тілесності. Новим абсолютним еталоном фізіологічної та естетичної досконалості була проголошена Венера Мілоська. Античну статую славили як «найбільше втілення жіночої форми, будь-коли створене мистецтвом»¹. Навколо пропорцій Венери виник справжній науково-мистецький культ: її широку, масивну грудну клітку протиставляли деформованим силуетам сучасних модниць, стверджуючи, що лише така фігура є по-справжньому здоровою і красивою.

Однак поступово дискурс про красу радикалізувався, набувши агресивного теологічного забарвлення. Захисники «природної тілесності» почали прирівнювати традиційну моду до гріха богохульства. У 1892 році американська активістка Френсіс Рассел публічно заявляла, що жінка, яка перетворює свою фігуру на «обриси піскового годинника, маслоробки, піраміди чи дромадера», де-факто звинувачує Творця у несмаку, намагаючись виправити Його ідеальну роботу.² Така безкомпромісна риторика викликала глибоке суспільне відторгнення. Радикалізм перших активісток асоціювався з маргінальністю, що лише дратувало консервативну публіку. Як зазначала газета «Los Angeles Times» у 1889 році, «спадщина грубих, радикальних та некультурних піонерів реформи» сформувала стійке упередження суспільства проти будь-яких змін.³ Окремим об'єктом ненависті реформаторів стала Франція, яка вперто ігнорувала рух за художню сукню, продовжуючи диктувати моду на жорсткі силуети, через що американські активісти таврували її як «згасаючу цивілізацію».

¹ Pecora E. Rationalizing beauty: artistic dress reform in America. *Paideusis*. 2011. P. 19

² Fischer G. *Pantaloon and Power*. 1892. P. 100.

³ Woman and Home: Some Words as to Modern Dress Reform. *Los Angeles Times*. 1889. P. 1

Головною ж перешкодою на шляху масового впровадження нових стандартів краси стала глибока психологічна неготовність самих жінок. Вікторіанки настільки інтерналізували традиційний канон, що їхнє сприйняття власної тілесності було докорінно зміненим. Без звичного моделюючого одягу жінки відчували дезорієнтацію, соціальну оголеність і, що найголовніше, почувалися потворними. Цей тілесний невроз геніально зафіксований в оповіданні В. фон Хуна (1912 р.), де героїня, наважившись вийти на вулицю в реформаторському вбранні, описує свій досвід як кошмарний сон: «Перехожі дивляться на мене, навіть обертаються... Засмученою, розсердженою приходжу я додому... Страшенно незручна, все-таки, така зручність!»¹

Усвідомивши провал радикального диктату, поміркована частина реформаторів, зокрема лекторка та дизайнерка Енні Дженнесс Міллер, обрала стратегію еволюційного компромісу. Відкинувши агресивні проповіді, Міллер прагнула дати жінкам красиві, практичні альтернативи, які не шокували б суспільство, але враховували принципи гігієни та фізичного розвитку. Її концепція «золотої середини» дозволила адаптувати ідеї комфорту для масового споживача, проклавши шлях до справжньої естетичної революції.²

Проте справжнім ідеальним естетичним паліативом став архетип «Дівчини Гібсона» (Gibson Girl), створений ілюстратором Чарльзом Даною Гібсоном. Художник геніально асимілював зовнішню впевненість та соціальну мобільність «Нової жінки», проте свідомо позбавив її політичного радикалізму. Емансипованість Дівчини Гібсона локалізувалася в соціально безпечних сферах: університетській освіті, світській комунікації та, що найважливіше, масовому спорті.³ Замість політичних трибун вона підкорювала тенісні корти, поля для гольфу та велосипедні доріжки. Фізична

¹ Фон Хун В. Гумористична розповідь. Модний світ. 1912. № 2. С. 4.

² Seleshanko K. Bound & Determined: A Visual History of Corsets, 1850–1960. Mineola, NY : Dover Publications, 2012. P. 36.

³ Banta M. Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History. New York : Columbia University Press, 1987. P. 505.

витривалість та сила більше не маркувалися як ознаки селянського походження чи дефіциту фемінності; вони раптово набули статусу невіддільних атрибутів модерної аристократичності.

На своїх гравюрах Гібсон репрезентував жінку в розкутих, неформальних позах, візуально легітимізуючи її право на інтелектуальну діяльність та просторову автономію. Маніфестом нової практичності стала лаконічна «блузка-сорочка» (shirtwaist) із гіпертрофованими рукавами типу «баранячий окіст», що часто доповнювалася запозиченими з чоловічого гардероба елементами – краваткою та жорстким солом'яним капелюхом-канотьє. Психологічне домінування героїні підкреслювалося специфічною мімікою: важкі, напівопущені повіки, прямий, контролюючий погляд та іронічна напівусмішка генерували образ самовпевненої та емоційно недосяжної жінки.

Цей тріумф фізичної мобільності неминуче потягнув за собою кардинальну революцію у сфері макіяжу та догляду за обличчям. Епоха з її культом мертвотної блідості та використання отруйних свинцевих пудр чи крапель беладони залишилася в минулому. Дівчина Гібсона потребувала зовсім іншого косметичного підходу: обличчя мало випромінювати здоров'я, природну вітальність та легку засмагу від регулярного перебування на свіжому повітрі. Хоча відкрите, помітне використання декоративної косметики все ще таврувалося як ознака сумнівної моралі, косметична індустрія миттєво адаптувалася до нових запитів суспільства.

Замість агресивних відбілювальних сумішей ринок заповнили засоби для створення ефекту «природного рум'янцю» (natural flush), який філігранно імітував почервоніння щік після їзди на велосипеді. Жінки активно використовували тоновані бальзами для губ на основі карміну та легкі рум'яна, які ретельно розтушовувалися задля досягнення ілюзії повної відсутності макіяжу. Змінився і підхід до зачіски: гладкі, статичні укладки поступилися місцем пишній, злегка недбалій зачісці «помпадур», яка візуально збільшувала пропорції голови, що семіотично кодувало високий

рівень інтелекту.¹ Саме в цей період зароджуються перші масові косметичні бренди, які починають продавати не щільне маскування, а майстерну симуляцію ідеального здоров'я.

Проте новий еталон краси містив глибокий антропологічний парадокс: попри безпрецедентну пропаганду природності та спорту, фізичне втілення ідеалу «Гібсон Герл» у масовій культурі базувалося на тотальній медіаманіпуляції. Рецепція цього образу підтримувалася появою реальних прототипів, найвідомішою з яких стала акторка Камілл Кліффорд. Її тиражовані фотографічні портрети слугували для мільйонів жінок візуальним доказом досяжності ідеальних пропорцій. Проте бездоганна картинка зі сторінок глянцю була наслідком фахової доцифрованої фоторетуші. Тогочасні фотографи свідомо використовували темне або дефокусоване тло, що надавало ретушерам технічну можливість фізично зішкрябувати емульсійний шар зі скляного негатива за допомогою спеціальних скальпелів (etching knives), буквально зрізаючи об'єми тіла та формуючи неможливі анатомічні вигини.

Технологія фоторетуші перетворилася на потужну індустрію з конструювання нереалістичних очікувань, виконуючи функцію аналога сучасних графічних редакторів. Аналіз фахових посібників того часу, зокрема праць Р. Джонсона (1898) та Дж. Б. Шрівера (1909), деконструє механізми цієї візуальної фальсифікації. Ретушери мали заповнювати тіньові ділянки графітним олівцем для створення ефекту ідеально гладкої, «порцелянової» фактури шкіри, безальтернативно знищуючи ластовиння та мімічні зморшки на жіночих портретах.² Водночас щодо чоловіків діяли кардинально інші правила: інструкції рекомендували зберігати зморшки на

¹ Banner L. W. *American Beauty*. New York : Knopf, 1983. P. 154.

² Schriever, J. B. "Complete Self-Instructing Library of Practical Photography, Volume X: Negative Retouching, Etching and Modeling. Encyclopedic Index. Glossary." *American School of Art and Photography*, Pennsylvania, USA, 1909. P. 112.

обличчях джентльменів поважного віку, аби «не суперечити природі і характеру». ¹

З огляду на те, що стандарт Дівчини Гібсона постулював здорову, статну фігуру, ретушери отримали абсолютно нове завдання. Надмірна астенічність втратила статус естетичної норми, тому фахівці ретельно замальовували графітом ключиці та будь-які кісткові виступи на відкритих ділянках плечей і шиї моделей, штучно створюючи на склі ілюзію тілесної повноти та здорового тону. ² Високоякісна ретуш стала трудомісткою та високовартісною послугою, перетворивши журнальні репрезентації знаменитостей на анатомічний міраж.

Таким чином, аналіз жіночої моди вікторіанської епохи беззаперечно доводить, що жіночий костюм функціонував далеко за межами простої декоративності чи демонстрації чоловічого капіталу. Він був найскладнішим інструментом біополітики XIX століття – жорсткою архітектурною та семіотичною системою, через яку суспільство контролювало, обмежувало, а згодом і звільняло жіночу тілесність.

Еволюція кравецького силуету віддзеркалює драматичний процес відвоювання жінкою власного простору. Монументальна епоха криноліну, попри свою позірну непрактичність, стала першим кроком до просторової автономії, сформувавши захисний бар'єр «touch me not» в умовах тісних індустріальних міст. Наступна епоха турнюра продемонструвала безпрецедентну комерціалізацію моди: завдяки масовому штампуванню дешевих дротяних каркасів середній та нижчий класи отримали можливість імітувати аристократичні ідеали, що розмило візуальні соціальні кордони. Зрештою, поява раціоналізованого силуету «пісковий годинник» та строгих костюмів-тальєр наприкінці століття стала прямою відповіддю на потребу в мобільності: жінка вийшла з домашнього затвору на ринок праці (як клерк чи телеграфістка) та в активний спорт.

¹ Johnson R. A Complete Treatise on the Art of Retouching Photographic Negatives. London : Marion & Co., 1898. P. 4.

² Schriever J. B. Complete Self-Instructing Library of Practical Photography. Pennsylvania, 1909. P. 112.

Водночас дослідження матеріальної культури розкриває глибокі парадокси індустріального прогресу. Прагнення до інноваційної візуальної виразності часто оберталось катастрофою: від смертельних отруєнь миш'яком через зелені анілінові сукні до екологічного лиха «вбивчої моди» на пташине пір'я. Проте саме ці кризи стали каталізатором жіночої суб'єктності. Трансформація аксесуарів яскраво ілюструє цей перехід: якщо в середині століття важкий шатлен з ключами символізував владу жінки виключно в межах її дому, то на зламі століть довга капелюшна шпилька перетворилася на легальну зброю самооборони, за допомогою якої емансипована містянка буквально виборювала своє право на безпеку на вулицях мегаполіса.

Найгострішим полем битви виявилася сама жіноча фізіологія. Дослідження деконструє міф про одностайну згоду суспільства щодо корсетування, виявляючи потужний патріархальний патерналізм у медичному дискурсі (як у працях Р. Дікінсона) та активний опір самих жінок, які раціоналізували корсет як засіб фізичної підтримки. Утім, головний антропологічний зсув відбувся на рівні естетичних ідеалів. Токсична хворобливість «сухотної краси», що вимагала вживання беладони та свинцевих білил, невідворотно поступилася місцем архетипу «Дівчини Гібсона» – здоровій, засмаглій та спортивній жінці нової ери.

Однак фінал цієї візуальної революції виявився амбівалентним. Легітимізувавши жіночу динаміку та природність, індустрія моди миттєво підмінила їх новою ілюзією. Завдяки доцифровій фоторетуші масова культура створила анатомічний міраж – ідеально гладку шкіру та неможливі пропорції, яких не існувало в реальності. Таким чином, вікторіанська та едвардіанська епохи завершилися парадоксом: звільнивши своє тіло від жорстких сталевих каркасів та важкого шовку, жінка опинилася в новій, невидимій клітці недосяжних медійних стандартів краси, які продовжують формувати візуальну культуру й донині.

ВИСНОВКИ

Проведене історико-антропологічне дослідження еволюції вікторіанського та едвардіанського костюма (XIX – початок XX ст.) дає підстави для низки концептуальних висновків щодо ролі моди як складного соціокультурного та біополітичного феномену індустріальної доби. Одяг у цей період остаточно перестав функціонувати як виключно декоративний елемент або прямий маркер аристократичного походження, перетворившись на потужну семіотичну систему, що жорстко регламентувала повсякденне життя, конструювала гендерні ідентичності та візуалізувала нові класові ієрархії.

1. Доведено, що промислова революція (зокрема, винайдення побутової швейної машини, відкриття синтетичних анілінових барвників та розвиток фабричного масового виробництва) стала фундаментальним матеріальним каталізатором перетворень. Експансія універмагів та зародження ринку готового одягу (ready-to-wear) породили феномен «демократизації аспірацій». Середній та нижчий класи отримали технологічну можливість візуально імітувати респектабельність еліти (наприклад, через купівлю дешевих дротяних турнюрів або масових котелків). Це спричинило глибоку соціальну тривогу серед буржуазії та призвело до формування складної системи мікродиференціації статусу, де визначальною стала не кількість декору, а ексклюзивність посадки та якість матеріалів (насамперед у традиції haute couture та індивідуальному чоловічому кравецтві).

2. З'ясовано, що в умовах урбанізації та соціального зсуву вирішальну роль у кодифікації нових норм відіграла спеціалізована модна періодика (як-от «The Englishwoman's Domestic Magazine» чи «The Tailor and Cutter»). Журнали мод еволюціонували з розважальних каталогів на впливові культурні інституції. Вони функціонували як посібники з конструювання ідеалів «домашньої сфери» для жінок та професійної маскулінності для

чоловіків, транслуючи не лише викрійки, а й суворі моральні імперативи та гігієнічні стандарти.

3. На основі аналізу джерел критично переглянуто та деконструйовано історіографічний міф про «Велику чоловічу відмову» як епоху абсолютного маскулінного аскетизму. Доведено, що чоловічий гардероб індустріальної епохи функціонував як жорсткий «соціальний панцир». Перехід до темного костюма-трійки означав не зникнення чоловічого марнославства, а його перехід у латентну площину. Виявлено високий рівень чоловічої тілесної тривожності, що виражався в радикальних практиках нормативізації: використанні невидимих корсетів для створення мілітарної виправки, застосуванні токсичних свинцевих барвників для борід та феномені «епістолярної мімікрії» на шпальтах жіночої преси. Це доводить, що патріархальне суспільство накладало на чоловіче тіло не менш суворі візуальні обмеження, ніж на жіноче.

4. Антропологічний аналіз еволюції жіночого силуету виявив глибоку амбівалентність моди як інструменту соціального контролю та емансипації водночас. Жіноче тіло послідовно пройшло шлях від монументальної статичності епохи криноліну (що конструювала навколо жінки бар'єр «touch me not») до інженерної жорсткості турнюра та, зрештою, до раціоналізованого функціоналізму костюма-тальєр. Доведено, що ця морфологічна динаміка була прямою відповіддю на потребу жінки у мобільності: вихід із домашнього простору на ринок праці, в університети та активний спорт (образ «Дівчини Гібсона»).

5. Встановлено, що матеріальна культура XIX століття розвивалася під потужним тиском імперської ідеології та медичного патерналізму. Це відобразилося у формуванні гібридних стилів (наслідок «колоніальної мімікрії»), а також у медизації модного дискурсу (наприклад, у демонізації жіночого корсета лікарями-чоловіками). Окремо висвітлено темний бік індустріального прогресу: використання отруйного миш'яку («зелень Шеєле») у тканинах та екологічну катастрофу «вбивчої моди» (масове використання

таксидермії на капелюхах). Показово, що саме боротьба з «вбивчою модою» стала потужним каталізатором жіночого політичного активізму та зародження перших екозахисних рухів.

6. Утилітарні аксесуари протягом досліджуваного періоду кардинально змінили своє семіотичне навантаження. Якщо на початку епохи важкий шатлен із ключами символізував владу жінки виключно в межах її дому, то на зламі століть масова капелюшна шпилька трансформувалася на легальну зброю самооборони, ставши символом відвоювання просторової та психологічної автономії на небезпечних вулицях індустріального міста.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що вікторіанський та едвардіанський костюм був фундаментальною технологією конструювання модерного суспільства. Одяг та практики тілесного догляду слугували своєрідною соціальною ортопедією для обох статей. Завершивши шлях від декоративної статичності до прагматичного функціоналізму, мода довела, що ідеальний соціальний конформізм індустріальної епохи вимагав не менших зусиль та жертв, ніж відвертий епатаж минулих століть, остаточно сформувавши візуальні коди, які впливають на сприйняття тілесності й донині.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гулішамбаров С. Й. Жінки та економічний розвиток. Львів, 1901. 112 с.
2. Прево Г. Искусство одеваться. Санкт-Петербург : Издание В. И. Губинского, 1892. 96 с.
3. Фон Хун В. Гумористична розповідь // Модний світ. 1912. № 2. С. 4.
4. Beeton S. O. *Conversazione* // *The Englishwoman's Domestic Magazine*. 1868. Vol. 4. P. 334.
5. Carr H. *Our Domestic Poisons, or the Poisonous Effects of Certain Dyes and Colours Used in Domestic Fabrics*. London : Ridgway, 1879. 52 p.
6. Carlyle J. B. W. *The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle* / Ed. by C. R. Sanders, K. J. Fielding, C. de L. Ryals et al. Vol. 16. Durham : Duke University Press, 1990. 344 p.
7. Dickens C. *Sketches by Boz*. London : Chapman and Hall, 1839. 526 p.
8. Dickinson R. L. *The Corset: Questions of Pressure and Displacement* // *New York Medical Journal*. 1887. Vol. 46. P. 507–512.
9. *Fashion Plate Description* // *The Englishwoman's Domestic Magazine*. 1862. Vol. 5. P. 221.
10. Frederick T. *Grand Edition of Supreme System for Producing Men's Garments*. New York : The Jno. J. Mitchell co., 1907. 302 p.
11. Great Britain. Children's Employment Commission. *Second report of the commissioners for inquiring into the employment and condition of children in mines and manufactures*. London : W. Clowes and Sons, 1843. 417 p.
12. Hale S. J. *Editor's Table* // *Godey's Lady's Book*. 1855. Vol. 50. P. 180.
13. Hofmann A. W. *The Dance of Death* // *The Times* (London). 1862. April 15. P. 9.
14. Holt A. *Fancy Dresses Described; or, What to Wear at Fancy Balls*. London : Debenham & Freebody, 1887. 258 p.

15. Hood T. The Song of the Shirt // *Punch*. 1843. Vol. V. P. 260.
16. Johnson R. A Complete Treatise on the Art of Retouching Photographic Negatives. London : Marion & Co., 1898. 102 p.
17. M.J. Allan Studio. Portrait of a young man with a cane and bowler hat [Cabinet card]. Collingwood, ca. 1890s.
18. Manners and Tone of Good Society, or, Solecisms to be Avoided. London : F. Warne & Co., 1879. 216 p.
19. Mayhew H. London Labour and the London Poor. London : Griffin, Bohn, and Company, 1861. Vol. 1. 498 p.
20. Mercer W. On the Influence of the Beard // *Edinburgh Medical Journal*. 1861. Vol. 6, No. 7. P. 623–627.
21. Mercurial Tremor // *The Lancet*. 1864. Vol. 83. P. 182.
22. Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57. Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. 654 p.
23. Mr. Punch's Almanack for 1882 // *Punch*. 1881. Vol. 81. P. 14.
24. Notices of New Fashions // *Der Bazar*. 1870. Vol. 16. P. 12.
25. Patmore C. The Angel in the House. London : John W. Parker and Son, 1854. 140 p.
26. Peter Robinson's Mourning Warehouse : [Advertisement] // *The Queen*. 1876, 20 May. P. 433.
27. Power S. D. The Ugly-Girl Papers, or, Hints for the Toilet. New York : Harper & Brothers, 1874. 284 p.
28. *Punch, or the London Charivari*. Vol. 80. London : Fleet Street, 1881.
29. R. Ford and Co. Eureka Shirts : [Advertisement] // *The Illustrated London News*. 1870. 2 April. P. 351.
30. Schriever J. B. Complete Self-Instructing Library of Practical Photography. Pennsylvania : American School of Art and Photography, 1909. 416 p.
31. Smith A. The Natural History of the Flirt. London : D. Bogue, 1848. 107 p.
32. Stephens A. S. The Editor's Table // *Peterson's Magazine*. 1860. Vol. 37. P. 78.

33. The Habits of Good Society: A Handbook of Etiquette for Ladies and Gentlemen. London : James Hogg & Sons, 1859. 378 p.
34. The Tailor and Cutter: A Journal of Fashion, Literature and Art. London, 1866. Vol. 1. 480 p.
35. The Waist of the Period // The Times (London). 1868. № 18. P. 56.
36. Woman and Home: Some Words as to Modern Dress Reform // Los Angeles Times. 1889.
37. Woman's Emancipation // Punch. 1851. Vol. 21. P. 176.
38. Берман О. А. Вплив стилю модерн на жіночий Європейський костюм та ювелірні прикраси двадцятого століття // Вісник Іркутського національного дослідницького технічного університету. 2009. № 2. С. 195–199.
39. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Історія костюма і моди : навч. посіб. Львів : Світ, 2011. 296 с.
40. Болчакова Ю. Корсетна полеміка і ХХІ століття // Пані та панове. Elevated [Електронний ресурс]. URL: https://glam-fille.blogspot.com/2019/09/xxi_19.html?m=1
41. Гущин І. Н., Огаркова Є. І. Японський костюм епохи мейдзі (1868–1912) // Казахстан: Міжвузівський вісник. 2011. Т. 2. С. 20–25.
42. Дорогоцінності ХІХ ст. // Щоденник однієї порцелянової ляльки – LiveJournal [Електронний ресурс]. URL: <https://duchesselisa.livejournal.com/94954.htm> 1
43. Легенький Ю. Г. Дизайн одягу : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2008. 374 с.
44. Ніколаєва Т. О. Історія костюма та стилю : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2020. 380 с.
45. Павленко Ю. В. Історія світової цивілізації : соціокультурний вимір. Київ: Либідь, 2002. 320 с.
46. Чуйко О. В. Мода як естетичний феномен: теоретико-методологічний аспект : монографія. Київ : КНУКіМ, 2017. 320 с.

47. Adburgham A. *Liberty's: A Biography of a Shop*. London : George Allen & Unwin, 1975. 160 p.
48. Banner L. W. *American Beauty*. New York : Knopf, 1983. 369 p.
49. Banta M. *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*. New York : Columbia University Press, 1987. 844 p.
50. Beetham M. *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914*. London : Routledge, 1996. 240 p.
51. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 285 p.
52. Blanchard M. W. *Oscar Wilde's America: Counterculture in the Gilded Age*. New Haven : Yale University Press, 1998. 302 p.
53. Boase T. *Mrs Pankhurst's Purple Feather: Fashion, Fury and Feminism – Women's Fight for Change*. London : Aurum Press, 2018. 336 p.
54. Breward C. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester : Manchester University Press, 1995. 244 p.
55. Breward C. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*. Manchester : Manchester University Press, 1999. 320 p.
56. Breward C. *The Suit: Form, Function and Style*. London : Reaktion Books, 2016. 240 p.
57. Bythell D. *The Sweated Trades: Outwork in Nineteenth-century Britain*. London : Batsford, 1978. 284 p.
58. Carter M. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford : Berg, 2003. 192 p.
59. Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris : Flammarion, 1993. 336 p.
60. Cole S. *The Anatomy of Men's Menswear*. London : Bloomsbury Visual Arts, 2018. 200 p.
61. Corson R. *Fashions in Hair: The First Five Thousand Years*. London : Peter Owen Publishers, 2001. 720 p.
62. Crane D. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 294 p.
63. Cunningham P. A. *Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art*. Kent, OH : Kent State University Press, 2003. 250 p.

64. Cunnington C. W. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*. London : Faber and Faber, 1937. 460 p.
65. Cunnington C. W., Cunnington P. *Handbook of English Costume in the Nineteenth Century*. London : Faber & Faber, 1970. 606 p.
66. David A. M. *Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present*. London : Bloomsbury Visual Arts, 2015. 256 p.
67. Davidoff L., Hall C. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*. London : Routledge, 1987. 576 p.
68. Day C. A. *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London : Bloomsbury Academic, 2017. 216 p.
69. Deslandres Y. *Le costume, image de l'homme*. Paris : Albin Michel, 1976. 280 p.
70. Donati S. *Dress reform // Historical Fiction*. 2024. [Электронный ресурс]. URL: <https://thegildedhour.com/>
71. Doughty R. W. *Feather Fashions and Bird Preservation: A Study in Nature Protection*. Berkeley : University of California Press, 1975. 184 p.
72. Ellmann R. *Oscar Wilde*. New York : Alfred A. Knopf, 1988. 736 p.
73. Entwistle J. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge : Polity Press, 2000. 258 p.
74. Fanon F. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952. 239 p.
75. Farnie D. A. *The English Cotton Industry and the World Market, 1815–1896*. Oxford : Clarendon Press, 1979. 412 p.
76. Fischer G. *Pantaloons and Power: A Nineteenth-Century Dress Reform in the United States*. Kent : Kent State University Press, 2001. 238 p.
77. Flanders J. *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*. New York : W. W. Norton & Company, 2004. 544 p.
78. Flügel J. C. *The Psychology of Clothes*. London : Hogarth Press, 1930. 257 p.
79. Flusser A. *Dressing the Man: Mastering the Art of Permanent Fashion*. New York : HarperCollins, 2002. 320 p.

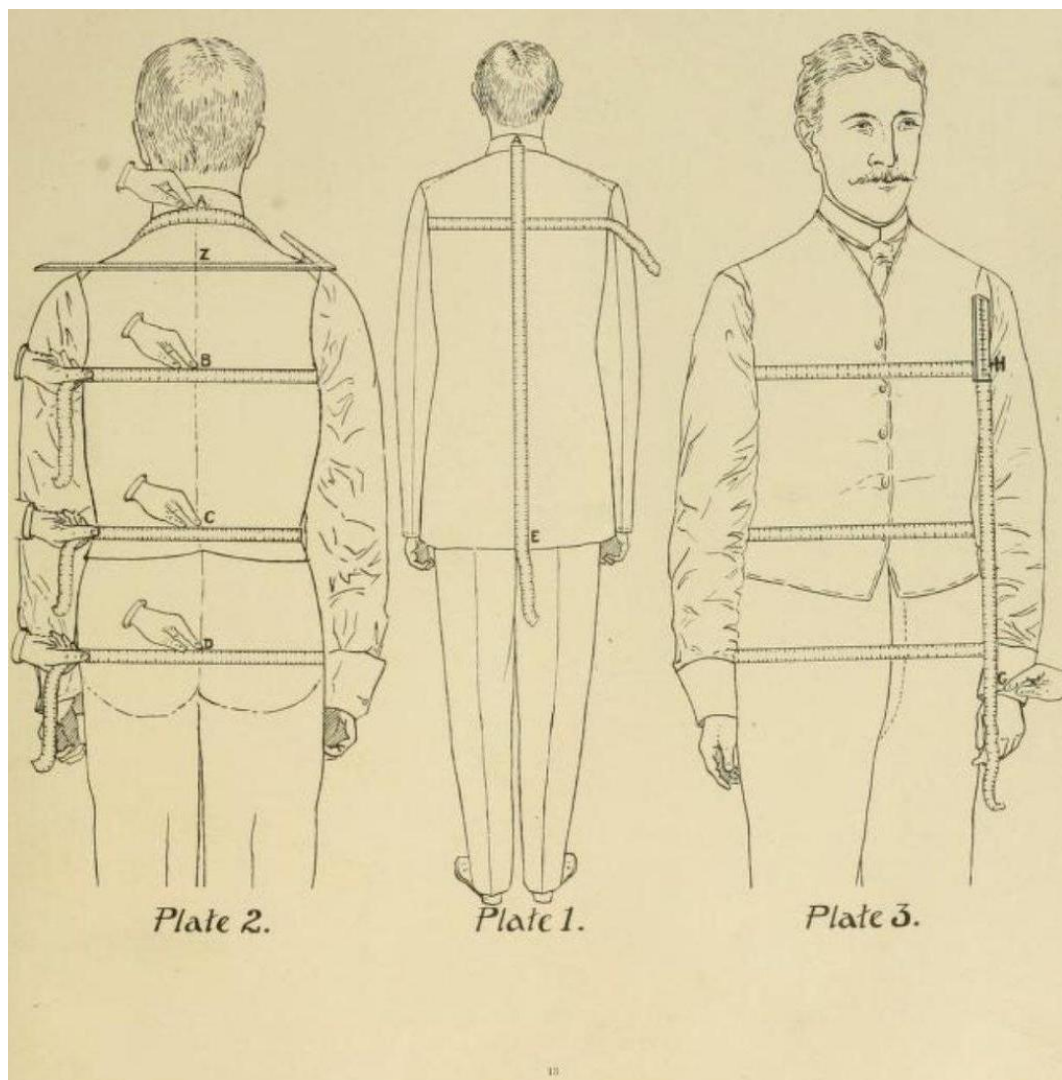
80. Garfield S. *Mauve: How One Man Invented a Color That Changed the World*. New York : W. W. Norton, 2001. 222 p.
81. Gere C. *Victorian Jewelry Design*. London : William Kimber, 1972. 285 p.
82. Gere C., Rudoe J. *Jewellery in the Age of Queen Victoria*. London : British Museum Press, 2010. 552 p.
83. Gernsheim A. *Victorian and Edwardian Fashion: A Photographic Survey*. New York : Dover Publications, 1981. 240 p.
84. Godley A. *Singer in Britain: The Diffusion of Sewing Machine Technology and its Impact on the Clothing Industry in the United Kingdom, 1860–1905* // *Textile History*. 1996. Vol. 27, № 1. P. 59–76.
85. Greenberg C. *The Art of Makeup in the Nineteenth Century*. London : Vintage, 2010. 302 p.
86. Greenhill J. A. *Adman: J.C. Leyendecker and the Art of American Advertising*. New York : Abrams, 2018. 208 p.
87. Gunn F. *The Artificial Face: A History of Cosmetics*. London : David & Charles, 1973. 192 p.
88. Hall D. E. *Muscular Christianity: Embodying the Victorian Age*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 244 p.
89. Hobsbawm E. J. *The Age of Capital: 1848–1875*. London : Weidenfeld & Nicolson, 1975. 354 p.
90. Hobsbawm E. *The Age of Revolution: 1789-1848*. New York : Vintage Books, 1996. 368 p.
91. Kunzle D. *Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture*. Stroud : Sutton Publishing, 2004. 370 p.
92. Lansdowne D. *Women's dress in the 19th century*. Oxford : Shire Publications, 2007. 112 p.
93. Ledger S. *The New Woman: Fiction and Feminism at the fin de siècle*. Manchester : Manchester University Press, 1997. 224 p.
94. Marks P. *Bicycles, Bangs, and Bloomers: The New Woman in the Popular Press*. Lexington : University Press of Kentucky, 1990. 222 p.

95. Marly D. de. Worth: Father of Haute Couture. London : Elm Tree Books, 1980. 229 p.
96. Mokyr J. The Enlightened Economy: An Economic History of Britain 1700-1850. New Haven : Yale University Press, 2009. 528 p.
97. Morley J. Death, Heaven and the Victorians. London : Studio Vista, 1971. 192 p.
98. Okker P. Sarah F. Hale and the «Woman's Sphere» // *Legacy: A Journal of American Women Writers*. 2008. Vol. 25, № 1. P. 125–134.
99. Oldstone-Moore C. Of Beards and Men: The Revealing History of Facial Hair. Chicago : University of Chicago Press, 2015. 344 p.
100. Oldstone-Moore C. The Beard Movement in Victorian Britain // *Victorian Studies*. 2005. Vol. 48, No. 1. P. 7–34.
101. Pastoreau M. Black: The History of a Color. Princeton : Princeton University Press, 2009. 216 p.
102. Pecora E. Rationalizing beauty: artistic dress reform in America // *Paideusis*. 2011. Vol. 20. P. 7–21.
103. Peiss K. Hope in a Jar: The Making of America's Beauty Culture. New York : Metropolitan Books, 1998. 334 p.
104. Rappaport E. D. Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End. Princeton : Princeton University Press, 2000. 320 p.
105. Reilly R. The Paisley Shawl and the Men Who Made It. Glasgow : Glasgow Museums & Art Galleries, 1987. 96 p.
106. Ribeiro A. The Art of Dress: Fashion in England and France 1750–1820. New Haven : Yale University Press, 1995. 257 p.
107. Roberts H. E. The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman // *Signs*. 1977. Vol. 2, No. 3. P. 554–569.
108. Schmiele J. A. Sweated industries and sweated labor: The London clothing trades, 1860-1914. Urbana : University of Illinois Press, 1984. 225 p.
109. Segrave K. Women and the Hatpin: A History of the "Deadly Weapon" in Western Society. Jefferson : McFarland, 2016. 224 p.

110. Seleshanko K. *Bound & Determined: A Visual History of Corsets, 1850–1960*. Mineola, NY : Dover Publications, 2012. 128 p.
111. Sennett R. *The Fall of Public Man*. New York : Knopf, 1977. 373 p.
112. Shannon B. *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*. Athens : Ohio University Press, 2006. 280 p.
113. Soros S. W. *The Secular Furniture of E.W. Godwin*. New York : Bard Graduate Center, 1999. 344 p.
114. Souder W. *Under a Wild Sky: John James Audubon and the Making of The Birds of America*. New York : North Point Press, 2004. 367 p.
115. Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford : Berg, 1997. 336 p.
116. Steele V. *The Corset: A Cultural History*. New Haven : Yale University Press, 2001. 208 p.
117. Stevenson N. J. *The Chronology of Fashion*. London : A&C Black, 2011. 288 p.
118. Summers L. *Bound to Please: A History of the Victorian Corset*. Oxford : Berg Publishers, 2001. 320 p.
119. Tarlo E. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 360 p.
120. Taylor L. *Mourning Dress: A Costume and Social History*. London : Allen & Unwin, 1983. 327 p.
121. Thomas P. W. *Bustles and Fashion History // Fashion-Era* [Электронный ресурс]. URL: <https://fashion-era.com/fashion-history/bustles>
122. Tosh J. *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven : Yale University Press, 2007. 304 p.
123. Tosh J. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays on Gender, Family and Empire*. Harlow : Pearson Longman, 2005. 219 p.
124. Turbin C. *Fashioning the American Man: The Arrow Collar Man, 1907–1931 // Gender & History*. 2002. Vol. 14, No. 3. P. 470–491.
125. Ugolini L. *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*. Aldershot : Ashgate Publishing, 2007. 242 p.

126. Veblen T. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. New York : Macmillan, 1899. 400 p.
127. Walkley C. The Ghost in the Looking Glass: The Victorian Seamstress. London : Peter Owen, 1981. 162 p.
128. Walton S. From Squalid Impropropriety to Manly Respectability: The Revival of Beards, Mustaches and Martial Values in the 1850s // Nineteenth-Century Contexts. 2008. Vol. 30, Issue 3. P. 229–245.
129. Young G. M. Victorian England: Portrait of an Age. Oxford : Oxford University Press, 1936. 254 p.
130. Zimmeck M. Jobs for the Girls: The Expansion of Clerical Work for Women, 1850–1914 // Unequal Opportunities: Women's Employment in England 1800–1918 / ed. A. V. John. Oxford : Basil Blackwell, 1986. P. 153–177.

Додатки



Рекомендації для зняття мірок.

«Frederick Timothy. Grand Edition of Supreme System for Producing Men's Garments». 1907. p. 12.

Додаток 2.



Родина Дадабхая Наороджі. Фото.

URL: <https://parsinama.com/2017/07/04/parsi-family/19614/>

(дата звернення: 11.11.2025)

Додаток 3.



Самборн, Е. «Оскар Вайлд». Карикатура із серії «Punch's Fancy Portraits»

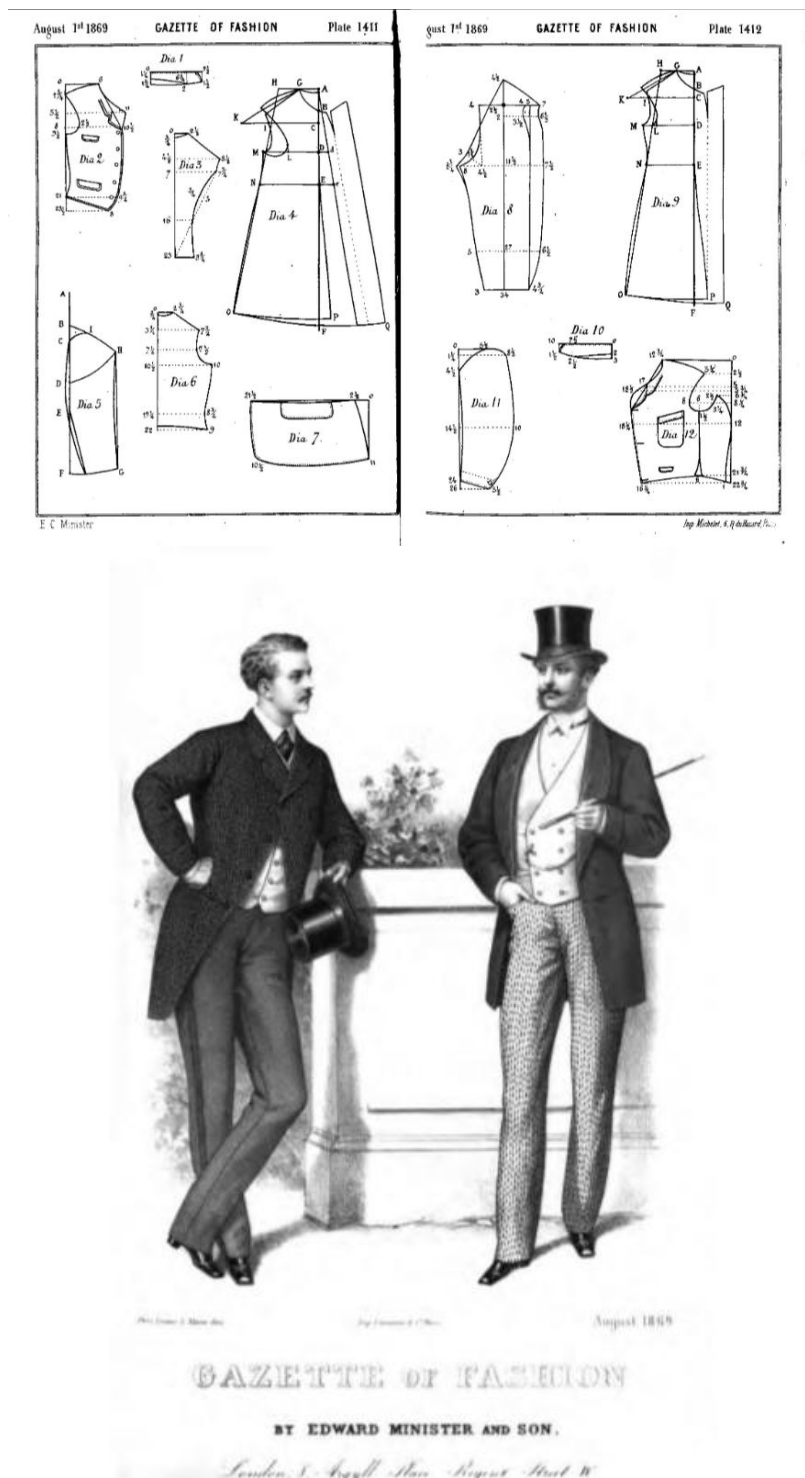
Mr. Punch's Almanack for 1882 // Punch. 1881. Vol. 81. P. 14.

Додаток 4



Ліч, Д, «емансипація жінок». Карикатура.

Woman's Emancipation // Punch. 1851. Vol. 21. P. 176.



Вікторіанський сюртук та викрійки

Minister E. & Son. Gazette of Fashion, and Cutting Room Companion. London :

Edward Minister and Son, 1869. Vol. XXIV, No. 274. P. 1411–1412.

URL: <https://archive.org/details/gazettefashiona00songoog/page/n72/mode/2up>

(дата звернення: 02.02.2026).



Кабінетний портрет юнака роботи студії M.J. Allan.

1890-ті рр.

M.J. Allan Studio. Portrait of a young man with a cane and bowler hat [Cabinet card]. Collingwood, ca. 1890s. Museums Victoria Collections. URL: <https://collections.museumsvictoria.com.au> (дата звернення: 02.02.2026).

96 MONTGOMERY

Four-in-Hand Silk Ties.

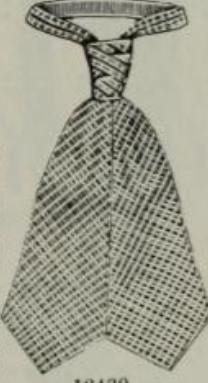
Prices govern quality.

12382 Silk and Satin Four-in-Hand Ties.	Each.....	\$0.20
	Per dozen.....	2.15
12384 Silk Four-in-Hand Ties, nice assortment.	Each.....	.25
	Per dozen.....	2.50
12388 Silk and Satin Four-in-Hand Ties, satin-lined, fine assortment; also plain black and white.	Each.....	.40
	Per dozen.....	4.25
12392 Silk and Satin Four-in-Hand Ties, graduated and even, all colors, plain shades and black and white.	Each.....	.50
	Per dozen.....	5.50
12394 New Narrow Plain Black Four-in-Hand Ties, in watered moire, plain gros grain and plain satin.	Each.....	.50
12395 New Narrow Four-in-Hand Ties, in light, medium and dark silk and satin.	Each.....	\$0.50
	Per dozen.....	5.40



Men's Silk and Satin Neckwear. Teck Scarfs.

12425 Silk and Satin Scarfs, finely assorted.	Each..\$0.20.	Per doz..\$2.15
12427 Silk and Satin Scarfs, all colors and black.	Each..\$0.25	Per dozen..\$2.65

12430 Windsor-ette Flowing Teck Scarf, assorted and black and white; in silk and satin.

Each....	\$0.30
Per doz.	3.25

12432 Fine Silk and Satin Teck Scarfs, assorted, light and dark, also black and white.

Each.....	\$0.40
Per dozen.....	4.30

12434 Fine Silk and Satin Teck Scarfs, finer, with full band, elegant assortment of coloring, also black and

Summer Neckwear.

12340 Pique Fancy Teck Scarfs, in light, medium and dark shades and plain white.	Each.....	\$0.05
	Per dozen.....	.55
12342 Pique Fancy Teck Scarfs, in light shades.	Each.....	\$0.10
	Per dozen.....	1.10
12344 White Only, Embossed Teck Scarfs.	See 12340-42-44	
	Per dozen.....	1.10
12346 Fine Lawn Flowing End Teck Scarfs, assorted light and medium shades.	Each.....	\$0.20
	Per dozen.....	2.10



Windsor Ties.

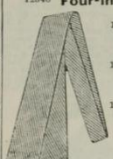
12301 Windsor Scarfs, fine cotton, black ground, with white stripes or polka dots.	Each. Per doz.	.07 .72
12303 Windsor Scarfs, fine cotton, navy blue ground, in stripes and figures.		.07 .72
12311 Windsor Scarfs, fine surah silk, assorted.		.55 2.70
12313 Windsor Scarfs, surah silk, solid colors and black, white and cream.		.35 2.70
12315 Fine All Silk Windsor Scarfs, assorted.		.35 3.75
12320 Extra Fine All Silk Windsor Scarfs, fancy assorted.		.45 4.30

New Line Japanese Silk Windsors.

FOR LADIES AND GENTLEMEN.

Four-in-Hand Ties.

12350 Pique Four-in-Hand Ties, light and medium, as sorted and plain white.	Each.....	\$0.05
	Per dozen.....	.55
12352 New Narrow Four-in-Hand Tie, ruffles, light and medium; can be laundered.	Each.....	1.25
	Per dozen.....	1.25
12354 Plain White Corded Pique Four-in-Hand Tie, square ends; can be laundered.	Each.....	\$0.15
	Per dozen.....	1.50

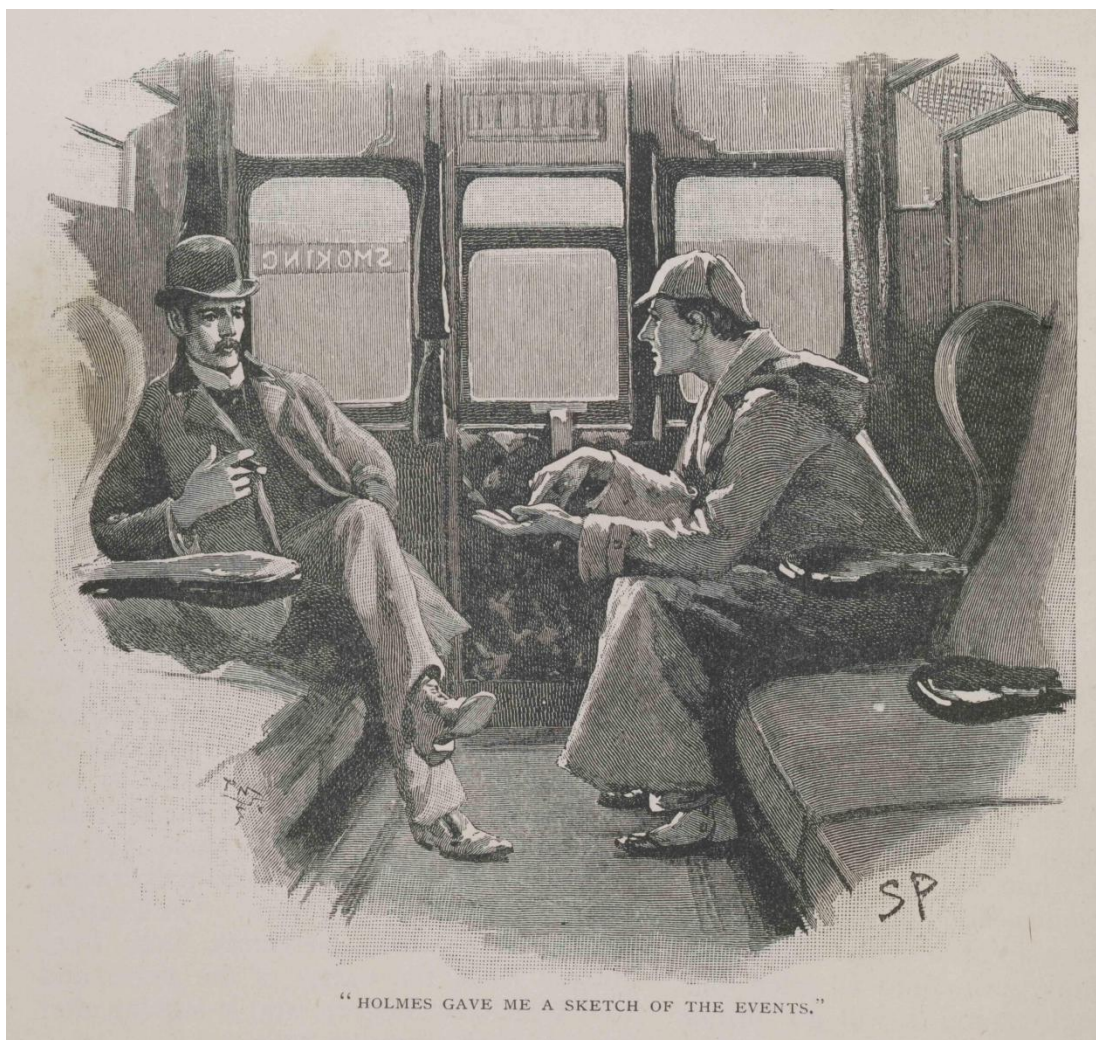


Види краваток

Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57.

Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 251.

Додаток 8



Сідні Педжет. Ілюстрація до оповідання Артура Конан Дойла «Таємниця Боскомської долини». The Strand Magazine. 1891. Жовтень.
(Ліворуч Шерлок Голмс у мисливській шапці, праворуч доктор Ватсон у котелку).

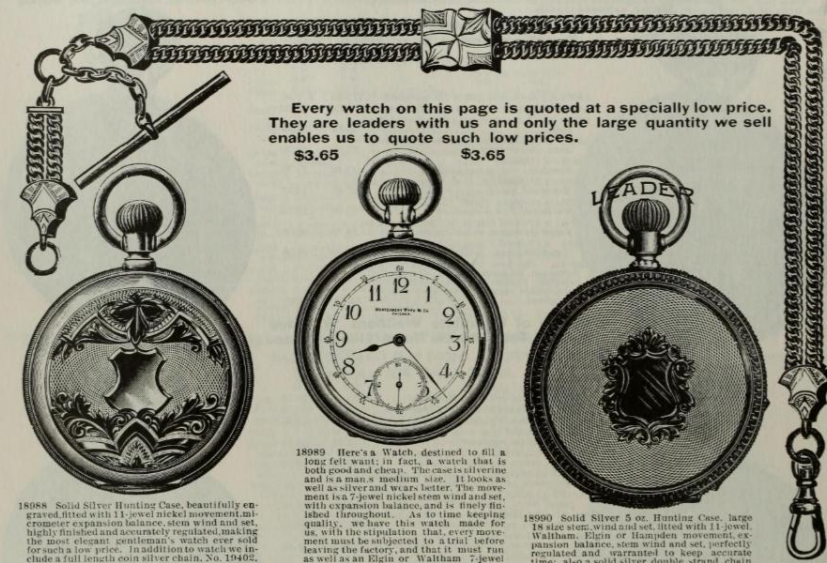
Paget S. Illustration to «The Boscombe Valley Mystery» by A. Conan Doyle // The Strand Magazine. London : George Newnes, 1891. Vol. 2 (October). P. 363.

Додаток 9

SPECIAL BARGAINS IN MEN'S STEM WIND WATCHES.

Every watch on this page is quoted at a specially low price. They are leaders with us and only the large quantity we sell enables us to quote such low prices.

\$3.65 \$3.65



18988 Solid Silver Hunting Case, beautifully engraved, fitted with 11-jewel nickel movement, anti-rust expansion balance, stem wind and set, highly finished and accurately regulated, making the most elegant gentleman's watch ever sold for such a low price. In addition to watch we include a full length coin silver chain, No. 19402, and a handsome roll plate charm. We engrave initials on the watch when so ordered without extra charge. Price, complete \$8.50

18989 Here's a Watch, destined to fill a long felt want, in fact, a watch that is both good and cheap. The case is silver-plated and is a man's medium size. It looks as well as silver and wears better. The movement is a 7-jewel nickel stem wind and set, with expansion balance, and is finely finished throughout. As to time keeping quality, we have this watch made for us, with the stipulation that, every movement must be subjected to a trial before leaving the factory, and that it must run as well as an Elgin or Waltham 7-jewel movement. We confidently recommend it as the best low-priced watch in the world. Price \$3.65

18990 Solid Silver 5 oz. Hunting Case, large 18 size stem wind and set, fitted with 11-jewel, Waltham, Elgin or Hamilton movement, expansion balance, stem wind and set, perfectly regulated and warranted to keep accurate time; also a solid silver double strand chain included. See cut above. Price of watch and chain, complete . . \$15.75

HOWARD **WALTHAM**

CATALOGUE No. 57. **MONTGOMERY WARD & CO.'S CATALOGUE No. 57.** 137

Men's 16 Size 14K Gold Filled, Stem Wind Watches. Guaranteed 20 Years.



Style N. Case only. Htg., \$17.00. O. F., \$15.40

Style A1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style B1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style C1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style D1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style E1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style F1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style G1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style H1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style I1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style J1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style K1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style L1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style M1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style N1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style O1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style P1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style Q1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style R1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style S1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style T1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style U1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style V1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style W1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style X1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style Y1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Style Z1. Case only. Htg., \$13.20. O. F., \$12.10

Моделі годинників зі сторінок каталогу

Montgomery Ward & Co.'s Catalogue No. 57.

Chicago : Montgomery Ward & Co., 1895. P. 182.

Додаток 10



Модна гравюра Зображено трьох джентльменів у класичному міському вбранні: темні сюртуки, світлі панталони та жилети. Образи доповнені обов'язковими атрибутами респектабельності – високими циліндрами, рукавичками та тонкими тростинами.

Fashion plate (Morning and visiting dress) // The Gazette of Fashion, and Cutting-Room Companion. London : Edward Minister and Son, 1869. Vol. 23. P. 10.

Додаток 11



Рекламна ілюстрація вечірньої сорочки «Donchester» бренду «Arrow»
для компанії «Cluett, Peabody & Co., Inc.».

На ілюстрації зображено легендарний комерційний ідеал чоловічої краси початку XX століття «Чоловік у комірці Arrow»: статний, гладко поголений юнак із вольовим підборіддям, вузькою талією та ідеальною укладкою.

Advertisement for Donchester Arrow Evening Shirt. Cluett, Peabody & Co., Inc.,
Makers // The Saturday Evening Post. Philadelphia : Curtis Publishing Company,
1912. Vol. 184 (March 9). P. 53.

<https://artvee.com/artist/joseph-christian-leyendecker/>

(дата звернення: 20.04.2026).

Додаток 12



Модна гравюра (вечірні ансамблі).

Ілюстрація є наочним візуальним втіленням епохи криноліну. Обидві жіночі постаті демонструють характерний куполоподібний силует «дзвона», де екстремально об'ємна багатоярусна спідниця різко контрастує з мініатюрним корсетним ліфом із вираженим мисом (pointed bodice).

Fashion plate (June) // Graham's Illustrated Magazine. Philadelphia, 1858. Vol. 52, No. 6 (June). P. 18.

Додаток 13



Рекламне оголошення товарів компанії «Canfield Rubber Co».

Advertisement for Canfield Rubber Co., featuring the «Langtry» Bustle, Patti Skirt Band, and Canfield Dress Shield // New York : Canfield Rubber Co.

(7 Mercer Street), [ca. 1887].

<https://www.ebay.com/itm/304480789067>

(дата звернення: 20.04.2026).

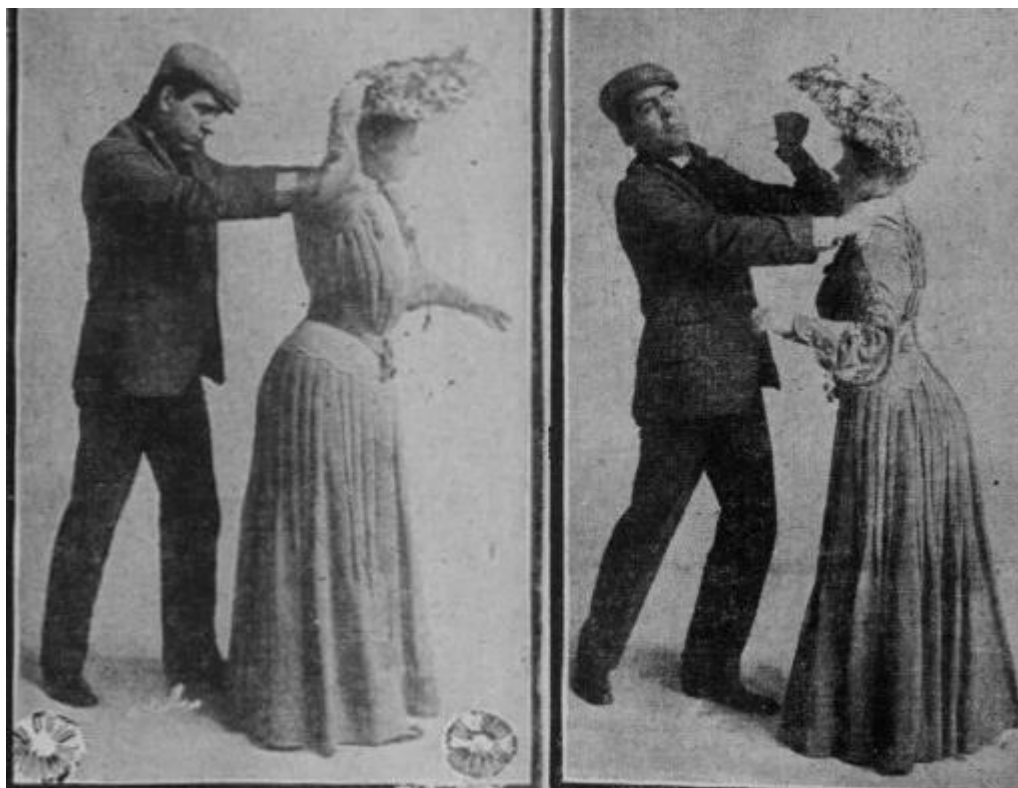
Додаток 14



Зображено двох дам (мати та дочка) у типовому вбранні середини 1890-х рр.

Cabinet card portrait of two women. C. Hawker Studio (82 Northbrook Street) //
Newbury, Berkshire, England, [ca. 1895].

Додаток 15



Фотоколаж. Слугує наочним візуальним підтвердженням трансформації
утилітарного модного аксесуара на легальну зброю.

Illustration of defense maneuver using a hatpin // San Francisco Call. 1904. August
21. (Цит. за: VanderVeen J. Hidden Behaviors & Buried Histories: Artifacts of
Sex and Politics in South Bend [Електронний ресурс]. 2022. URL:
[https://www.indianalandmarks.org/wp-content/uploads/2022/10/PHP-2022-Ed-
Session-16-The-Archaeology-of-South-Bend-Jay-VanderVeen.pdf](https://www.indianalandmarks.org/wp-content/uploads/2022/10/PHP-2022-Ed-Session-16-The-Archaeology-of-South-Bend-Jay-VanderVeen.pdf)).

Додаток 16



«Небезпека капелюшної шпильки» (The Hat Pin Peril). Газетна ілюстрація.

Smith Dan. The Hat Pin Peril [Illustration] // The Cleveland Plain Dealer. Cleveland, 1907. March 3. (Цит. за: The Hatpin: The Anti-Harassment Accessory You Didn't Know You Needed // Customs House Museum & Cultural Center [Електронний ресурс]. URL: <https://customshousemuseum.org/news/the-hatpin-the-anti-harassment-accessory-you-didnt-know-you-needed/>).

Додаток 17



Груповий портрет п'ятьох молодих жінок

(з архіву меморіалу Гестер Френсіс Тротт)

Group portrait of five young women (Hester Frances Trott). Photograph // Find a

Grave [Електронний ресурс]. URL:

<https://www.findagrave.com/memorial/96577217/hester-frances-trott#view-photo=191010714> (дата звернення: 23.04.2026).