**Костюм XIX века**

**Демократизация эстетического идеала и костюма под влиянием Великой французской революции 1789 года**

Великая французская революция 1789 г. закрепила во Франции победу капиталистических отношений над феодальными.

Именно этот идеал явился одним из основных источников формообразования костюма. Прежде всего это сказывается в значительном упрощении ассортимента шитых изделий, тканей, украшений, в появлении динамичных форм и смелого цветового решения. Из костюма уходят шелк, парча, бархат, дорогие кружева и украшения, каркасная основа, парики.

**Одежда санкюлотов**

В одежде революционеров— санкюлотов отражается стремление к простоте, удобству, лаконичности форм. Ощутимо влияние народного костюма. Большое значение приобретает символика цвета, несущая революционно-патриотические идеи.

Мужской костюм состоит из короткой куртки— **карманьолы**, надетой поверх белой рубашки, длинных синих панталон, отделанных красной тесьмой, красного фригийского колпака с национальной кокардой. На шее— цветной свободно повязанный шарф-галстук. Под карманьолу надевали короткий жилет.

 В холодную погоду сверху носили плащ **упелянд** из толстого серого или коричневого сукна с воротником и отворотами из красного плюша.

Такое же решение имел женский костюм: нижняя рубашка и верхняя короткая двубортная куртка без корсета, юбка из синего сукна длиной до середины икр прямой свободной формы, присборенная на поясе, без каркасной основы, на талии— пояс-шарф. На голове— фетровая шляпа со страусовым пером и кокардой. Цветовое решение традиционное— красное, синее, белое; отделка— ярко-красная тесьма, широкий кант.

Оба костюма— мужской и женский— легли в основу костюмов должностных и общественных лиц этого периода.

**Проекты костюмов Ж.-Л. Давида. Влияние античности. Стиль классицизм.**

Французский революционный конвент придавал большую важность формам костюма революционного народа и поручил одному из выдающихся художников Франции Жаку-Луи Давиду создать проекты национальных костюмов третьего сословия, т. е. буржуазии и народных масс. Художник создает их под прямым влиянием римской классики. Это влияние сказалось в цветовом решении, в форме дополнений, украшений, головных уборов. Белый, синий, красный цвета— символы свободы, равенства, братства— преобладают в цвете курток, жилетов, шарфов, юбок, головных уборов. Фригийские колпаки с трехцветными кокардами, легкие развевающиеся шарфы, драпированные мужские плащи и античные женские туники, представленные в эскизах костюмов Давида, были утверждены конвентом как отразившие идеал времени. Однако в жизнь были претворены лишь их отдельные элементы.

Французский костюм периода революции находился под влиянием классицизма, который утверждает новые эстетические представления и новую форму костюма без каркаса и многовековой пышности украшений. В женской одежде— это тонкое муслиновое или батистовое светлое платье без отделки и украшений, надевается на трико или на обнаженное тело. Высокая линия талии определяет соотношение пропорций короткого лифа и длинной прямой юбки: 1 : 6 в фас, 1 : 6,5 в профиль и 1 : 7 со стороны спины (благодаря небольшому шлейфу сзади). Силуэт женской фигуры вписывается в вытянутый прямоугольник со сторонами, примерно равными ширине плеч, талии, бедер и низа юбки. Мягкий лиф с глубоким вырезом, плавно ниспадающая, заложенная сзади встречными складками юбка, цвет, колорит и фактура ткани напоминают античный костюм. Роль гиматиев, палл и других верхних античных одежд выполняют тончайшие индийские кашемировые шали. Красные, голубые, бирюзовые, светло-коричневые с каймой орнамента, они покрывают шею, плечи, выразительно завершая прекрасный образ. Известные французские художники Ж.-Л. Давид, Ф. Жерар рисуют в таких платьях знаменитых французских красавиц— мадам Рекамье, Тальен.

Головные уборы также подражали античной форме— обручи, сетки, диадемы, пышные повязки со страусовыми перьями, бархатные и шелковые ленты поддерживали прически с греческим узлом или короткие кудрявые стрижки.

Туфли— плоские на низком каблуке, светлых тонов со шнуровкой из лент, оплетающих ногу наподобие греческих сандалий.

Наряду с существованием моды, резко расходящейся с прежней, продолжает развиваться наметившаяся ранее тенденция к простоте, удобству, деловитости, характерной для буржуазии этого периода. В мужском костюме бытуют темный шерстяной фрак, светлый жилет, замшевые кюлоты. В женском костюме— прямые платья без каркасной основы с узким прилегающим лифом, прямой сборчатой юбкой, короткие карако и казакины, передники, нагрудные косынки и шали, перекрещивающиеся на груди и завязывающиеся сзади.

**Выработка общего типа городского европейского костюма в начале XIX века**

Начало XIX в. знаменуется промышленным переворотом в Западной Европе, бурным ростом производительных сил, установлением буржуазных производственных отношений. Мощный технический прогресс, изменения социального состава общества, концентрация населения в крупных городах различных европейских стран создают основу для завершения процесса образования единого европейского городского костюма, который все больше утрачивает черты местного и национального своеобразия.

Развитие моды в XIX в. происходит очень интенсивно и затрагивает в основном женскую одежду, в то время как формы мужского костюма все более стабилизируются. На первое место выдвигаются его практичность, целесообразность, строгий внешний вид. Это объясняется прежде всего изменившимся образом жизни, новыми эстетическими идеалами XIX в. и определенным положением женщины в буржуазном обществе.

Первенство в области женской моды по-прежнему остается за Францией, мужской— за Англией. Наряду с усложнением социальных функций моды значительно расширяется сфера ее влияния в обществе.

**Основные формы и ассортимент одежды. Ткани, цвет, орнамент**

**Костюм 1800—1825 годов. Стиль ампир**

Начало XIX в. характеризуется появлением в искусстве стиля ампир (от французского «империя»). Он выражал эстетические вкусы крупной буржуазии и прославлял военные победы Наполеона. Так же как классицизм XVIII в., стиль ампир вдохновлялся античными образами. Характерными элементами орнамента были античные лавровые венки, луки, стрелы, пальмовые ветви, львы. Плотными симметричными рядами располагались орнаментальные рельефы, росписи на неподвижной глади дворцовых стен или лакированной мебели, создавая величественную монументальность интерьера.

Стиль ампир отличался от классицизма большей статичностью, пышностью, блеском и помпезностью.

Силуэт костюма ампир стремится к цилиндрическим очертаниям высокой и стройной колонны. Плотные блестящие ткани украшают однотонной рельефной вышивкой или симметричной декоративной отделкой. Композиция костюма статична, декоративное решение преобладает над конструктивным.

Мужской повседневной одеждой становится темный (коричневый, черный, синий) шерстяной фрак с высоким воротником-стойкой. Чаще всего его носили со светлыми панталонами и светлым жилетом. Верхней одеждой был двубортный редингот, или **сюртук**, который постепенно стал основным в деловой мужской одежде. Зимой и осенью мужчины носили редингот с несколькими воротниками или пелериной.

Прически в основном короткие, головные уборы— высокие шляпы с небольшими, загнутыми с боков полями.

Распространенными видами обуви были сапоги и туфли.

Особенно глубоким было влияние стиля ампир в женской одежде. Пропорции костюма остаются такими же, как в конце XVIII в. (высокая талия делит фигуру в соотношении 1 : 7 и 1 : 6, прямая длинная юбка и узкий лиф). В 1809 г. в костюме вновь появляется корсет. Применение дорогих плотных тканей резко меняет пластику костюма. В нем появляется все больше декоративных элементов: рюшей, кружев, вышивки, оборок. Платье делают из плотного шелка или тонких прозрачных тканей, но на плотной шелковой подкладке, и вышивают однотонной белой гладью с золотой и серебряной нитью, блестящими пайетками. Оно часто имеет шлейф, низкое декольте, короткий рукав-фонарик на широком манжете.

Далее женский костюм становится более тяжелым, увеличивается количество поперечной отделки по низу. Юбку украшают оборками, кружевами, фестонами. Расширяется линия плеча. Линия груди остается завышенной, линия талии опускается ближе к естественной. Линия низа расширенной юбки укорачивается (до щиколоток). Характерное для стиля ампир увлечение вертикальными композиционными линиями уступает место членениям по горизонтали. Фигура делается менее высокой и стройной.

Интерес к природе, обычай совершать пешие прогулки приводят к значительному расширению ассортимента верхней женской одежды: появляются короткие **спенсеры**, однобортные рединготы из шерстяных или хлопчатобумажных тканей, отделанные бархатом, атласом (зимой— стеганные на вате или подбитые мехом). Верхняя одежда повторяет силуэт, покрой и форму деталей платья.

Костюм дополнялся капорами всевозможных фасонов, иногда с вуалью, а затем шляпой типа ток, длинными лайковыми перчатками, часто без пальцев (**митенями**).

Туфли— открытые, плоские, кожаные на низком каблуке.

**Костюм 1830—1860 годов. Резкое изменение моды.**

В 1830 г. в Германии, Франции и других европейских странах господствующим направлением в искусстве становится **романтизм**. Его эстетический идеал— сильная личность, жаждущая свободы, борьбы, действия. Характерным для романтизма была идеализация прошлого, главным образом средневековья.

Во внешнем облике и костюме человека влияние романтизма создало образы возвышенные, страстные, мечтательные, одухотворенные.

В мужском костюме, который по ассортименту и основным формам остается неизменным, большое значение придается дополнениям, дорогостоящим шерстяным, тонким льняным тканям. Для бальных фраков используют бархат, для жилетов— разноцветную парчу. В моду возвращается средневековый плащ и длинные остроконечные туфли.

В женском костюме господствует платье с очень узкой стянутой жестким корсетом талией, непомерно широкими вверху и на линии локтя рукавами, низко спущенным плечом и расширенной юбкой длиной до щиколоток. Такие платья из светлого атласа, бархата обильно украшались лентами, кружевами, оборками. Дополняли их пышные головные уборы со страусовыми перьями, цветами, вуалью, ювелирными украшениями.

Мужской и женский силуэты в романтическом костюме сходны: покатая линия плеч, сильное расширение рукава, плотное облегание груди и талии, расширение линии бедер.

В 40—50-е гг. в мужском костюме побеждает функциональность, целесообразность форм, утверждается мешковатый силуэт. Фрак становится парадной одеждой. В каждодневной одежде его заменяет сюртук, более удобная закрытая одежда с застежкой на пуговицы. В 60-х гг. сюртук заменяют **пиджаком** (в прошлом часть охотничьего костюма), который вместе с брюками и жилетом начинают делать из одной ткани. Еще раньше в верхней мужской одежде появляется **пальто**, короткое, прямого силуэта (рис. 8). Цветовая гамма ограничивается темными (синим, коричневым, зеленым, черным цветами. Рисунок ткани— клетка, узкая полоска. В летнем ассортименте допускались серый, белый и кремовый цвета.

С этого времени вплоть до 60-х гг. XX в. изменения в мужской моде касаются в основном формы деталей (воротников, лацканов), длины и ширины низа брюк, застежки (двубортной или однобортной), степени прилегания по основным линиям силуэта. Ассортимент, форма и цвет одежды окончательно стабилизируются.

Основным головным убором остается цилиндр. Обувь— сапоги и закрыты туфли черного цвета.

Совершенно в ином направлении развивается женский костюм. Рамки деятельности женщины в буржуазном обществе крайне ограничены: светские развлечения, искусство. Она превращается в игрушку, богато украшенную вывеску успехов и положения своего мужа, фабриканта, дельца, буржуа. Формы ее костюма далеки от какой бы то ни было практичности, целесообразности. Роскошные, богатые ткани, нагромождение отделки и украшений, быстрая смена моды, рассчитанной на броские эффекты, характеризует женский костюм буржуазной верхушки. **Эклектизм**— формальное механическое соединение различных художественных стилей, свойственный всему буржуазному искусству XIX в., характеризует и костюм. На протяжении всего периода встречается использование элементов античности, готики, барокко, рококо в фактуре, цвете, орнаментации тканей, в декоративном и конструктивном решении костюма, в отделке.

Силуэт и формы женского костюма 40—50-х гг. характеризуются четкими пропорциями, естественной линией плеча и талии, увеличенной линией бедер. Исчезли огромные рукава, пышные банты и легкомысленные пастижи причесок; волосы расчесаны на прямой пробор, приглажены щеткой и опускаются локонами по обе стороны лица. Тонкая шея и покатые, низко опущенные плечи плавно заканчиваются узким рукавом. Стан заключен в длинный изящный корсет и, как стебель, опускается на чашечку юбки... Юбка поддерживалась волосяным чехлом-кринолином (от франц. crin— конский волос, lin— лен), который увеличивался из года в год. К 60-м гг. юбка достигла внизу 2,5 — 3 м в диаметре, была уплощена в фас и вытянута в профиль.

Огромные юбки 60-х гг. украшались пышными воланами, каймой тканого узора, зубцами, фестонами. Этот период в истории костюма называют вторым рококо.

Характерной особенностью женского костюма этого периода является разнообразие его ассортимента по назначению: утренние наряды, костюмы для прогулок, обеденные и вечерние туалеты.

Огромную роль в костюме играли дополнения: перчатки, зонтик, ювелирные украшения (серьги, броши, браслеты, цепочки, кольца).

Шляпы сохраняли форму капора с высокой тульей.

Особенность обуви этого времени— низкие каблуки и квадратная носочная часть.

**Костюм 1870—1890 годов**

На протяжении 70—80-х гг. происходят дальнейшие стандартизация и стабилизация мужских костюмов, расширение ассортимента изделий по назначению.

Изменения, диктуемые модой, касаются частностей. Усиленно развивается промышленное массовое производство мужской одежды, которое к концу века окончательно вытесняет индивидуальное.

В женском костюме происходит очередное изменение силуэта, а также дальнейшее обогащение ассортимента тканей, материалов и роскошного, дорогого белья.

Яркое описание пышного великолепия тканей, кружев, белья во Франции этого периода дает Э. Золя в своем романе «Дамское счастье»: «Сначала брызгами падали блестящие атласные ткани и нежные шелка: атлас а-ля рэн, атлас ренессанс, с их перламутровыми переливами ключевой воды; легкие кристально прозрачные шелка— «Зеленый Нил», «Индийское небо», «Майская роза», «Голубой Дунай». За ними следовали более плотные ткани: атлас мервейё, шелк дюшес— они были более теплых тонов и спускались вниз нарастающими волнами. Внизу же, точно в широком бассейне, дремали тяжелые узорчатые ткани, дамА, парча, вышитые и затканные жемчугом шелка; они покоились на дне, окруженные бархатом— черным, белым, цветным, тисненным на шелку или атласе». И далее: «Выставка летних шелков, расположенная в центре отдела, освещала, словно восходящее солнце, весь зал сиянием зари и переливалась самыми нежными цветами радуги— бледно-розовым, светло-желтым, ясно-голубым. Тут были фуляры прозрачнее облака; сюра— легче пуха, летящего с деревьев; атласистые китайские шелка, напоминающие нежную кожу китайских девушек. Были тут и японские понже, индийские тюсоры и кора, не говоря уже о легких французских шелках, полосатых, в мелкую клетку и в цветочках всевозможных рисунков,— шелках, вызывавших мысль о дамах в платьях с оборками, вышедших майским утром погулять под раскидистыми деревьями парка». «Вокруг колонн... спускались волны мехельнских и валансьенских кружев... На всех прилавках... блистала снежная белизна испанских блонд, легких, как дуновение ветерка, брюссельских аппликаций, с крупными цветами на тонкой основе кружев ручной работы и кружев венецианских, с более тяжелым рисунком алансонских и брюггских, блиставших царственным и поистине церковным великолепием».

Роскошные ткани и кружева сочетаются в костюме с изысканной отделкой.

Изменяется форма каркасной основы платья. Округлые пышные формы кринолина заменяются узкой в боках прямой юбкой с **турнюром** ниже линии талии спинки. Платье состоит из гладкого облегающего лифа с длинными рукавами, прямой юбки с драпированным или заложенным бантовыми складками полотнищем на спинке— **треном**. Трен обычно драпировался на турнюре, ниже закладывался складками, иногда скрепляясь тесьмой с изнанки. В боковых швах юбка могла быть сосборена. Поверх основной юбки по краю лифа пришивалась верхняя юбка, которая драпировалась спереди или на боках, отделывалась кантами, вышивкой, плиссировкой, кружевом, бантами. Сзади она была короче. Ее разрезали посередине, открывая пышный трен. Женская фигура, стянутая длинным корсетом, стройная и изящная, ассоциировалась с образом русалки. Этот костюм был очень декоративен, в нем одновременно использовались ткани, разные по цвету и фактуре, многообразные отделки и украшения.

К концу 70-х гг. в моделировании костюма появляются новые идеи и образы. Возникает интерес к народному костюму, к восточным формам. Впервые предлагаются морские мотивы. Но как и при заимствовании художественных стилей прошлого, в использовании этих идей не было художественной цельности: народный орнамент вышивки механически переносился на модное платье; в «морских» костюмах яркая синяя тесьма, двубортная застежка с якорями, головной убор соединялись с драпировкой на высоком турнюре, юбкой с мелкими плиссированными оборками.

В женском домашнем платье появляется решение халата с рукавом **кимоно**.

В конце века большое влияние на одежду оказывает развитие спорта. В мужском костюме появляются короткие брюки типа **гольф**, легкие куртки, цветные рубашки, мягкая фетровая шляпа. В женском костюме создается новый ассортимент: суконные широкие брюки-юбки и короткие жакеты. Новые костюмы характеризуются отсутствием вычурных линий, конструктивностью и целесообразностью.

Широкое распространение получает женский английский костюм (блузка, юбка и жакет). Белые крахмальные мужского типа воротнички, галстуки, манжеты украшают визитные платья, придавая им подчеркнуто скромный, строгий и деловой вид.

В 90-е гг. в женский костюм проникает зарождающийся стиль **модерн** (современный, новый), который возник как отрицание эклектизма буржуазного искусства.

В костюме новый стиль проявился в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты. Платья имели узкий лиф с тонкой талией, юбку клеш, рукав, узкий внизу с расширенным, присборенным окатом и укороченной линией плеча, высокий закрытый воротник. Новая форма корсета придавала фигуре s-образный изгиб: грудь поднята, талия туго стянута, живот уплощен, линия спины от талии имеет резкий прогиб почти под прямым углом. Все конструктивные и декоративные линии также повторяли этот изгиб. Искусственный изгиб фигуры не раз использовался в различные эпохи для создания изощренной, вычурной формы, соответствующей современному представлению о красоте, например г-образный силуэт в готическом костюме.

Головные уборы в конце века имели высокую тулью и маленькие поля. По мере увеличения высоты причесок они приобретают вид наколок, украшенных цветами, перьями и маленькими чучелами птиц.

Необходимыми дополнениями были перчатки, муфты, сумки.

Обувь была разнообразной: высокие ботинки на шнуровке или пуговицах, туфли из цветной и черной кожи и шелка с пряжками, бантами, розетками на высоком изогнутом каблуке.

**Конструктивное решение костюма**

Начавшееся в XIX в. развитие массового производства одежды обусловило развитие техники конструирования одежды. Сложная и трудоемкая индивидуальная подгонка изделий по фигуре начинает постепенно вытесняться более или менее обобщенными выкройками, в основе которых лежат математические расчеты.

Контуры основных деталей кроя, средний шов спинки, линия борта полочки оформляются более прямыми, ровными линиями. Боковые швы утрачивают изогнутые вычурные очертания, создающие сверхузкие объемы костюма XVIII в. Схема построения основы мужского сюртука, визитки, пальто воспроизводит сглаженный контур фигуры, близкий к ее естественным очертаниям, обеспечивает необходимую свободу движения, удобство в носке, практичность. Эти качества начинают высоко цениться в мужской одежде XIX в. По линии плеча силуэт сохраняет плотное облегание, что создается большим скосом плечевого шва и смещением его на спинку. Рукав становится шире, но сохраняет большой прогиб переднего среза на линии локтя, благодаря чему имеет изогнутую форму. В женской одежде крой остается сложным с большим количеством конструктивных и декоративных линий, но очертания деталей также становятся более прямыми. Как в женских, так и в мужских изделиях основной остается конструкция с отрезным бочком, который на спинке расположен близко к среднему шву, на полочке— посередине проймы. Это создает максимальное прилегание изделия по спинке, а весь припуск на свободу облегания по линии груди сосредоточивается в основном на полочке.

**Распространение моды**

Источником распространения моды оставались журналы мод.

Особое место среди них занимал «La mode», основанный в 1829 г. Эмилем Жирарди. Статьи о моде носили в нем общественно-философский характер, раздел иллюстраций вел выдающийся французский художник Поль Гаварни.

Оригинальные рисунки моделей создавал в Венском журнале по вопросам искусства, литературы и театра профессор Королевской академии искусств Франц Штебер.

Во второй половине XIX в. журналы мод начинают специализироваться, снабжаться выкройками, давать практические советы по шитью, раскрою, вязанью, вышивке. Характер рисунка меняется. Это уже не простая копия модели, а сознательное выявление модных акцентов (изгиба силуэта, покатых плеч, тонкой талии и т. д.).

Появляются первые фотографии моделей. Важным источником создания и распространения моды является театр. Игра популярных актеров вызывает стремление подражать и их внешнему облику.

Начиная с 70-х гг. во Франции создаются первые Дома моделей прославленных французских кутюрье (мастеров высшего класса). По идее одного из тех мастеров— талантливого модельера Ворта устраиваются периодические выставки на манекенах и демонстрации мод на манекенщицах.

В 1865 г. в Париже Ворт основывает модную фирму «От кутюр» (уникальное швейное производство на высоком уровне), где модели создавались не на заказчицу, а на манекенщицу. Часть уникальных образцов, костюмы высокого художественного и профессионального совершенства, продавалась специально для копирования. Таким образом, кутюрье создавали уже не только модели одежды, но и модный тип манекенщицы, которому начинают подражать. В распространении моды появляется новый прием— демонстрация готовых изделий. Она становится в светском обществе обязательной для посещения.

На международной выставке в 1900 г. был создан павильон моды, где демонстрировались модели выдающихся модельеров века: Дусе, Пакена, Руфа, Борта, Пату, Лепонга, Бальмена, которые явились основателями династий художников костюма, существующих и в наши дни. Среди них важная роль принадлежит женщинам (мадам Пакен— председатель отдела мод выставки, сестры Калло, Лаферьер, Шерюи).

Однако показы моделей, публичные демонстрации мод еще не имели сезонного характера и проходили на скачках, светских приемах, театральных премьерах.