

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

**Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь — бакалавр

на тему: **«ЗВ'ЯЗОК МІЖ МОДОЮ ТА ГЕНДЕРНИМИ РОЛЯМИ 19  
СТОЛІТТЯ В ЗАХІДНІЙ КУЛЬТУРІ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,

спеціальності 034 «Культурологія»

Діхамінджія Анастасія Хвiчiвна

Наукова керівниця: Данченко М. Л.

кандидат культурології

Рецензент: Руденко С. Б.

доктор культурології, доцент, доцент кафедри  
психології та гуманітарних дисциплін  
Національної академії керівних кадрів культури і  
мистецтв

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2025 р

Київ — 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ГЕНДЕРНІ РОЛІ ТА МОДА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ 19 СТОЛІТТЯ</b> .....	6
1.1 Історичний контекст Західної Європи 19 століття .....	6
1.2 Теоретичні підходи до вивчення моди й гендеру .....	10
1.3 Мода як відображення гендерних ідеологій .....	20
<b>РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВЗАЄМОДІЇ МОДИ ТА ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ</b> .....	29
2.1 Жіноча мода: ідеали жіночності, обмеження та щоденність.....	29
2.2 Чоловіча мода як репрезентація мужності, влади і статусу .....	37
2.4 Візуальні й текстові джерела: мода й гендер у журнальній і літературній культурі 19 століття .....	50
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	54
<b>БІБЛІОГРАФІЯ</b> .....	58

## ВСТУП

*Актуальність* дослідження зв'язку між модою та гендерними ролями в західній культурі 19 століття зумовлена зростанням інтересу до соціокультурної історії, яка відкриває нові способи інтерпретації суспільних процесів через аналіз щоденних практик, зокрема одягу. Мода не є суто естетичним явищем — вона виконує роль соціального коду, що формує й закріплює уявлення про гендер, соціальний статус, моральні норми. У контексті 19 століття, коли відбувалися глибокі соціальні трансформації: індустріалізація, формування буржуазної культури, активізація жіночих рухів — мода стає не лише індикатором змін, а й механізмом підтримки або підриву традиційних гендерних ієрархій. У сучасному світі, де гендерна рівність та права людини знаходяться в центрі суспільної уваги, важливо звернутися до історії для вивчення того, як формувалися ці уявлення. І саме мода як культурний феномен надає нам для цього унікальне місце для аналізу соціальних стереотипів, що зберігалися і відтворювалися в минулому. Ключові теми, пов'язані з гендерною ідентичністю, сьогодні впливають на сучасні дебати щодо фемінізму, маскулінності і відносин між статями.

*Ступінь наукової розробки* теми дозволяє говорити про її міждисциплінарну природу. Моду та її зв'язок із гендером досліджували як класики соціології, так і сучасні науковці: Р. Барт — у семіотичному контексті, Дж. Батлер — через призму перформативності гендеру, Е. Ентвісл — як форму соціального та тілесного конструювання, К. Дж. Флюгель — через психологічний аспект. Водночас вивчення моди і одягу у фокусі історії гендеру та культурології залишається перспективною сферою для подальшого осмислення.

*Об'єктом* є мода як соціокультурний феномен західної культури 19 століття.

*Предметом* виступає взаємозв'язок між модними практиками й конструюванням гендерних ролей у цей період.

*Метою* дослідження є комплексне вивчення того, яким чином мода слугувала інструментом трансляції та трансформації гендерних ролей у західноєвропейському суспільстві в 19 столітті. У рамках досягнення цієї мети сформульовано кілька завдань:

- виконати аналіз історичного, культурного й соціального контексту Західної Європи 19 століття;
- розглянути теоретичні підходи до вивчення одягу, моди, гендеру та кросдресінгу;
- дослідження моди як відображення домінантної гендерної ідеології;
- виконати аналіз чоловічого і жіночого гардеробу 19 століття;
- здійснити пошук практичних прикладів жіночої й чоловічої моди як способу репрезентації фемінності та маскулінності;
- дослідити випадки переодягання та підривної моди як форм гендерного опору;
- проаналізувати практичні аспекти моди через призму літератури та модних журналів, що формували уявлення про естетику та соціальні норми досліджуемого періоду.

У дослідженні використано міждисциплінарний методологічний підхід, що поєднує історико-культурний аналіз, семіотичний підхід до вивчення тексту моди, гендерну критику, а також візуальний аналіз модних ілюстрацій та літературних описів.

*Наукова новизна* цього дослідження полягає в системному осмисленні моди як одного з механізмів соціального структурування гендерних ролей у контексті західної культури 19 століття, з акцентом на її амбівалентну роль як водночас нормативного і трансгресивного інструмента. Особлива увага приділяється підривним модним практикам та їхній здатності актуалізувати гендерні протиріччя.

Ключовими поняттями роботи є:

- Мода — соціокультурна система, що включає стильові тенденції в одязі, поведінці, зовнішності, через які індивід взаємодіє з суспільством і репрезентує свою ідентичність (детальніше поняття моди тлумачиться в теоретичній частині дослідження).
- Гендерні ролі — соціально сконструйовані уявлення про поведінку, зовнішність та функції, прийнятні для осіб певної статі в конкретному історичному та культурному контексті (детальніше поняття гендеру і статі розглядається в теоретичній частині дослідження).
- Західна культура — сукупність культурних, філософських і соціальних традицій, що склалися в країнах Західної Європи й Північної Америки, особливо в період індустріалізації та модернізації 19 століття.

*Структура роботи* складається з двох основних розділів, кожен з яких розкриває окремі аспекти досліджуваної теми. Перший «Гендерні ролі та мода в контексті соціокультурної динаміки 19 століття» розкриває соціокультурний і теоретичний контекст, у якому відбувалося формування взаємозв'язку між модою й гендерними ролями. Другий розділ «Практичний аналіз взаємодії моди та гендерних ролей» присвячений аналізу конкретних виявів цього зв'язку в жіночій і чоловічій моді, а також у гендерного опору через одяг, з опорою на візуальні й текстові джерела доби. Висновки підсумують основні результати дослідження, їхнє значення для розуміння контексту і впливу моди на гендерні ролі в історії, запропонуючи перспективи для подальших досліджень цього важливого феномена.

## РОЗДІЛ 1. ГЕНДЕРНІ РОЛІ ТА МОДА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ 19 СТОЛІТТЯ

### 1.1 Історичний контекст Західної Європи 19 століття

Індустріальна революція і технологічний розвиток докорінно трансформували економічний ландшафт, соціальну структуру та повсякденне життя (Steele, 2005). Цей масштабний процес переходу від аграрної та ремісничої економіки до промислового виробництва спричинив масову урбанізацію, появу нових форм праці на фабриках та в офісах, а також формування нових соціальних класів – зокрема, впливової буржуазії (середнього класу) та численного промислового робітничого класу. Ці фундаментальні зрушення мали глибокий і безпосередній вплив на усталені гендерні ролі та сімейні структури, ставши каталізатором для формування нових ідеологій та соціальних норм. Це все стало викликом для людини 19 століття — для її світогляду, стилю життя, праці; утворилася нова реальність, до якої треба було пристосовуватися.

У політичному вимірі 19 століття було відзначено як численними революціями, так і поступовим переходом від абсолютної до конституційної монархії. Великі політичні зрушення початку століття були зумовлені наслідками наполеонівських воєн й Французької революції (1789), що заклала ідеологічні засади для поширення національних, ліберальних і демократичних рухів у Західній Європі. Водночас упродовж століття активно розвивалися ідея «націй-держав», що сприяло зростанню національної свідомості, особливо в Італії (1861) та Німеччині (1871), де відбувалися процеси об'єднання.

Для нас важливо згадати в дослідженні Промислову революцію, що ще на початку століття остаточно викорінилася у Британії, а згодом поширилася на Францію, Німеччину та інші країни. Вона означала переходи від мануфактурного до

фабричного виробництва, від ремісництва до машинної праці, що докорінно змінило саму структуру економіки та соціальних відносин в країнах. Розвиваються залізничні дороги, парові судна, телеграф, що призвело до закономірного покращення комунікації та торгівлі в Європі та за її межами.

Промислова революція справила величезний вплив на виробництво та споживання одягу в 19 столітті. Текстильна промисловість однією з перших застосувала сучасні методи виробництва, зокрема механізоване прядіння бавовни та автоматичні ткацькі верстати. Це призвело до створення фабрик, які максимізували продуктивність та ефективність. Винахід та вдосконалення швейної машини, починаючи з патенту Еліаса Хоу в 1846 році, стали переломним моментом. Хоча перші машини були дорогими і могли шити лише прямий шов, вони значно прискорили процес виготовлення одягу порівняно з ручною працею. Це сприяло масовому виробництву одягу, особливо уніформи та недорогого одягу, і стимулювало зростання ринку готового одягу (ready to wear) (Hollander 1994). Але варто, зазначити, що спочатку з'явився саме дитячий і чоловічий готовий одяг, і вже на початку 20 століття, почали відшивати одяг для жінок. Розвиток комунікацій та медіа, зокрема жіночих журналів, також сприяв поширенню модних стилів та силуетів. Журнали почали публікувати паперові викрійки, що разом із доступністю швейних машин для домашнього використання призвело до зростання популярності домашнього шиття.

Ці зміни мали неоднозначні наслідки. З одного боку, масове виробництво та готові вироби зробили модні силуети доступнішими для представників з нижчих класів, дозволяючи їм наслідувати стиль вищих верств за менші гроші. Це можна розглядати як певну демократизацію моди. З іншого боку, ширше розповсюдження модних стандартів могло також сприяти посиленню тиску на жінок і чоловіків щодо відповідності панівним ідеалам.

Одним із найважливіших наслідків індустріалізації стало поступове, але неухильне переміщення праці з дому та сімейного господарства на фабрики, у

майстерні та контори. Якщо раніше жінки та чоловіки часто працювали пліч-о-пліч у рамках «домашньої економіки», виробляючи товари для власного споживання та продажу, а ось нова економічна реальність дедалі частіше вимагала від чоловіків працювати поза домом за заробітну плату. Чоловіки стали основними годувальниками, які приносили додому гроші, а не виготовлені товари. Створилася нова модель родини. Цей зсув, хоч і не був миттєвим чи універсальним, торкнувшись передусім міського населення та середнього класу, став ключовим фактором у виникненні та утвердженні потужної культурної ідеології — «окремих сфер». Спроба реорганізувати сімейне життя та гендерні відносини в умовах швидкої модернізації. Дім почав сприйматися не стільки як місце виробництва, скільки як приватний духовний притулок від жорсткого світу економічної конкуренції, а жіноча роль переосмислювалася в контексті створення та підтримки цього притулку. Невелике зауваження, виробництво одягу завжди було обов'язком дружини.

Ідеологія «окремих сфер», що набула повного розвитку до середини 19 століття, чітко розмежовувала життєві простори та функції чоловіків і жінок. Чоловіча сфера визначалася як публічна – світ роботи, політика, бізнес, права. Жіноча ж сфера була приватною – дім, сім'я, виховання дітей, мораль та релігія. Ця ідеологія, яку часто представляли як природний порядок речей, заснований на біологічних відмінностях, насправді була соціальним конструктом, що слугував для впорядкування суспільства в період змін (Lewis 2019). Тісно пов'язаним з нею був «Культ справжньої жіночності» (Cult of True Womanhood), що панував у 1820-1840-х роках і пізніше (Cruea 2005, 188). Цей ідеал приписував жінці чотири кардинальні чесноти: побожність (piety), чистоту (purity), покірність (submissiveness) та відданість дому (domesticity). Згідно з цим ідеалом, жінка мала бути моральною опорою сім'ї та суспільства, «ангелом домашнього вогнища», що створює домашній затишок для чоловіка, який щодня стикався з тиском та небезпеками публічного світу. Їй відводилася роль берегині релігії та цивілізованості, відповідальної за моральне

виховання дітей, особливо синів, які мали забезпечити успіх нації (розширення ідеї «республіканського материнства» 18 століття) (Kookiattikoon 2024, 7468).

Тут ще важливо розуміти, що ідеал «справжньої жіночності» був значною мірою класово зумовленим. Він був досяжним і релевантним переважно для жінок із середнього та вищого класів, де неробство жінки, її відстороненість від продуктивної праці було показником і символ статусу. Жінки середнього класу відповідали за встановлення «належних» стандартів поведінки, смаку та моралі в родині, сприяючи підвищенню її соціального статусу. Однак для переважної більшості жінок – представниць робітничого класу, фермерських родин, іммігранток, поневолених жінок (у США) — цей ідеал був недосяжною розкішшю. Вони були змушені важко працювати на фабриках (часто за нижчу платню, ніж чоловіки, і в гірших умовах), у сфері домашніх послуг, займатися надомною працею чи сільським господарством, щоб забезпечити елементарне виживання своїх родин. І тут резонують негативні наслідки індустріалізації. Цей розрив між панівною ідеологією та життєвими реаліями більшості жінок виявляє суперечливість вікторіанського суспільства та підкреслює функцію ідеології «окремих сфер» як інструменту утвердження гегемонії буржуазії в це століття (Lewis 2019).

Але попри це 19 століття відзначилося поступовим пробудження жіночої самосвідомості та зародження організованих рухів за покращення становища жінок («Woman Movement») (Cruea, 2005, 189). З середини століття почали формуватися перші власне феміністичні рухи, які висували вимоги щодо надання жінкам права на освіту, професійну діяльність, контроль над власністю та заробітками, а згодом і виборчого права. Жінки бажали змінити «man» на «person». Конвенція в Сенека-Фоллз 1848 року та її «Декларація почуттів» стали знаковою подією в історії боротьби за права жінок у США (Digital History 2024). Формування так званого «нового жіночого образу» в останні десятиліття століття супроводжувалося активізацією феміністичних дискусій, зокрема завдяки роботам таких авторок, які ще з 18 століття бажали і марили про краще становище для жінок в західному

суспільстві. Наприклад, як Мері Волстонкрафт, і її трактат — «На захист прав жінок» (1792), ідеї про автономію жінки й освіту стали основою для перегляду не лише соціальних ролей, а й зовнішніх проявів жіночності, насамперед через моду (Wollstonecraft 2004).

## 1.2 Теоретичні підходи до вивчення моди й гендеру

У дослідженні моди як складного соціокультурного феномену дедалі помітнішою стає її інтеграція з гендерною проблематикою, зокрема з тими теоріями, які висвітлюють взаємозв'язок між тілесністю, ідентичністю та владою. У другій половині 20 століття розпочалося активне переосмислення моди не просто як естетичного чи економічного явища, та ідей споживання, а як мови культури, у якій зчитуються соціальні ієрархії, гендерні ролі, сексуальність, класова приналежність. Саме в цьому контексті теоретичні підходи таких дослідників, як Ролана Барта, Джудіт Батлер, Елізабет Ентвісл та Джона Карла Флюгеля виявляють виняткову інтердисциплінарну глибину.

Французький дослідник Ролан Барт, працюючи в межах структуралізму й семіотики, у своїй фундаментальній праці «The Fashion System» (1967) запропонував розглянути моду не просто як набір речей, а як складну систему знаків, що кодує значення поза утилітарною функцією одягу, та функціонує за власними правилами транслуючи певні соціальні та культурні значення. В роботі він аналізував письмові описи одягу як текст, у якому модні предмети набували значення саме завдяки опозиціям і синтагматичним зв'язкам. Для нього одяг є засобом комунікації, транслювання сенсів (Barthes 1990).

В основі його підходу лежить поняття знака, запозичене у Фернарда де Соссюра, що складається з двох невіддільних частин: сигніфактора (signifier) — матеріальної форми знака (наприклад, конкретна річ одягу, крій, колір чи тканинна або ж слово

чи зображення, що його описує) та означувального (signified) — ідея, концепт чи значення, яке сигніфактор представляє (наприклад, елегантність, жіночність, маскулітність). Барт (1990) підкреслював, що зв'язок між сигніфактором та означувальним як в мові, так і в моді є довільним, конвенційним та культурно зумовленим. Тобто, «корсет» сам по собі не означає «жіночність» за своєю природою, але за час існування в гардеробі жінки він набув цієї усталеної культурної асоціації.

Праця Барта запропонувала новий семантичний аналіз описів моди, розглядаючи модний дискурс як першорядний: «Без дискурсу немає тотальної Моди». Як стверджує Барт, існують три основних способи визначення або концептуалізації моди: вестиментарний (сам одяг), термінологічний (буквальні описи одягу) та риторичний (конотативні значення, асоціації, міфи, що транслуються через мову та зображення), зосереджуючи свій аналіз на останніх двох (Barthes 1990, Jobling 2015). Саме третій код можна вважати ключовим для розуміння того, як мода контролює ідеологічні уявлення, зокрема про гендер. Хоча його підхід є надзвичайно проникливим, деякі критики зазначають, що Барт більше концентрувався на мові про моду, ніж на самих матеріальних предметах одягу і засуджували відсутність візуального ряду в праці (Jobling 2015). Його робота також торкається критики споживацької культури.

Барт аналізував моду не стільки через реальний одяг («le vêtement réel»), скільки через репрезентацію в мові та гравюрах й зображеннях, зокрема таке поєднання зустрічаємо саме в модних журналах. Так стаття про модну вечірню сукню розглядається через два основних поняття в семіології моди: «одяг-опис» або письмовий одяг («le vêtement écrit»), та «одяг-образ» («le vêtement-image») (Barthes 1990, 3-5). Особливо важливою для аналізу моди є бартівська дистинкція між реальним одягом, тобто фізичними речами, які люди носять, та письмовим одягом, а саме вербальними описами (наприклад, заголовки, підписи, коментарі), що конкретизують образ і фіксують його значення. Справжня риторика моди

знаходиться в слові, а не зображенні, тому письмовий одяг створює «Моду» з великої літери — як систему значень, бажань та ідеологій.

Згідно з Бартом (1990), кожна річ, зокрема предмет гардероба чоловіка й жінки, існує на перетині двох координат: таксономічної та символічної характеристики. Перша з них визначає з чого виготовлена річ, як вона носить і до якого типу і виду вона належить. Це свого роду граматики моди, що диктує умови її носіння. Наприклад, бріджі та редингот є типовими елементами чоловічого одягу для верхової їзди або полювання. Однак тут вступає в дію механізм, який П. Джоблінг простежує через історичні приклади індивідуального стилю: ідеться про символічну координату, яка дозволяє речам набувати риторичної функції. Барт (Так само, 12-15) говорить про протиставлення між «мовою» (*langue*) та «мовленням» (*parole*), запозичене в Соссюра, система проти індивідуального використання. У світі моди це проявляється у відмінності між «костюмом» як соціально узаконеною формою і «одяганням» як особистим й естетичним жестом людини.

Показовим є дії денді 19 століття Джорджа Браммеля, що створив нову естетику, перетворивши мисливський одяг (бріджі й редингот) на елементи щоденного міського вбрання, й особисто пішов проти вже визначених норм в одязі. Браммель діяв в межах граматики моди, створивши при цьому новий стиль, що згодом набув культурного значення (Jobling 2015, 136-8). Таким чином, Джоблінг, спираючись на роботу Барта, показує моду як складну систему знаків, у якій матеріальне й символічне, правило й інтерпретація, образ й текст, перебувають в постійній взаємодії. Ця структура дозволяє нам читати моду як культурний текст, що здатен формувати нові соціальні ідентичності, зокрема гендерні ролі, і відкривати простір творчої інтерпретації.

Якщо Ролан Барт розглядав моду як систему значень, то американська філософія та теоретикня гендеру Джудіт Батлер (Butler 1990) запропонувала радикально інший підхід - розуміння гендеру як дії, що виконується (перформансу), а не як природної або сталості сутності. У своїй праці «Gender Trouble» вона стверджує, що гендер - це не вираження внутрішньої ідентичності чи біологічної

даності, а соціальний конструкт, що постійно відтворюється через стилізовані повторювані акти: поведінку, жести, ходу, голос, мову - і, безумовно, одяг. Гендер — це не те, чим ми «є», а те, що ми постійно «робимо» (doing, not being). Ці щоденні тілесні акти відбуваються в межах того, що Батлер називає «жорстокою регуляторною рамкою» (highly rigid regulatory frame), тобто системи суспільних очікувань і норм, яка підтримує гетеро нормативний порядок і санкціонує "правильне" виконання гендеру (Salih 2007, 56). А порушення цих норм тягне за собою маргіналізацію, осуд чи навіть насильство. Як підкреслює Батлер, не існує попереднього, до-гендерного суб'єкта, який свідомо обирає свій гендер так, ніби вибирає одяг зі шафи. Навпаки, сам суб'єкт формується у процесі повторення нормативних дій, у тому числі через одяг.

Ключовим є розмежування понять «перформанс» і «перформативність». Якщо перформанс передбачає активну участь суб'єкта, то перформативність, за Батлера, взагалі унеможлиблює активну участь суб'єкта — він уже сформований нормами, які його конституують (Wissinger 2015). Цей підхід має надзвичайно важливе значення для аналізу моди, зокрема в контексті 19 століття. Жіночі корсети, криноліни, капелюшки та спідниці або чоловічі костюми, жилети й краватки були не просто стилістичними вподобаннями чи «відображенням» статті. Це були ритуалізовані акти гендерного виконання, які репродукували бінарну систему «чоловічого» і «жіночого» (Butler 1990). Тобто, вдягаючись відповідно до суспільно прийнятних норм, індивіди не стільки демонстрували свою стать, скільки створювали «себе» відповідно до прийнятних образів чоловіка і жінки.

Теорія перформативності дозволяє також побачити субверсивний потенціал моди: як вона здатна не лише закріплювати, а й підважувати нормативні структури. Приклади дрег- перформансів або одягнення жінками штанів (наприклад, у випадку блумерів) викривали штучність та імітаційність самих гендерних норм. Такі практики дестабілізували «природний» зв'язок між тілом і його одяганням, і саме тому викликали настільки бурхливу реакцію суспільства (Butler 1990). Елізабет Віссінгер у своїй статті «Judith Butler: Fashion and Performativity» (Wissinger 2015)

розвиває цю логіку, показуючи, що мода, яка постійно прагне новизни та часто експериментує з андрогінністю, є ідеальним полем для квір-теоретичного аналізу. На її думку, мода не просто відображає гендер, а і є інструментом його виробництва, стилізації та деконструкції. Вона підкреслює, що гендерні ролі в моді — це не статичні репрезентації, а результат гри рухомих соціальних сил. Віссінгер вказує, що, на відміну від класичних підходів, які зосереджувались на ролі одягу в ідентичності, Батлер бачить одяг як елемент формування самого тіла. Одяг не просто сигналізує гендер - він бере участь у матеріалізації гендерної тілесності, у створенні тіла як «жіночого» чи «чоловічого». Саме тому моду варто розглядати як дискурс — систему висловлювань, через яку «говорить» тіло, мовою влади й соціальних норм (Wissinger 2015).

Мода, у цьому сенсі, — це не нейтральне поле стилю, а політично насичена практика, що бере участь у продукції суб'єктивності. Стилізоване повторення, за Батлер, завжди нестабільне, і містить потенціал для зламу. Наприклад, жінка в чоловічому костюмі або чоловік у сукні — це не просто «відхилення», а висловлювання, здатне заперечити гендер. Таким чином, мода постає не лише як система (у Бартівському сенсі), а як перформативна практика, що дисциплінує і трансформує тіло, формує суб'єкта й водночас дає змогу йому опиратися.

Британська соціологиня Джоан Ентвістл у своїй праці другого виданні «The Fashioned Body» (Entwistle 2015) розвиває ідеї про зв'язок моди та тіла, пропонуючи розглядати моду як «ситуаційну тілесну практику» (situated bodily practice). Вона критикує як теорії моди, що ігнорують тілесний вимір, так і соціологію тіла, що часто нехтує одягом. Ентвістл наголошує на необхідності синтезу цих підходів, адже одяг завжди адресований тілу і носить на тілі в конкретних соціальних ситуаціях.

Однією з найважливіших концепцій у теорії Енвісл є критика традиційного соціологічного підходу до тіла. Авторка наголошує (Tennent 2015), що багато соціальних теорій зокрема функціоналістських чи структуралістських, або

ігнорували тіло, або зводили його до пасивного носія знаків. Натомість Ентвістл інтегрує фемінологію, постструктуралізм і фемінну теорію, пропонуючи розглянути зв'язок модного тіла через гендер, расу і класовість.

Центральним для Ентвістл є поняття «модного тіла» (*fashioned body*) — тіла, яке ніколи не існує в «природному» стані поза культурою, а завжди є «одягненим» (*dressed*) у широкому сенсі (через одяг, зачіску, косметику, модифікації тіла тощо) відповідно до норм і практик певного суспільства. Одягання – це не пасивний процес, а активна, рутинна практика, що відбувається в конкретному соціальному, культурному та історичному контексті. Ця практика включає не лише вибір одягу, але й сам досвід його носіння: як одяг відчувається на тілі, як він впливає на рухи, поставу, самовідчуття, як тіло в одязі взаємодіє з простором та іншими людьми. Ентвістл підкреслює діалектичний зв'язок між тілом та одягом: одяг надає тілу соціальних значень і формує його, а тіло, своєю чергою «оживляє» одяг, надає йому об'єму, динаміки та індивідуального характеру.

Дотримання конвенцій одягання, за Ентвістл (2015), є фундаментальним для підтримання мікросоціального порядку у повсякденних взаємодіях. Одяг також функціонує як «міст» між індивідуальною ідентичністю та соціальною приналежністю.

Теорія Ентвістл дозволяє перейти від аналізу моди як системи знаків (Барт) чи перформативних актів (Батлер) до дослідження конкретного, втіленого досвіду носіння одягу в 19 столітті. Як жінки відчували стиснення корсета, вагу криноліна, обмеження рухів? Як цей щоденний тілесний досвід формував їхнє сприйняття власного тіла, простору, можливостей та гендерної ідентичності? Як чоловіки втілювали ідеали раціональності, стриманості та влади через крій, фактуру та вагу свого костюма? Підхід Ентвістл спонукає розглядати фізичні відчуття, тілесні практики (навіть мікрорухи, як-от поправляння одягу), обмеження та можливості, які надавав одяг, як невіддільну частину процесу конструювання гендеру та соціальної реальності. Вона допомагає зрозуміти, чому жіночий одяг, що фізично

обмежував і дисциплінував тіло, був таким ефективним інструментом підтримки ідеології «окремих сфер» (Entwistle 2015).

Концепція «ситуативну тілесну практику» (situated bodily practice) Ентвістл слугує важливим мостом між макрорівневими гендерними ідеологіями та мікрорівневим індивідуальним досвідом. Вона пояснює, як абстрактні ідеології стають прожитою реальністю через щоденні, часто несвідомі, акти одягання та руху в гендерованому одязі. Вікторіанська жінка не просто знала про ідеал домашньої господині; вона відчувала його через фізичні обмеження корсета та вагу спідниць. Чоловік не просто розумів свою роль у публічній сфері, він втілював її через структуру та крій свого костюма. Підкреслюючи, що тіло є одягненим, а мода — втіленою, Ентвістл також опосередковано критикує суто інтелектуалізовані або десексуалізовані підходи до гендеру.

Матеріальний одяг та його взаємодія з тілом є центральними для того, як гендер переживається, сприймається та дисциплінується, що особливо актуально для моди 19 століття, яка так відверто фокусувалася на формуванні та демонстрації/приховуванні певних частин тіла відповідно до гендерних норм.

Ще один важливий теоретичний підхід запропонував британський психолог Джон Карл Флюгель у праці «The Psychology of Clothes» (Flügel 1930). Застосовуючи психоаналіз, він спробував пояснити психологічні мотиви, якими керується людина при виборі й носінні одягу. Дослідив як гендерні норми формуються на основі загальноприйнятих, а також, яким чином одяг 19 століття відображав і вказував на ці норми, і в чому саме проявлялися статеві відмінності в одязі.

Як і більшість дослідників, він спирається на те, що людина сама по собі є соціальною твариною, і наше перше враження, формується саме на основі одягу, що хоч і здається лише стороннім доповненням, але вже «увійшло у саму суть нашого існування» (Flügel 1930, 15-6).

Його найвідомішою концепцією є «Велика чоловіча відмова» («Great Male Renunciation»). Флюгель інтерпретував радикальний зсув у чоловічій моді наприкінці 18 – початку 19 століття від яскравості та декоративності до темної, стриманої та утилітарної естетики як підсвідому відмову чоловіків від претензій на красу та орнаментацию на користь демонстрації корисності, раціональності та соціального статусу через професійну діяльність. Цей зсув був пов'язаний зі зміною уявлень про те, де проходять найважливіші моменти життя чоловіка: замість поля бою чи бальної зали — майстерня, контора, офіс (Flügel 1930, 110-13).

Дж. К. Флюгель виділив три основні цілі, яким має служити безпосередньо вбрання: декоративність (decoration), пов'язана з бажанням привертати увагу та демонструвати себе (ексгібіціонізм); скромність (modesty), пов'язана з потребою приховувати тіло та контролювати сексуальність; та захист (protection) від фізичних чинників. Він розглядав одяг як своєрідне «компромісне утворення» (compromise-formation) між суперечливими бажаннями показати та приховати тіло (Flügel 1930, 15-7).

У контексті «Великої чоловічої відмови» Флюгель припустив, що відбувся зсув у балансі цих мотивів залежно від гендеру: чоловічий одяг став сильніше асоціюватися зі скромністю, захистом та соціальною роллю, тоді як жіночий одяг зберіг і навіть посилив свою декоративну функцію, ставши основним полем вираження «моди» як такої (Harvey, K 2015). Таким чином, жіночий одяг був позначений як «мода», тоді як чоловічий як більш стабільний і функціональний. Як писав Флюгель (Flügel 1930, 111): «Чоловік відмовився від своєї претензії вважатися красивим». Проте, автор порушував питання й про те, яким чином чоловіки можуть прагнути знову виглядати привабливо або викликати естетичне захоплення своїм зовнішнім виглядом після «відмови», не наближаючись до нарцисизму — притаманної риси жіночності та ознаки гомосексуальності (Flügel 1930, 212). Можливо певним варіантом став образ «денді» як варіант сублімованого типу, для якого одяг був головним засобом самоствердження.

У своїй праці (1930) він також звернув увагу на психологію і причини жіночої емансипації, дослідник простежив, що жіноча мода була завжди ареною складної гри між скромністю, сексуальністю та прагненням до прикрашання. Через більш розсіяний характер жіночої сексуальності жінка сприймає свою часткову оголеність (наприклад декольте) в одязі як нешкідливе самовираження, коли для чоловіків це має вигляд еротичної провокації з боку жінки. Саме це призводить до різного сприйняття «не сором'язливості» в жіночому одязі з боку обох статей, зумовлюється відповідно психологічними, а інколи і історико-культурними чинниками. Так, жінка демонструвала декольте, коли відчувала певну вільність.

Оголеність була прийнятною тільки серед еліти у відповідних контекстах. Так, у 19 столітті декольте, яке після Французької революції вважалося прийнятним навіть у повсякденному міському вбранні, поступово стало атрибутом приватного простору та світських заходів, у вікторіанську епоху, відображаючи зміну суспільних норм скромності й класової відокремленості (Flügel 1930, 79).

Загалом впродовж історії європейська жінка здобувала собі «право на декор», вона поступово розширювала межі дозволеного в одязі, навіть попри супротив з боку інституцій, зокрема церкви й законів, що забороняли носити елементи чоловічого одягу. Адже на відмінно від чоловіків, чия сексуальність концентрувалася переважно в одній зоні (фалос), все жіноче тіло піддавалося сексуалізації. Можливо саме тому одяг не підкреслював природну форму тіла жінки, і одяг 19 століття це аж ніяк не спростовує. Саме тому жіноче вбрання поєднує в собі дві компоненти: оголення і прикрашання, що працюючи разом, посилюють візуальну привабливість і формують унікальну гендерну естетику, яку чоловік не здатен продемонструвати (Flügel 1930, 104-10).

Концепції Флюгеля, хоч і сформульовані на основі психоаналізу початку 20 століття, що може видаватися застарілим, залишається важливою для розуміння ідеологічних та психологічних вимірів гендерної диференціації в одязі 19 століття. Його ідея «відмови» вказує на глибоку трансформацію уявлень про маскуліність,

пов'язану з новими соціальними та економічними реаліями. Пояснюючи цю відмову не лише соціальними, а й психологічними факторами, Флюгель спонукає замислитися над тим, як зміни в моді відображали та формували внутрішній світ чоловіків та жінок того часу. Його аналіз зміни балансу функцій одягу допомагає зрозуміти, чому саме жіноча мода стала синонімом мінливості та декоративності, тоді як чоловічий костюм набув статусу позачасової класики (Flügel 1930).

Поєднання цих чотирьох теоретичних підходів – семіотики Барта, перформативності Батлер, втілення Ентвістл та психології одягу Флюгеля дозволяє створити багатовимірну картину взаємозв'язку моди та гендеру в 19 столітті. Мода постає не лише як система значень, що кодує гендерні відмінності (Барт), але і як набір дій та практик, які активно конституують гендер через щоденне повторення (Батлер). Ці практики мають глибокий вплив на тілесний досвід та самовідчуття індивідів (Ентвістл), формуючи їхнє сприйняття себе та світу. Водночас зміни в моді відображають ширші психологічні та соціальні зрушення у розумінні маскулінності та фемінності, як це показав Флюгель (та його критики) на прикладі трансформації чоловічого костюма.

Ці теорії не є взаємозаперечними, а радше доповнюють одна одну, пропонуючи різні рівні аналізу. Наприклад, «письмовий одяг» (Барт), представлений у модних журналах, надавав сценарії та коди для гендерного «виконання» (Батлер), яке потім «втілювалося» у фізичному досвіді носіння одягу (Ентвістл). «Регуляторні рамки» (Батлер), що визначали прийнятне гендерне вираження, посилювалися символічними системами моди (Барт), і відчувалися через тілесні практики (Ентвістл). Таким чином, гендерна ідеологія діє не монолітно, а через безліч взаємопов'язаних модальностей: символічну, перформативну, досвідну/втілену та психологічну/історичну. Розуміння ролі моди вимагає розглянути їх всі.

Коротко варто згадати й інші релевантні теоретичні рамки. Феміністичний постструктуралізм, що тісно пов'язаний з ідеями Батлер, поглиблює розуміння того, як дискурс конструює гендерну ідентичність, владні відносини та тіло,

наголошуючи на необхідності оскарження нормативних припущень. Дослідження матеріальної культури, продовжуючи лінію Ентвістл, стверджують, що одяг як матеріальний об'єкт активно формує соціальне життя та ідентичність, а не просто відображає їх, і розглядають виробництво, споживання та життєвий цикл одягу.

Цей інтегрований підхід виявляє, як у моді 19 століття тісно перепліталися питання тілесності (фізичні відчуття, обмеження, можливості), сексуальності (ідеали чистоти, скромності, прихована еротика) та влади. Обмеження жіночого тіла через корсети та криноліни було очевидним проявом патріархальної влади, що прагнула контролювати жінок та їхню мобільність. Водночас мода слугувала засобом для вираження (і конструювання) гендерної ідентичності та соціального статусу як для жінок, так і для чоловіків.

Чоловіча «відмова» від декоративності була не лише естетичним вибором, а й перформативним актом утвердження нового типу раціональної, буржуазної маскулінної влади, що посилювало гендерну дихотомію та делегувало «моду» жінкам.

Мода, таким чином, виступала одночасно і як потужний інструмент нормалізації гендерних ролей, що вкарбовував їх у тіла та суспільну свідомість через щоденні практики одягання, і як потенційне місце субверсії та опору, де ці норми могли оскаржуватися та переглядатися, як це демонструє рух за реформу одягу. Історичні приклади 19 століття, проаналізовані крізь ці інтегровані теоретичні лінзи, дають змогу критично осмислити й сучасні дискусії про моду, гендер та ідентичність. Механізми контролю, опору та конструювання ідентичності через одяг, хоч і проявляються по-різному, мають спільні фундаментальні принципи.

### 1.3 Мода як відображення гендерних ідеологій

Мода 19 століття виступає одним із найвиразніших індикаторів соціокультурних трансформацій, що відбувалися в межах західної цивілізації під впливом індустріалізації, урбанізації, зміни ролей жінок й чоловіків, та формування модерного уявлення про гендер. Одяг, як репрезентативна система, не лише відображав соціальний статус, а й конструював уявлення про фемінність, маскулінність, мораль, тілесність і норму. Протягом усього століття жіноча мода залишалася інструментом патріархального впливу, але водночас стала полем для символічного спротиву, феміністичної артикуляції й формування нових тілесних ідентичностей.

Під кінець 18 століття, на тлі занепаду рококо та впливу ідей Просвітництва, у західній культурі формується новий естетичний та соціальний ідеал, що визначає подальшу трансформацію як чоловічого, так і жіночого одягу. Як зазначає, американська історикиня Енн Голландер у праці «Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress» (Hollander 1994), саме в цей період постає сучасний чоловічий костюм — витвір неокласики, що втілював прагнення до впорядкованості, сили, ясності форми та функціональності. Його поява знаменує фундаментальний зсув у візуальному представленні маскулінності. Мається на увазі, що чоловічий одяг відкидає декоративність, він стає стриманим і водночас еротично (прихована сексуальність) зарядженим завдяки самому контролю, який він символізує (Hollander 1994, 24-40).

На відміну від попередніх епох, де яскравість і розкіш у вбранні були притаманні обом статям, 19 століття вперше чітко розділяє його чоловічу й жіночу репрезентацію. Класичний костюм трійка закріплює ідею «природної» мужності як простої, функціональної, прямолінійної та створює стандарт модерності, до якого починає прагнути й жіночий одяг. Жіноча ж мода починає адаптувати в себе чоловічі коди: суворі силуети, структурування фігури й акцент на функціональність. Водночас в 19 столітті жіночий одяг не полишив театральності (Hollander 1994, 24-40).

На початку століття, в період романтизму, жіноче тіло поставало як декоративна й естетизована площина, що підлягає не лише спогляданню, а й дисциплінарному контролю через одяг. Високі талі, легкі тканини, подовжений силует репрезентував неокласичні ідеї уразливості та пасивності жінки, поступово замінили тенденціями до конструкції «ідеальної» жіночої фігури шляхом силуетних схем, додаткових конструкцій, розширенню палітри аксесуарів й декору, і найголовніше впровадженню корсетів. Пишні спідниці, корсети, завивки, драпірування — усе це слугує не лише для підкреслення дівочої сексуальності, а й для репродукції культурної ролі жінки як візуального об'єкта, оформленого відповідно до патріархального уявлення про красу (Cunnington 1937, Bordo 1993, Steele 2001, 2005). Корсет, кринолін, турнюр і численні шари спіднього створюють образ жінки як візуального об'єкта, ізольованого в межах «домашнього простору». Мода вікторіанської доби культивує гіпертрофовану фемінність, що унаочнює ідею соціальної залежності жінки від чоловіка (Everett 2021).

Саме мода встановлює і підтримує ідеологічну норму жіночої тілесності, що має бути контрольованою, красивою й обмеженою. Ця модель є втіленням того, що Ж. Батлер визначає як «перформативність гендеру»: повторювані акти носіння певного одягу конструюють гендерну ідентичність, підпорядковану очікуванням культури (Butler 1990).

У цьому контексті корсет виступав не стільки інструментом гноблення, скільки знаком самоконтролю та відповідності соціальному еталону. Як і чоловічий костюм, він «структурував» тіло, але в інший спосіб — підпорядковуючи його вимогам граціозності, стриманості, такої собі «жіночності» (Hollander 1994, 24-40).

Романтизм, що формувався в першій половині 19 століття, також посилює уявлення про гендер як дихотомію. Образи крихкої, «естетизованої» жінки та стриманого, функціонального чоловіка закріплюються не лише в мистецтві та літературі, а й у моді. Голландер (1994) підкреслює, що в цей період мода остаточно розходиться на дві лінії розвитку. Таким чином, чоловічий костюм стає втіленням

модерності та візуальної раціональності, тоді як жіночий одяг досі закріплений у зоні традиції, прикраси, візуальної чуттєвості.

Водночас вже з середини 19 століття в моді виникають прояви символічного спротиву, що були частиною суфражистських рухів, у центрі яких: боротьба за виборчі права, доступ до освіти та реформа жіночого одягу. Так, реформаційний рух на чолі з Е. К. Стентон і А. Блумер пропагує практичний, функціональний одяг для жінок, зокрема альтернативу чоловічим штанам — блумери (коротка спідниця в поєднанні з панталонами), що дозволяли вільніше рухатися і розривали з традицією об'ємних суконь. Правда практика носіння цього одягу так і не прижилася. Але попри це, я вважаю, що одяг був полем бою, на якому відбувалася постійна боротьба за тіло жінки, її комфорт, свободу і самовизначення (Entwistle 2015, Franklin 2020).

Американка Амалія Блумер, увійшла в історію моди не тільки завдяки активній підтримці реформаторського жіночого костюма, що асоціювався з її іменем, а як перша жінка, що володіла, видавала газету, орієнтовану на жінок — *The Lily*. І таких прикладів в 19 столітті було достатньо.

На зламі 19 і 20 століть зростає значення маскулінних елементів у жіночій моді: з'являються жакети, сорочки з комірцями, краватки, а згодом і штани. Відтак, як я вже згадувала одяг стає засобом трансформації соціальної ролі жінки. Саме в цей період на культурній арені з'являється образ «нової жінки», якій можна приписати «самостійність», «освіченість», «публічність». Її втіленням стає персонаж *Gibson Girl*. Разом з ним поступово зникає і вікторіанське уявлення про жінку тільки як «домашній ідеал» (Everett 2021, Franklin 2020).

Варто згадати і про високу моду (*haute couture*), що зародилася саме в 19 століття, і про розподіл влади, що наслідково відбувся в модній індустрії. Батьком моди заведено вважати Чарльз Фредерік Ворта, він став першим дизайнером нового типу, який не лише створював одяг, але й змінив саму структуру виробництва та сприйняття жіночої моди. Кутюр'є, що трансформували модний жіночий простір. Анн

Голландер вважає, що його поява в середовищі, яке традиційно залишалося винятково жіночим, стало переломним моментом у гендерній динаміці європейської моди. Адже до середини 19 століття створення жіночого одягу відбувалося в суто жіночому контексті. Тобто, кравчині, швачки, замовниці — усі вони брали участь у кожному етапі виготовлення одягу, це була приватна сфера знань і праці, яка належала жінкам, незалежно від класової належності. Більшість жінок уміли шити або принаймні розумілися на крої, текстилі, декорі тощо. Поява Ворта у Парижі, спершу як продавця тканин, а згодом — як дизайнера й засновника модного ательє (1858 рік), радикально змінила цей баланс. Він став першим чоловіком, який увійшов у світ будуара. До цього часу участь чоловіків обмежувалася торгівлею галантереєю, але не включала креативний процес створення одягу. Ворт зламав цю межу, запропонувавши власні дизайнерські концепції, які клієнтки могли лише обирати, але не коригувати. Його бачення стало завершеним мистецьким актом, а жінка — об'єктом цього бачення, тілом для реалізації форми (Hollander 1994, 116-21). Також, за його ініціативи з'явилися перші живі моделі, які демонстрували його колекції в приватних показах. Першою манекенецею вважається, його дружина, Марія Ворт.

Значення Ворта не обмежується новаторством у дизайні. Як от винайдення турнюра. Він уособлює глибшу гендерну зміну, яку маю на увазі, перехід від жіночої колективної творчості до чоловічої індивідуальної авторської роботи. Він приніс у жіночий одяг не просто нові силуети, а нову структуру влади. Тепер замість участі жінки у створенні власного вигляду, їй пропонувалося стати «манекеном» для реалізації чоловічого художнього бачення. Було престижним замовляти одяг в модних будинках, дизайнер-чоловік сприймався як творець жіночої краси, як той, хто формує сам образ жінки відповідно до чоловічих уявлень про бажане (чоловік - творець, жінка - витвір). Така зміна мала ідеологічний вимір — вона відображала й підсилювала уявлення про чоловіка як автора жіночої сутності. У той час як швачки залишалися непомітними, кутюр'є-чоловіки набували гучної слави. Тобто, спираючись на думку Голландер, (Hollander 1994, 116-21). Ворт не просто відкрив

нову естетичну добу в моді, він заклав основи гендерної нерівності в індустрії моди, яка тривала протягом і наступних століть.

Також важливо згадати, про формування модних центрів в 19 столітті та витіснення традиційного одягу модним споживацьким продуктом. За словами Флюгеля (Flugel 1930, 135): «...протягом останнього століття європейський «модний» одяг непомітно витіснив «національний» одяг не лише з самої Європи, але й з багатьох інших частин світу, так що по всій величезній сфері панівного західного впливу Париж тепер править костюмами жінок, Лондон — чоловіків». Це спостереження не лише фіксує, а й свідчить про чітке гендерне розділення культурного впливу: жіноча мода орієнтувалася на французьку столицю, втілюючи естетику декору і жіночності, коли чоловічий одяг кодувався англійською традицією. Влучно буде згадати відповідно постатей, які творили моду в 19 столітті, в різних кутках Європи: відповідно Чарльза Ворта та Брамелля (Entwistle 2015).

Одяг виступає критично важливим полем, де культурні уявлення про гендер піддержуються, або спростовуються. Таким чином, мода є не пасивним дзеркалом наявних гендерних ідеологій, а й активним учасником їхнього постійного контролювання і переосмислення.

Ролан Барт у своїх роботах не аналізує одяг безпосередньо — його цікавить, як він функціонує в мові, а отже, в культурі. Таке розуміння дозволяє трактувати моду як ритуал соціального конструювання тіл, у якому гендер, клас і сексуальність виступають категоріями, що кодуються через тканину, крій, білизну, аксесуари. Саме через Бартову призму моди як системи знаків відкривається шлях до розуміння того, як жіноче тіло ставало носієм символічного навантаження — як «текст», написаний чоловічим поглядом (Barthes 1962).

Щодо чоловічої моди 19 століття у семіотичній перспективі Р. Барт розмірковує у своєму есе «Дендизм і мода» (1962). Варто уточнити, що одяг виконує роль соціального коду, що чітко відображає соціальну ієрархію і є умовним знаком, який дозволяє легко визначити належність до певного класу і закріпити її незмінну суть.

Саме так після Французької революції чоловічий костюм зазнав радикальної трансформації не тільки в новій формі, а й в значенні. Чоловічий костюм більше не демонстрував владу і класову приналежність відкрито, а почав кодувати тонкі нюанси статусу через деталі. Важливо, що прочитати прихований «текст» в одязі міг не кожен. Естетика дендизму, вирізняла індивіда серед інших. Деталі: якісні матеріали в пошитті убрання, крій сорочки, вузол краватки, гудзики на жилеті, пряжки на черевиках, правила носіння одягу тощо. Згідно з Бардом, дендизм був не просто стилем, а складною формою особистої семіотики, що поєднувала етику і техніку.

Також автор в есе підняв тему занепаду дендизму, адже він стає неможливим у добу, коли «деталь» втратила свою унікальність і стала тиражованою. З появою готового одягу, фабричного виробництва і дизайнерських бутиків індивідуальність стала продаватися як продукт. Оригінальність стала частиною ринку. І мода як масовий механізм, що нав'язувала колективні новинки під виглядом індивідуального вибору, знищила дендизм, зімітувавши його. (Barthes 1962 (Барт 2003).

У «The Fashion System» Ролан Барт лише опосередковано порушує питання зв'язку моди та гендеру. Так, дослідник стверджує, що мода не може ігнорувати опозицію між жіночим і чоловічим, адже на цьому наполягає сама матеріальна реальність, яка допускає присутність елементів чоловічого костюма в жіночому гардеробі (наприклад, штани, піджак й краватка), але не навпаки. Тобто маскулінізація жінки сприймається нейтрально або навіть модно, тоді як фемінізація чоловічого тіла порушує соціальні норми, табу. Відмінності у вбранні зводяться до деталей, але важливо, що це стосується здебільшого вже одягу 20 століття. Проте Барт, зауважує, що у моді важливішими за статеву дихотомію стає вік. Ідеалізована юність в образах стає головний маркер бажаності та стилю в виборі одягу. Для прикладу був наведений «бой-лук» (Barthes 1990, 253-60).

Людське тіло ж не вважається в концепції автора нейтральною фізичною даністю, воно виступає знаком, який має бути вписаний у систему означень. Від так

мода не просто вдягає тіло, вона формує його як ідеалізовану структуру, особливо якщо ми говоримо про жінок, на яких була спроектована модна ейфорія. За Бартом, модна жінка — це продукт компромісу між уявленнями споживачки (читачки) та ідеалами масової культури (журнали):

У образі модної жінки відбивається постійний компроміс у відносинах масової культури зі своїми читачами. Модна жінка — це «водночас і сама читачка, і та, ким вона мріє бути; її психологічний портрет приблизно такий, як і у всіх знаменитостей, про яких день у день «розказує» масова культура, бо своїм риторичним означаємий Мода глибоко включена в цю культуру (Кікоть 2008, 42; Barthes 1990, 260-1).

Проте між абстрактною моделлю тіла та реальністю існує розрив, який мода долає трьома способами. По-перше, вона пропонує ідеальне тіло фотомоделі — безособове, структурне, створене не для демонстрації краси, а як носій схеми, що підкреслює сам одяг. По-друге, мода щороку визначає, які параметри тіла вважаються модними, поєднуючи довільну структуру з емпіричними прикладами. І нарешті, вона трансформує реальні тіла через крій і силует — «підтягує», подовжує, змінює (Barthes 1990, 258-60). У всіх випадках мода встановлює контроль над тілом, підпорядковуючи його своїм знаковим правилам.

Як приклад можна навести образ «Дівчини Гібсона», створений ілюстратором Чарльза Гібсоном наприкінці 19 – початку 20 століття. Американка з вищого середнього класу, що втілює риторіку моди та трансформує жіноче тіло в знакову форму, через одяг-образ. Вона — втілення ідеалу для жінок, читачка перетворена на модель: юна, безтурботна, енергійна й впевнена в собі дівчина; струнка, з тонкою талією, S-суглеотом; завжди одягнена за останнім словом моди, волосся високо зібране на голові в трендових стилях. Вона їздить на велосипеді, технічному символі модерності, і при цьому залишається абсолютно жіночною. Як і в описі Барта, це «тіло» не має драм, бідності чи тілесної недосконалості, а її життя — це постійне

споживання, подорожі, новизна й ейфорія. Ілюстрації відображали мінливі ідеали та новознайдену свободу епохи через образ жінки.

Застосовуючи бартівську семіотику до 19 століття, можна аналізувати тексти та ілюстрації з таких видань, як «Godey's Lady's Book», не просто як джерело інформації про тогочасні фасони, а як складну систему кодування гендеру. Описи жіночого вбрання, що рясніють епітетами на кшталт «витончений», «делікатний», «пишний» (сигніфікатори), послідовно асоціювалися з концептами жіночності, краси, домашнього затишку, емоційності (означувані). Натомість описи чоловічого одягу, що підкреслювали «строгість», «функціональність», «солідність» (сигніфікатори), пов'язувалися з маскулінністю, раціональністю, діловитістю, владою (означувані). Письмовий одяг у цих журналах не лише описував речі, але й створював гендерні міфи, нав'язував норми поведінки та формував бажання відповідати певному ідеалу. Навіть найдрібніші деталі одягу, як зазначав Барт, могли набувати значного символічного навантаження, сигналізуючи про індивідуальність чи відповідність нормам. Допускається думка, що зміни в модному дискурсі потенційно можуть змінювати й гендерні значення (стереотипи) навіть без нагальних змін у самих предметах одягу.

Отже, мода 19 століття — це була не просто еволюція крою й силуетів. Ми говоримо про складніші процеси створення осмислення як жіночого так і чоловічого образу. Формування чоловічого костюму на модерний лад, та постійні й мінливі модні зміни в жіночій сукні. Це історія боротьби за візуальне тіло жінки, за право бути видимою, мобільною, впізнаваною і незгідною з соціальними нормами. Через тканину, капелюшок, шнурівку корсета, зав'язану краватку, обриси і колір жакету велася щоденна боротьба за тілесну суб'єктність. І хоча одяг був водночас і інструментом репресії, і засобом емансипації, саме в цій амбівалентності відкривається неймовірна складність модної історії — як гендерної, так і культурної.

## РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВЗАЄМОДІЇ МОДИ ТА ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ

### 2.1 Жіноча мода: ідеали жіночності, обмеження та щоденність

У 19 століття жіноча мода репрезентувала собою динамічний простір взаємодії естетичних ідеалів, соціальних очікувань, фізичних обмежень й технологічних проривів. Мода відображала домінантні уявлення про жіночність, що створювалися на основі модерних ідеалів епохи, вона формувала та закріплювала ці образи через силуети в одязі, спідню білизну, тканини й аксесуари.

Упродовж 19 століття жіночий силует зазнав низки кардинальних змін, відображаючи культурні зрушення та естетичні уподобання (Fukai 2013, 45-9).

Так, на початку століття, приблизно до 1820 року, домінував силует ампір, натхненний неокласицизмом та античністю. Характерними рисами були висока лінія талії, розташована безпосередньо під грудьми, рукава-ліхтарики та легкі, спадаючі тканини, часто білого кольору, що нагадували греко-римські хітони. Сукні цього періоду часто виготовлялися з тонкої бавовни льону, мусуліну, що надавало їм легкості та прозорості. Стилїзували це кашеміровою шалю, з індійських тканин, та верхнім одягом: спенсер чи редінгот. З приходом романтизму (приблизно 1800 – 1840 рр.) мода відійшла від раціоналізму Просвітництва до нових цінностей уяви та емоцій. Силуети стали більш перебільшеними, театральними, з пишними рукавами та спідницями, часто натхненними середньовічними та готичними мотивами, відкидаючи попередню геометричність і повертаючи в моду прикраси. Спідниця розширилася до форми дзвона і її довжина зменшилася, відкрилося декольте, і найцікавішим елементом цього періоду стали рукава *gigot*.

Середина століття, особливо ранній вікторіанський період, принесла повернення до більш скромного образу, що асоціювався з ідеалом домогосподарки. Талія знову опустилася і стала надзвичайно вузькою завдяки корсету, а спідниці набули величезного об'єму за допомогою численних нижніх спідниць та криноліну – каркасу зі сталевих обручів. Цей силует пісочного годинника домінував приблизно з 1840-х до кінця 1860-х років. Наприкінці 1860-х років об'єм спідниці почав змінюватися назад, що призвело до появи турнюру (бюстла) – спеціальної конструкції або подушки, що підкреслювала задню частину фігури. Періоди турнюрів (приблизно 1867-1876 та 1883-1889 рр.) характеризувалися концентрацією об'єму та декору позаду, тоді як передня частина сукні залишалася відносно приталеною.

Між цими періодами існував короткий етап «природної форми» (близько 1877 - 1882 рр.), коли турнюр майже зник, а силует став вузьким і видовженим, часто досягаючись за допомогою сукні «принцес» без горизонтального шва на талії або довгого, щільно прилеглого корсажу «кіраса». Кінець століття ознаменувався поверненням до більш струнких, S-подібних силуетів, що облягали тіло, як у стилі «принцес», а також появою «художніх» суконь, які пропагували відмову від корсетів і більш вільні форми.

Важливо підкреслити, що всі ці модні силуети не покладалися на природну форму жіночого тіла, а створювалися штучно за допомогою цілого арсеналу спідньої білизни. Ця постійна зміна ідеальної форми, від широких кринолінів до підкреслено випнутих турнюрів і назад до вузьких ліній, свідчить не просто про мінливість естетичних смаків. Це вказує на те, що візуальне представлення жіночності було предметом постійного культурного обговорення та перегляду. Можливо, ці зміни відображали суспільну напругу або мінливі уявлення про місце жінки в суспільстві, що зазнавало стрімких змін під впливом індустріалізації та перших рухів за жіночі права.

Акценти завжди розставлялися на талії, бедрах, декольте (виключено жіноче право), плечах (наблизитися до чоловічої статури). Упродовж 1820-х років лінія талії поступово опустилася до природного положення і зникла, а до 1830-х сформувався ідеал у вигляді широкого трикутника зверху та пишної дзвоноподібної спідниці, яка відкривала щиколотки. Такий образ вимагав складної системи підкладок: корсети з кісточками створювали тиск на талію, мали вставки для підняття грудей і широкі бретелі для заниження лінії плечей. Рукави набували значного об'єму завдяки наповнювачам із вати чи китового вуса, а спідниці підтримувалися на жорсткій основі. У 1840-х роках основні елементи силуету опускалися вниз, а пишні рукави зникали. У 1850-х зберігався акцент на похилі плечі, а спідниці ставали ще об'ємними, завдяки складкам і гофруванню, які створювали враження ще тоншої талії. Перехід від багатьох шарів спідниць до металевої криноліну означав новий етап у моді — «латеральне розширення» досягло апогею. Кринолін із китового вуса, тростини чи сталі, з'єднаний стрічками, забезпечував легку та ефективну підтримку для масивних спідниць і розширеної верхньої частини торсу. У 1870-х роках об'ємна основа криноліну вийшла з моди, але об'ємні сукні залишались бажаними. Тканину почали зосереджувати ззаду, формуючи новий силует із турнюром, прямокутник у профіль, підтриманий жорсткими нижніми спідницями або спеціально адаптованими кринолінами. У фронтальному вигляді силует і далі підкреслював жорсткий контроль над талією за допомогою корсета з формою «пісочного годинника». У 1880-х роках турнюр майже зник, але знову з'явився у вигляді об'ємної конструкції, яка виступала під прямим кутом ззаду і нагадувала оббитий пуф. Його підтримували різноманітні конструкції, деякі з яких рекламувались як «здорові альтернативи» попереднім формам із кінського волосу (Cunnington 1937)

Основою модного жіночого силуету 19 століття була складна багатошарова система спідньої білизни, яка одночасно формувала тіло відповідно до ідеалу та слугувала символом соціального статусу і гендерних норм. І процес одягання був тривалим ритуалом. Жінка починала з панчіх, які підв'язувалися над коліном

еластичними стрічками, що могли порушувати кровообіг. Потім надягалися панталони (бавовняні штани до колін або довші), сорочка (chemise) або трикотажна майка та коротка нижня спідниця (Molly O'Donnell 2021). Центральним елементом був корсет, жорсткий предмет одягу, укріплений пластинами з китового вуса або сталі, який стягував талію до бажаних розмірів, формуючи силует «пісочний годинник» або пізніше S-подібний вигин. Над корсетом надягали корсетний ліф, а потім, залежно від періоду, каркас криноліну або турнюр. Поверх цих конструкцій надягали ще одну або кілька нижніх спідниць, і лише потім – саму сукню, яка часто мала власний корсаж на кістках і жорстку спідницю.

Функція корсета в 19 столітті була багатогранною. Корсет допомагав відчутти себе буквально і метафорично зібраною. З естетичного погляду корсет створював контр між тілом оголеним й в одязі. Це підкреслює таку собі еротичну гру, в якій корсет був не стільки засобом приховування, скільки інструментом естетичного акценту, що давав змогу одночасно контролювати й виявляти сексуальність. Люди в усі часи носили те, що хотіли носити, й навіть корсет тут не був виключення. Він міг бути частиною жіночого вибору, частиною гри з уявленнями про красу, сексуальність, статус. Деякий період корсет входив в чоловічий гардероб нижньої білизни (Steele 2001).

Він не лише створював модний силует з тонкою талією, але й вважався необхідним для підтримки правильної постави та навіть здоров'я. Однак практика тугого шнурування (tight lacing) мала серйозні негативні наслідки для здоров'я: вона стискала внутрішні органи, ускладнювала дихання, деформували ребра і могла призвести до різних захворювань. Але окрім тугого шнурування, жінки майже не вели активний спосіб життя, одяг сковував їх рухливість. Загальна вага повного вбрання могла сягати 25 фунтів (понад 11 кг), враховуючи численні спідниці, важкі тканини та оздоблення, як-от жакет, розшитий скляним бісером, що міг додати до 10 фунтів (близько 4.5 кг). Така вага та громіздкість одягу суттєво обмежували рухливість жінки, ускладнюючи ходьбу, підйом сходами і роблячи біг майже неможливим (Так само).

Ці екстремальні фізичні обмеження, що накладалися модною спідньою білизною та одягом, безпосередньо втілювали соціальні обмеження, що існували для жінок у 19 столітті. Вони матеріально підкріплювали ідеали «Культу істинної жіночності», представляючи жінку як тендітну, фізично слабку істоту, чиє місце – у домашній сфері, а активна участь у суспільному житті чи фізична праця є неприродними (Stuea 2005). Але паралельно з цим відбуваються на тлі оскарження незручного одягу зміни самої соціальної ролі жінки. Зі зростанням кількості жінок, залучених до професійної діяльності (зокрема вчителювання, бібліотекарства, мистецтва), виникає новий тип вбрання: *walking dress* або *tailor-made suit*, що стає альтернативою балетному блиску чи домашньому «відходженню» (Cunnington 1937).

Одяг був буквально хронометром жіночого життя. У середовищі середнього і вищого класу правила модного етикету суворо регламентували. Наприклад, «ранкове вбрання» у 1850-х роках могла складатися з легкої бавовняної сукні з невисоким вирізом і рукавами до зап'ястя. Проте, вже опівдні жінка зобов'язана була переодягатися у «денну сукню» з цупкішої тканини, із серйозним оздобленням, зокрема гудзиками, мереживними вставками і перлінками. І лише після шостої години вечора дозволялося вдягти «вечірню сукню» з відкритими плечима, шовковими вставками і глибоким декольте.

Особливо контрастною була практика жалобного вбрання. Вікторіанська традиція включала декілька послідовних фаз: від «глибокої жалоби» (*deep mourning*), коли дозволялося носити виключно чорне матове вбрання з крепом, до «другої жалоби» (*second mourning*), яка дозволяла поступове повернення кольорів — спочатку сірого, потім лаванди. Відомий випадок із королевою Вікторією, яка після смерті чоловіка принца Альберта понад сорок років не знімала чорного, лише періодично замінюючи тканини: з крейпу на чорний шовк, із чорного шовку – на фіолетовий плюш. Таким чином, мода не лише фіксувала емоції, вона їх нормувала, шифрувала й подовжувала у часі, безпосередньо через колір (Cunnington 1937).

Жінки могли змінювати своє повсякденне вбрання до семи – десяти разів на день: ранкова, денна, післяобідня, вечірня сукня, повна (full) для вечірок, сукня для подорожей, для їзди верхи, костюм для спорту (тенісна), сукня для променаду, вечірня сукня (для театру), бальна сукня, весільна, домашня сукня (перед сном) і, нарешті, нічна сорочка. Ну і звичайно, вбрання доповнювали інші частини гардеробу: нижня білизна, верхній одяг, рукавички, головні убори, туфлі, віало, радикюлі, прикраси (браслети, пояси, броші, медальйони, золоті ланцюги, хрести, кульчики, персні) і інші аксесуари.

З розвитком промислового виробництва та появою готового одягу, доступного для нижчих класів, жінки вищих верств почали використовувати надмірне оздоблення (пасмантерія, банти, рюші, дорогі тканини), щоб підкреслити свій статус та відмежуватися від масової продукції. Таким чином, жіноча мода стала основним полем для демонстрації класової приналежності, особливо на тлі того, як чоловіча мода ставала все більш уніфікованою та стриманою. Непрацююча, вишукано вбрана жінка слугувала живим доказом економічного успіху її родини та її відповідності буржуазним цінностям, що узгоджується з концепцією Торстейна Веблена про демонстративне дозвілля та споживання. Цей перенос функції візуальної репрезентації статусу з чоловіка на жінку робив її модний вибір надзвичайно важливим у соціальному та економічному плані.

Винахід та вдосконалення швейної машини, починаючи з патенту Еліаса Хоу в 1846 році та подальших розробок Ісаака Зінгера, стали переломним моментом. Хоча перші машини були дорогими і могли шити лише прямий шов, вони значно прискорили процес виготовлення одягу порівняно з ручною працею. Це сприяло масовому виробництву одягу, особливо уніформи та недорогого одягу, і стимулювало зростання ринку готового одягу («ready-to-wear») (Digital History 2015).

Водночас у пізньому вікторіанському періоді з'являється естетський рух, який намагався переосмислити роль моди у житті жінки. Так звана Aesthetic dress, що

виник у 1880-х роках у середовищі художників-прерафаелітів і феміністок, пропонував альтернативу жорсткому силуету: вільний крій, природні тканини, відмова від корсетів.

В межах естетизму та Прерафаелітського братства. Художники, як-от Данте Габріель Россетті чи Джон Еверетт Мілле, зображували жінок із розпущеним волоссям, у тунікоподібних сукнях, що падали вільними складками – ці постаті підривали уявлення про буржуазну стриманість і пропонували іншу модель тілесної чуттєвості. У портреті Джейн Морріс, натурниці і дружини Вільяма Морріса, втілюється не просто образ жінки-музи, а символ активної співучасниці творчого процесу. Показово, що така «візуальна свобода» не означала реальної — навіть найбільш емансиповані жінки-художниці змушені були працювати в межах чоловічих мистецьких середовищ, не маючи рівного доступу до академічної освіти.

Зрештою, варто підкреслити ще один цікавий аспект: текстильна мода і наявність швейної машини, що з'явилася в домівках у середині століття, суттєво вплинули на можливості жінки створювати власний імідж. Домашнє шиття перетворилося на стратегічний інструмент – за допомогою модних викрійок, публікацій у періодиці жінки почали адаптувати високу моду до реального життя, експериментувати з тканинами, фасонами й декоративними елементами. Це була своєрідна форма творчого опору — модифікуючи тренди, вони змінювали й свій соціальний образ. Модні альбоми та жіночі журнали, від *La Belle Assemblée* до *The Englishwoman's Domestic Magazine*, масово публікували інструкції з «емоційної адаптації гардеробу»: наприклад, як змінити крій сукні після втрати дитини, як обрати вбрання на прийом у будинку матері, щоби «не затінити її статус» або як «м'яко натякнути» на зміну подружнього стану через довжину рукава чи візерунок мережива. Мода починає функціонувати як система невербальних жестів, де складки, кольори, аксесуари й навіть запахи тканин кодують щоденні ритуали.

Не менш важливим було поєднання моди з медициною. У другій половині століття зростає кількість публікацій та критики корсету й важкого одягу, що

виникає рух за «раціональне вбрання», який у 1875 році призводить до створення Rational Dress Society. Цей рух — не лише критика моди, але й спроба запропонувати нову мову, де зручність і функціональність стають формами гідності.

Усе це відбувалося на тлі зміни самої соціальної ролі жінки. Зі зростанням кількості жінок, залучених до професійної діяльності (зокрема вчителювання, бібліотекарства, мистецтва), виникає новий тип вбрання: walking dress або tailor-made suit, що стає альтернативою балетному блиску чи домашньому «відходженню».

Ще одна революційна зміна стосується дитячого вбрання. Наприкінці століття починає формуватися поняття «дитинства» як окремого етапу життя, і з ним — окрема мода. На відміну від ранньовікторіанських практик, коли дівчата носили зменшені копії дорослого одягу, з 1870-х починає утверджуватися новий стиль, більш вільний, рухливий, функціональний. У хлопців те, саме. Ще на початку століття вони до 4 років носили плаття, та спідниці дещо коротші за дівочі, а згодом носили «костюм-скилет» та сортюк, ближче до кінця століття вони увібрали в гардероб більше чоловічих фасонів.

Розвиток комунікацій та медіа, зокрема жіночих журналів, також сприяв поширенню модних стилів та силуетів. Такі журнали, як американський Godey's Lady's Book та британський The Englishwoman's Domestic Magazine, а згодом і Harper's Bazaar (заснований у США в 1867 р.), не лише ілюстрували останні модні тенденції за допомогою гравюр (часто розфарбованих вручну), але й почали публікувати паперові викрійки. Це, разом із зростаючою доступністю швейних машин для домашнього використання, призвело до розквіту домашнього шиття. Godey's Lady's Book, наприклад, надавав детальні інструкції з шиття, вишивки та рукоділля, роблячи моду більш доступною для широкого загалу жінок, які могли тепер самостійно створювати або адаптувати модні фасони (Hale, 2011).

## 2.2 Чоловіча мода як репрезентація мужності, влади і статусу

На відміну від кардинальних та частих змін в жіночій моді, чоловічий костюм 19 століття навпаки характеризувався значно більшою стабільністю і поступовою еволюціонував в бік стриманості, практичності та модерного варіанту одягу. Цей процес, однак, був не менш значущим у контексті конструювання гендерних ідеалів, відображаючи зміну уявлень про мужність, владу та соціальний статус у модерну епоху.

Одним із ключових процесів, що визначив напрямок розвитку чоловічої моди 19 століття, стала так звана «Велика чоловіча відмова» термін, запропонований психоаналітиком К. Дж. Флюгелем (1930). Ця концепція описує радикальний відхід чоловіків від яскравого, декоративного та екстравагантного стилю одягу, характерного для аристократії попередніх століть (особливо 18), на користь значно більш тверезих, практичних та одноманітних фасонів. Якщо раніше чоловіки, подібно до жінок, використовували дорогі тканини (шовк, оксамит), яскраві кольори, мереживо, вишивку та коштовні прикраси для демонстрації свого статусу та багатства, то в 19 столітті чоловічий костюм став переважно темним, стриманим і позбавленим зайвого декору (Flugel 1930).

Флюгель та інші дослідники пов'язують цю трансформацію з глибокими соціально-політичними та ідеологічними змінами кінця 18 – початку 19 століть. Ідеали Просвітництва з їхнім акцентом на розум та раціональність, політичні революції (особливо Французька), що дискредитували аристократичні привілеї та надмірності, та утвердження буржуазних цінностей, які наголошували на важливості праці, професіоналізму та стриманості, — все це сприяло формуванню нового ідеалу маскулінності. Чоловіча ідентичність почала асоціюватися не стільки зі спадковим статусом, скільки з особистими досягненнями, характером, діловими якостями та участю в суспільному житті (Rudeen C. M., Lunbeck 2023). Таким чином, «Велика чоловіча відмова» була не просто етичним вибором вбрання, а глибоко символічним

актом, відповіддю людини на кардинальні зміни «західного» суспільства. Вона візуально закріплювала асоціацію маскулінності з раціональністю, серйозністю, працею та публічною сферою, свідомо дистанціюючись від того, що сприймалося як жіноча легковажність, аристократична розкіш та надмірна увага до зовнішнього вигляду. Ця «відмова» від візуальної пишності сама по собі стала новою формою демонстрації приналежності до сучасного, раціонального, буржуазного порядку.

Центральним елементом чоловічого гардеробу 19 століття став костюм, що складався з піджака (або сюртука), жилета та штанів. Найбільш значущою зміною на початку століття була заміна коротких штанів до колін (breeches) на довгі штани (trousers або pantaloons). Ця зміна символізувала відхід від аристократичних традицій та перехід до більш практичного та сучасного стилю (Ahrens 2017, Franklin 2020)

Еволюція чоловічого піджака також відображала загальні тенденції. Фрак (tailcoat) з довгими фалдами ззаду та вкорочений спереду, що був основним денним одягом на початку століття, поступово став переважно вечірнім або дуже формальним варіантом. Його місце в повсякденному гардеробі зайняв сюртук (frock coat) — двобортний або однобортний піджак довжиною до колін, що з'явився близько 1816 року і став стандартним денним одягом для джентльменів на кілька десятиліть. Пізніше, особливо з 1840-х років, для менш формальних ситуацій, ділового та заміського одягу почав використовуватися коротший, вільніший піджак – сак (sack coat) або піджак (jacket). Саме сак став основою сучасного піджака. (Franklin 2020)

Величезне значення надавалося крою та посадці костюма. Вплив денді, таких як Джордж «Бо» Браммелл, на початку століття утвердив ідеал стриманої елегантності, що базувалася на бездоганному крої, якісних тканинах (переважно вовні) та ідеальній посадці по фігурі, а не на яскравих кольорах чи декорі. Сорочки зазвичай були білими, з високим коміром, навколо якого пов'язували шийну хустку (stock, cravat) або пізніше краватку (necktie, bow tie). Жилет (vest або waistcoat) часто

залишався єдиним елементом костюма, де допускалися яскравіші кольори, візерунки або багатші тканини (шовк, оксамит), особливо в першій половині століття (Franklin 2020)

Доповнювали образ аксесуари: високий циліндр (top hat), який був стандартним головним убором для джентльмена протягом більшої частини століття котелок, що носили переважно представники робочого класу, конотье, рукавички, підтяжки, моноколь, кишеньковий годинник, парасоля або ж тростина з декорованою рукояткою.

До 1860-х років остаточно сформувався так званий «трьох предметний костюм» (three-piece suit), де піджак, жилет і штани шилися з однакової тканини, зазвичай темних кольорів (чорного, коричневого, сірого). Цей ансамбль став квінтесенцією вікторіанської чоловічої моди та символом респектабельності.

Аналіз Анни Голландер пропонує погляд на цей процес як на досягнення чоловічою модою своєї «сучасної» форми ще на початку століття, в неокласичний період після 1790 року. Вона стверджує, що перехід до простих матеріалів (вовна, льон), чіткого крою, що підкреслював «природного чоловіка», та відмова від орнаменту створили стійкий шаблон. Цей шаблон базувався на пропорціях та ясності форми, відповідав ідеалам розуму та природної досконалості, а також, що важливо, був придатний для масового виробництва, яке стало можливим завдяки промисловій революції (Hollander 2015) Саме це поєднання відповідності ідеологічним ідеалам та промисловим можливостям пояснює надзвичайну стійкість базової структури чоловічого костюма протягом наступних двох століть.

Чоловічий костюм 19 століття, особливо темний трьохпредметний костюм, що утвердився в другій половині століття, став своєрідною уніформою для чоловіків середнього та вищого класів, символізуючи їхню приналежність до світу бізнесу, політики та професійної діяльності. Його тверезість, стриманість та одноманітність візуально трансливали такі цінності, як серйозність, надійність, раціональність та

соціальна конформність. Носіння такого костюма означало відповідність панівним нормам маскулінності та респектабельності (Hollander 2015)

Хоча костюм здавався одноманітним, статус всередині цієї уніформності позначався через тонкі нюанси: якість тканини, бездоганність крою та посадки, дорогі аксесуари. Технологічні інновації також впливали на чоловічу моду. Швейна машина полегшила та здешевила пошиття костюмів, сприяючи розвитку як індивідуального пошиття, так і ринку готового одягу. Відкриття анілінових барвників у 1856 році зробило доступними яскраві кольори, хоча в чоловічому костюмі вони спочатку знаходили застосування переважно в жилетах або картатих чи смугастих штанах, які були популярні в середині століття.

Паралельно з розвитком моди для джентльменів формувалася окремий напрямок – робочий одяг. Для чоловіків, зайнятих фізичною працею (робітників, фермерів, моряків, залізничників, лісорубів), створювався спеціальний одяг, що відповідав вимогам міцності, зручності та захисту. Використовувалися цупкі тканини, такі як денім, канвас, молескін, вельвет. З'явилися характерні предмети робочого гардеробу: комбінезони (overalls), робочі куртки (chore coat, sack coat), міцні черевики, кепки. Цей одяг часто був уніфікованим для певних професій і чітко відрізнявся від костюма буржуазії (Ahrens 2017)

Таким чином, чоловічий одяг 19 століття, хоч і здавався уніфікованим порівняно з жіночим, тонко кодував соціальний статус та рід занять. Тверезий костюм сигналізував про участь у домінуючій буржуазній публічній сфері, тоді як специфічний робочий одяг позначав приналежність до світу фізичної праці. Сама «відмова» від явної демонстративності стала новою формою демонстрації відповідності маскулінним нормам раціональності, продуктивності та соціальної інтегрованості, що відрізняло сучасного чоловіка як від аристократичної пишності минулого, так і від функціональності робітничого класу (Hollander 1994)

На тлі загальної тенденції до стриманості та уніформності в чоловічій моді існувало явище, яке кидало виклик цим нормам дендизм. Денді — це чоловік, який

приділяє надзвичайну, ретельну увагу своєму зовнішньому вигляду та манерам. Це явище було складним і змінювалося протягом століття. Ранній дендізм, втіленням якого вважається Бо Браммелл (період Регентства в Англії), парадоксальним чином поєднував увагу до одягу з аскетичною простотою та дисципліною. Елегантність Браммелла полягала не в розкоші, а в бездоганному крої, ідеальній чистоті (особливо білизни та шийних хусток) та стриманій колірній гамі темних костюмів. Його стиль асоціювався також із соціальною відстороненістю, холодною дотепністю та презирством до тих, хто не дотримувався його суворих стандартів елегантності. Дендізм Браммелла кидав виклик традиційним уявленням про аристократію, оскільки сам він не мав знатного походження, але завдяки своєму стилю та манерам став законодавцем моди та впливовою фігурою у вищому світі. Його стиль асоціювався також із соціальною відстороненістю, холодною дотепністю, вишуканими манерами та презирством до тих, хто не дотримувався його суворих стандартів елегантності. Дендізм Браммелла кидав виклик традиційним уявленням про аристократію, оскільки сам він не мав знатного походження, але завдяки своєму стилю та особистості став законодавцем моди та надзвичайно впливовою фігурою у вищому світі, навіть серед королівських осіб (Dandyism 2025).

Пізніше, особливо в другій половині століття та у Франції, дендізм набув більш інтелектуального, філософського та бунтівного забарвлення. Такі постаті, як Шарль Бодлер та Жуль Барбе д'Оревільї, переосмислили денді. Для них денді став фігурою естетичного спротиву буржуазному суспільству, його утилітаризму, матеріалізму та конформізму. Ретельна увага денді до зовнішнього вигляду та манер стала сприйматися як форма мистецтва, самотворення, як спосіб культивування індивідуальності та критика вульгарності й посередності масового суспільства (Dandyism 2025).

Для Бодлера денді – це людина, яка робить зі своєї особистості витвір мистецтва, протистоїть банальності та прагне до унікальності в епоху, яку він вважав часом занепаду аристократичних цінностей та героїзму. Цей пізній дендізм часто асоціювався з декадансом, естетизмом та нонконформістською, іноді

андрогінною, сексуальністю, викликаючи підозри та моральне занепокоєння у респектабельного вікторіанського суспільства (Dandyism 2025). Деякі критики вбачали в дендізмі ознаку морального розкладу, поверховості, егоцентризму та відмови від «справжніх чоловічих» обов'язків та продуктивної праці.

Дендізм, таким чином, являє собою складний феномен опору всередині маскулінності (Dandyism 2025). Хоча він був зосереджений на зовнішньому вигляді, він ставив під сумнів домінуючий чоловічий ідеал тверезої корисності та продуктивності. Ранній дендізм Браммелла підважував класові структури, демонструючи, що елегантність та вплив можуть бути досягнуті завдяки особистому смаку та характеру, а не лише успадковані (Dandyism 2025). Пізній, бодлерівський дендізм, був формою інтелектуального та естетичного бунту. Денді часто балансував на межі з тим, що суспільство сприймало як жіночність або надмірну манірність, і незмінно викликав суспільне занепокоєння, виступаючи як критика або уявна загроза гегемонній маскулінності, символом якої був простий темний костюм.

Але найяскравішим поправу вважається Оскар Уайльд і його унікальний стиль. Будь то берет чи зелена гвоздика. На кінець, я б хотіла додати критику моди 19 століття, яку він оприлюднив у своєму есе «The Philosophy Of Dress» (Wilde 1885). У модних тенденція другої половини 19 століття, він бачив не лише вияв поганого смаку, ай симптоми глибшої соціальної і культурної проблеми, на прикладі жіночого одягу він вказує на втрату природності свободи та гармонії з людським тілом. Сам погляд його пов'язаний з поняттям краси як внутрішньої гармонії, що народжується не з надлишку, а з виразної простоти. Про моду 19 століття, Оскар Уайльд (Wilde 1885, 3) написав наступне: «Мода тримається на дурості. Мистецтво тримається на законі. Мода швидкоплинна. Мистецтво вічне. Справді, що таке мода насправді? Мода — це лише форма потворності, настільки абсолютно нестерпна, що ми повинні змінювати її кожні шість місяців!»

## 2.3 Переодягання та підривна мода як форма гендерного опору

У культурній історії Заходу практика переодягання здавна виходила за межі театральної умовності, стаючи важливим інструментом критики усталеного гендерного порядку. Від ренесансної сцени до сучасної вуличної моди, використання одягу, не відповідного до приписаної статі демонструє не лише індивідуальну саморепрезентацію, а й здатність опору, провокації, маскуванню й трансгресії. Переодягання, зокрема як свідомий акт спротиву, що впливає на структури соціального контролю, стає особливо показовим у контексті жіночих спроб утвердити право на публічну присутність і суб'єктність у патріархальному суспільстві (Cressy 1996). Особливо в умовах «жорстоко» визначених норм 19 століття, що чітко регламентували зовнішній вигляд і поведінку як жінок, так і чоловіків.

Кросдресинг (cross-dressing або переодягання) визначається як акт переодягання в одяг (білизну і взуття), що традиційно або стереотипно асоціюється з іншою статтю, всупереч чинним соціальним нормам або навіть законам конкретного суспільства. Важливо відрізнити цю практику від трансгендерної ідентичності, хоча переодягання може бути одним зі способів її вираження. Адже трансвестити часто прагнуть «перейти або повністю «злитися» з образом протилежної статі, тоді коли люди, що практикують переодягання, навпаки акцентують на штучності свого образу, демонструючи умовність гендерної презентації (Entwistle 2015).

У другій половині 20 століття концепція переодягання як інструменту гендерного спротиву набула нової інтерпретації в рамках теоретичних досліджень постструктуралізму та квір-теорії. Джудіт Батлер, підкреслила перформативність гендеру, тобто той факт, що маскуліність і фемінність є не сутнісними рисами, а соціально закріпленими ролями, що повторювано втілюються в поведінці, одязі, жестах, мові (Butler 1990). У цьому контексті переодягання – свідомий акт, який виводить на поверхню умовність та крихкість нормативної гендерної системи,

ставлячи під сумнів її легітимність. Гендер, який є культурним, а не природним, конструюється щоденною практикою одягання, тим самим наділяючи одяг владою.

Підривна мода (subversive fashion) — це вже ширше поняття, що охоплює будь-який вибір одяг, який свідомо кидає виклик панівним соціальним, політичним чи гендерним нормам. У 19 столітті це могло включати як носіння одягу протилежної статі, так, і відмову від елементів власного гендерного гардероба, наприклад, корсету, або прийняття стилів, що вважалися невідповідними чи радикальними, адже соціальні ролі вже були сформовані, і людям залишалося тільки слідувати ним. Враховуючи надзвичайну популяризацію «ідеалів» чоловічих та жіночих ролей та їх візуальних маркерів у цей період, будь-яке відхилення від встановлених правил в одязі сприймалося як особливо помітне та потенційно руйнівне для соціального порядку (Vilaca 2022).

Денді теж, були свого роду учасниками підривної моди, виступаючи проти уніфікованих одноманітних чоловічих костюмів, вони вносили в одяг елементи, які не завжди були схвалені або зрозумілі масі. Так, підривна сила моди особливо чітко простежується в практиках так званої camp-естетики, як описано в есе Сьюзен Зонтаг «Notes on Camp» (1964), основу якої закладав ще дендизм 19 століття: «Кемп — це сучасний дендизм. Кемп — це відповідь на проблему: як бути денді в епоху масової культури» (Sontag 1964, 11). Так, денді був втіленням відстороненого аристократичного смаку, витонченості, ексцентричності та ворожості до масового, і натомість він був «відданий «доброму смаку». (Sontag 1964, 11). Оскар Уайльд, як зазначає Зонтаг (1964) був перехідною постаттю між класичним дендизмом і кемп-чутливістю.

За спостереженнями З. Арванітіду та М. Гасука (2011), впродовж останніх двох століть мода та одяг слугували найвиразнішими інструментами гендерної конструкції. Саме через костюм проявлялася символічна влада: жіночий одяг століттями був засобом як обмеження, так і опору. І одним із ключових проявів такого спротиву стала боротьба жінок за право носити штани, що не тільки

руйнувало усталені уявлення про «жіночість», а й символізувало прагнення рівноправності в публічному просторі. Фігури Коко Шанель, Марлен Дітріх, Грети Гарбо не лише популяризували штани як елемент жіночого гардероба, а й унаочнили можливість переосмислення фемінності через моду (Arvanitidou and Gasouka 2011). В 19 столітті жінки забрали собі в гардероб сорочки з накрохмаленим комірцем, та створили свою варіацію костюма двійки зі спідницею, а вже в 20 столітті змогли публічно вдягнути штани (цікаво, що парижанкам не дозволяли носити штани без отримання дозволу аж до 2013 року)

У цьому контексті мода набуває як емансипативного, так і субверсивного характеру. Так звані андрогінні стилі — як-от образи Жанни д'Арк (була спалена за носіння штанів), акторських героїнь в чоловічому одязі чи костюмованих перформансів, де жінки виконували чоловічі ролі, і навпаки ставали не просто стилізацією, а практиками відчуження від гендерних приписів. Культурний резонанс мали також модні рухи 20 століття: від бітників і хіпі до панків, де зникнення чітких меж між чоловічим і жіночим в одязі маркувалося як ознака протесту проти нормативної статевості. Унісекс стиль, популярний у 1960-х і 1990-х роках, хоч і декларував рівність, часто все ж відтворював чоловічу нормативність як базову, замасковану під нейтральну (Arvanitidou and Gasouka 2011, 114).

Втім, радикальніші естетичні й політичні практики виникали саме внаслідок поєднання театру, маскараду та повсякденного жесту протесту. Ренесансна Англія, за дослідженням Д. Крессі, знала численні випадки чоловічого переодягання в жінок на сцені, однак у суспільстві це викликало неоднозначну реакцію. Як свідчать документи судів 18 століття, навіть поява чоловіка у жіночому вбранні під час святкування пологів, як у випадку Томаса Салмона, розцінювалася як порушення символічного простору жіночості, народження і тіла і, відповідно, як акт потенційної загрози гендерному порядку (Cressy 1996).

У британській драматургії 18 століття (Флетчер, Деккер, Джонсон) маскуванню в жіноче вбрання часто використовувалося героями-чоловіками як

інструмент маніпуляції й досягнення бажаного: кохання, грошей або соціального статусу. Однак при цьому вони ніколи не втрачали «чоловічого» ядра своєї ідентичності. Натомість коли жінки прибігали до «чоловічого» одягу, це означало не лише самозахист або прагматичну потребу, а й виклик і часто загрозу суспільному устрою, адже жіноче тіло в маскулінному одязі завжди викривало не лише «недоречність», а й непокору (Howard 1988, 419).

Так, наприклад у вікторіанському бурлеску кросдресинг був не лише сценічною умовністю, коли жінки перевтілювалися у «чоловічі ролі» завдяки одягу, а й радикальним театральним жестом, що підривав ідеали жіночої скромності, маскулінності й пристойності. На сцені акторки бурлеску не лише оголювали тіло (через короткі сценічні костюми, зокрема колготки, чим шокували свою публіку), а й привласнювали манери, чоловічу поведінку, голос і публічну активність, що традиційно приписувала чоловікам. Вони оголювали чоловічу маскулінність і адаптували її під жартівливий перформанс. Це викликало жах, сором і, як не дивно, захоплення в аудиторії, що переважно складалася з чоловіків. Акторки бурлеску, такі як Лідія Томпсон, вдаючись до переодягання використовували його як інструмент сатири, емансипації та розламу усталених уявлень про обидві статі одночасно (Gillian 2018).

Однак радикальний потенціал переодягання не вичерпується лише формальною трансгресією. Сама логіка маскування (особливо в жіночих перформансах) дозволяє висміяти, іронізувати, розхитати означення «жіночого» як слабкого, пасивного, декоративного. Жінка в чоловічому вбранні виводила на поверхню небезпеку, силу та амбівалентність фемінності, що вже не підлягала повному контролю патріархального коду.

Символічне значення одягу в межах гендерного порядку культури підтверджується також і в повсякденних практиках. Так, історичні джерела свідчать про різноманіття причин, що спонукали людей вдаватися до переодягання в 19 столітті. Мали вони різні причини, наприклад жінка бажала отримати доступ до

освіти, або краще оплачуваних чоловічих професій, як от в історії ірландки Гаррієт Мур, що працювала конюхом та лакеєм. Жінки могли вдягати вдягали чоловічий одяг для подорожей, участі у війні, або з метою уникнення домагань, насильства чи небажаної уваги, також припустити, що переодягання могло слугувати маскуванням для злочинної діяльності або для втечі від переслідування. Інші мотиви були пов'язані з особистими стосунками та ідентичністю. Жінки могли вступати до армії чи флоту в чоловічому образі, щоб бути поруч зі своїми коханими (Women'sHistoryNetwork.org 2010).

Для деяких, як Елеонор Батлер та Енн Лістер у 18 столітті переодягання або носіння елементів чоловічого одягу було способом вираження одностатевого потягу або дослідження власної гендерної ідентичності, що кидало виклик бінарним конструкціям (Women'sHistoryNetwork.org 2010).

Це різноманіття мотивів свідчить про те, що переодягання в 19 столітті не було однорідним явищем. Воно виконувало різні функції — від прагматичних стратегій виживання до складних виражень ідентичності та політичного інакомислення. Сам факт існування таких практик підкреслює плинність та сконструйованість гендерних ролей навіть у суспільстві, що прагнуло їх жорстоко зафіксувати.

Натомість чоловіки, які одягали жіночі строї, викликали особливу тривогу — таку поведінку сприймали як підрив фіксованої маскулінності, як «перехід на іншу сторону», а отже, потенційний прояв девіації. Протестантські моралісти типу Прайна або Стаббса прямо називали це «зневагою до Божого порядку» (Howard 1988, 443–445). Одним із цікавих психологічних підходів до пояснення явища переодягання в одяг протилежної статі, або кросдресингу, є концепція, Дж. К. Флюгелем у своїй праці він звертається до терміна еонізм, який увів дослідник сексуальності Гевлок Елліс, посилаючись на історичну постать Шевальє д'Еона — француза 18 століття, що протягом тривалого періоду жив у жіночому вбранні та позиціював себе як жінку (Flugel 1930, 119-21).

Реакція суспільства та влади на переодягання та підригну моду була переважно негативною, відображаючи глибоке занепокоєння щодо збереження соціального порядку, расових ієрархій та гендерних кордонів. У деяких випадках переодягання криміналізувалося. Яскравим прикладом є закон, прийнятий у Сан-Франциско в 1863 році, який забороняв з'являтися на публіці «в одязі, що не належить його чи її статі» (Beaumont 2016). Як показує аналіз Клер Сірс, цей закон використовувався вибірково для зміцнення привілеїв білого населення та контролю над маргіналізованими групами, такими як китайські іммігранти та повії (Clare Sears 2016). Переодягання асоціювалося з «непристойністю» поряд з проституцією, азартними іграми та відвідуванням опіумних кубел, і стало інструментом для утвердження норм респектабельності білого середнього класу.

Навіть якщо не існувало прямих законів, соціальний осуд та глузування були потужними інструментами контролю. Прихильниці реформи одягу, які наважувалися носити костюм «блумер», зазнавали публічних насмішок та звинувачень у спробі привласнити чоловічі риси (Ping 2018). Це змусило багатьох активісток відмовитися від реформи, побоюючись, що вона шкодить більш важливим цілям руху за права жінок.

Водночас переодягання викликало не лише осуд, але й певну суспільну цікавість та тривогу, знаходячи відображення в популярній пресі, літературі та театрі. Ця амбівалентність свідчить про те, що порушення гендерних норм в одязі сприймалося як щось значуще, що торкалося фундаментальних основ соціального устрою. Офіційні та неофіційні реакції на переодягання демонструють, наскільки велике значення надавалося одягу як маркеру гендеру та соціальної приналежності, і як влада та суспільство використовували контроль над одягом для підтримання наявних ієрархій.

Але чому суспільство так гостро реагувала на практики кросдресингу, особливо коли чоловік одягав жіночий одяг? Як стверджує К. Флюгель (1930), відразу у «нормальних» гетеросексуальних індивідів на подібні практики викликана

захисною реакцією — людина боїться можливого сексуального збудження до особи своєї ж статі. І на думку автора, така огида не є вродженою, а пов'язана з витісненням амбісексуальних потягів:

По суті, ми всі потенційно амбісексуальні у своїх схильностях. Переважна більшість диференціювалася — більшість, звичайно, в гетеросексуальному напрямку; але можливість регресії до амбісексуальної стадії (або навіть, у випадку багатьох, до стадії, на якій переважала гомосексуальність) завжди присутня. Один зі способів захисту від цієї регресії — це дещо перебільшене або нав'язливе наполягання на гетеросексуальності (Flügel 1930, 202).

Нетерпимість до «нечітко маркованого» гендерного вигляду (розмежування статей через одяг) є проєкція пригніченої власної двозначності. Від так, ми маємо, що страх індивідів замасковується під моральне засудження. І тут важливо толерувати та розуміти, що «переодягання в інший одяг не є гріхом, а, в гіршому випадку, незначною соціальною та психологічною незручністю для нас самих через наші власні пригнічені бажання», — за Флюгелем (Rudeen and Lunbeck 2023).

Загалом, переодягання і підризна мода — це не просто естетичні жести або бажання «бути іншим». У багатьох історичних контекстах це були вчинки спротиву: проти фіксованої соціальної ролі, проти недопущення до професій, проти правової нерівності. Зміна костюма часто була зміною дискурсу.

Модний дім Yves Saint Laurent у 1966 році впровадив жіночий смокінг Le Smoking, що перевернув сприйняття жіночої сексуальності у публічному просторі. Образ жінки в костюмі, смокінгу, був не лише естетичною новацією, а й культурним викликом: одяг, який традиційно втілював статус і владу чоловіка, почав працювати на підтвердження жіночої впевненості й домінування. Критики моди відзначали, що цей смокінг «надавав жінці права на тілесність без оголеності», підкреслюючи силу, а не сексуалізацію (Arnold 2001, 102).

Таким чином, переодягання та модний вибір чоловіків і жінок стають не лише способом самовираження, а формою критики панівного порядку — інструментом опору, що працює як на рівні символічному, так і в тілесно-політичному вимірі. Коли жінка вдягає чоловічий костюм не для маскараду, а як жест відмови від очікуваної фемінності — це була не гра, а радикальний жест. І навпаки – коли чоловік свідомо обирає фемінізований образ, він ставить під сумнів привілей власної статі, відкриваючи діалог про гендер не як константу, а як рухливу систему значень. Жінка мала бути красивою, а чоловік корисним. Обидві статі вели свою боротьбу за можливість бути не засудженим за вибір одягу.

#### 2.4 Візуальні й текстові джерела: мода й гендер у журнальній і літературній культурі 19 століття

Розуміння складної взаємодії моди та гендеру в 19 столітті неможливе без аналізу різноманітних джерел, які фіксували, інтерпретували та поширювали модні тенденції та пов'язані з ними соціальні норми. Ключову роль у цьому процесі відігравали модні журнали з їхніми ілюстраціями, а також художня література, яка часто використовувала одяг для характеристики персонажів та соціальної критики. Доповнюють картину збережені предмети одягу та інші візуальні матеріали, такі як живопис і фотографія.

Модні журнали 19 століття, такі як американські *Godey's Lady's Book* та *Harper's Bazar* (заснований у 1867 році), британські *La Belle Assemblée* та *The Englishwoman's Domestic Magazine*, французькі *Le Follet* та *Journal des Dames et des Modes*, були надзвичайно впливовими медіа. Вони слугували основним каналом поширення інформації про останні модні тенденції, особливо з Парижа, який вважався центром моди.

Центральним елементом цих журналів були модні ілюстрації, або «*fashion plates*» — гравюри (спочатку часто розфарбовані вручну, пізніше кольорові

літографії), що зображували ідеалізовані фігури чоловіків, жінок та дітей у найновішому вбранні (Fashion Plate Collection 2024). Ці ілюстрації демонстрували не лише крій та деталі одягу, але й бажаний силует, позу, аксесуари та часто контекст (наприклад, бальна зала, прогулянка в парку), тим самим пропонуючи читачам цілісний образ модного життя середнього та вищого класів. Одяг слугував інструментом візуального кодування жіночої поведінки: пишні рукави, завищена талія, закриті плечі, накидки чи рукавички – усі ці елементи структурували уявлення про тілесну неприступність як еталон жіночої чесноти. У зображеннях часто фіксувався статичний, закритий силует – жінка не рухалася, не діяла, вона перебувала в позі споглядання, перетворюючись на декоративний об'єкт. Колекції таких ілюстрацій зараз доступні в цифрових архівах багатьох бібліотек та музеїв.

Однак зміст журналів не обмежувався ілюстраціями. Вони публікували статті про моду, поради щодо етикету, ведення домашнього господарства, виховання дітей, рецензії на книги та вистави, а також художні твори (оповідання, романи з продовженням). Важливим елементом були паперові викрійки та інструкції для домашнього шиття, що дозволяло жінкам самостійно створювати модний одяг (Hale 2011). Журнали також могли торкатися питань реформи одягу, наприклад, обговорюючи доречність певного вбрання для занять спортом.

Таким чином, модні журнали виконували комплексну функцію. Вони не лише інформували про моду, але й активно формували смаки, просували споживацькі практики та, що найважливіше, конструювали та поширювали ідеали жіночності та мужності (Hale, 2011). Вони представляли ідеалізовані візуальні та текстові образи того, як чоловіки та жінки повинні виглядати та поводитися, тісно пов'язуючи моду з соціальним статусом, моральністю та гендерними ролями (особливо домашньою роллю для жінок). Ці журнали були потужними культурними агентами, що відігравали ключову роль у нормалізації та поширенні гендерних норм 19 століття через призму моди.

Художня література 19 століття, особливо реалістичний роман, надає багатий матеріал для аналізу ролі моди в житті людей та суспільства. Письменники часто використовували описи одягу не просто як фонові деталі, а як важливий засіб

характеристики персонажів, розкриття їхнього соціального становища, економічного статусу, особистісних рис, моральних якостей та амбіцій.

Існував певний гендерний розподіл у тому, як зображувався одяг. Чоловічий костюм часто пов'язувався з темами соціальної ієрархії, професійного статусу, амбіцій та влади, особливо в першій половині століття. Опис чоловічого одягу міг сигналізувати про походження персонажа, його успіх чи невдачу в кар'єрі. Жіночий одяг, з іншого боку, частіше асоціювався з питаннями вартості, смаку, моральності та шлюбних перспектив. Білий колір часто використовувався для героїнь, символізуючи чистоту та невинність. Надмірна увага до моди могла засуджуватися як ознака легковажності (як у Лідії Беннет Джейн Остін), але водночас письменниці-жінки часто демонстрували розуміння задоволення, яке приносив одяг, та його ролі у формуванні жіночої ідентичності. Любов до розкішного вбрання могла призвести до трагічних наслідків, як у Емми Боварі Флобера, підкреслюючи небезпеки споживацтва та соціальних прагнень.

Література також відображала фізичні та символічні обмеження, що накладалися модою. Описи туго зашнурованих корсетів у творах Генрі Джеймса, Едіт Вортон чи Емі Ловелл слугували метафорою соціального ув'язнення жінки, її тендітності та обмеженості вибору. Романи також фіксували соціальні зміни та напругу між традиційними ідеалами («Істинна Жіночність») та новими прагненнями жінок до освіти, незалежності та самореалізації («Нова Жінка») (Erkal 2017, 110).

Отже, література 19 століття пропонує значно більш нюансований та критичний погляд на моду та її значення, ніж ідеалізовані образи модних журналів. Вона розкриває символічну вагу одягу в повсякденному житті, його використання для соціальної навігації та самовираження, а також його роль у відображенні та критиці гендерних очікувань, обмежень та амбіцій епохи. Літературні тексти стають важливим джерелом для розуміння того, як мода переживалася та осмислювалася сучасниками.

Для повного розуміння моди 19 століття недостатньо аналізувати лише текстові та ілюстративні джерела. Збережені предмети одягу та аксесуари, що зберігаються в музейних колекціях, таких як Музей Вікторії та Альберта в Лондоні, Інститут

костюма Метрополітен-музею в Нью-Йорку, Museum Victoria в Києві тощо, є безцінним свідченням матеріальної культури епохи.

Вивчення автентичних речей дозволяє детально дослідити технології пошиття, конструкцію одягу (шви, крій, внутрішню структуру корсетів та кринолінів), якість та фактуру тканин, особливості декору. Це дає можливість зрозуміти, як одяг виглядав і «відчувався» насправді, як він взаємодіяв з тілом, обмежуючи чи підтримуючи його, і як він міг зношуватися в процесі використання. Матеріальні артефакти допомагають перевірити та доповнити інформацію, отриману з модних ілюстрацій, які часто ідеалізували образ. Сучасні цифрові архіви музеїв та бібліотек надають широкий доступ до зображень не лише модних ілюстрацій, але й самих предметів одягу, ескізів, фотографій та супутніх документів, що значно полегшує дослідження (Erkal, 2017).

Окрім модних ілюстрацій, важливими візуальними джерелами є твори живопису та ранньої фотографії. Вони фіксують одяг у конкретному соціальному та культурному контексті, показуючи, як його носили реальні люди, як він поєднувався з певними позами, жестами та оточенням. Картини та фотографії можуть розкривати деталі, не відображені на модних ілюстраціях, наприклад, сліди зносу, індивідуальні особливості носіння або взаємодію одягу з тілом у русі.

Таким чином, аналіз матеріальної культури (збереженого одягу) та різноманітних візуальних джерел (живопису, фотографії) є необхідним доповненням до вивчення текстів (модних журналів) та літературних репрезентацій. Тільки поєднання цих різних типів джерел, кожне з яких пропонує унікальну перспективу та тип свідчень, дозволяє отримати більш повне, об'ємне та достовірне уявлення про реалії моди 19 століття та її складний зв'язок із гендерними ролями.

## ВИСНОВКИ

Мода західної культури 19 століття функціонувала одночасно як дзеркало і рушій соціокультурних процесів, зокрема тих, що стосувалися гендерного порядку. Норми одягу й поведінки у цей період не були нейтральними формальностями — вони встановлювали «правила гри», які визначали, якою має бути жінка і яким має бути чоловік. Через крій, силует, палітру кольорів і спосіб носіння вбрання буквально накреслювалися межі жіночої та чоловічої «прийнятності». Мода підсилювала патріархальні уявлення про жіночу пасивність, домашність, декоративність, водночас підкреслювала мужність, раціональність і соціальну вагу чоловіків. У жіночих сукнях із криноліном, корсетом, турнюром і нескінченною кількістю аксесуарів закріплювалися ідеали стриманості, скромності та залежності від чоловіка. У чоловічих костюмах із темних тканин, з відточеним кроєм і мінімумом декору втілювалася ідея буржуазної дисципліни, працелюбності й соціального статусу.

Однак, попри зовнішню незмінність цих канонів, у самій моді вже містилися елементи спротиву та оновлення. Жінки дедалі частіше ставили під сумнів «природність» і «незмінність» корсета чи громіздких конструкцій, які обмежували рух і здоров'я. Поряд із пишними силуетами й декоративними прийомами розвивалися реформаторські тенденції, що закликали до зручнішого, здоровішого та простішого крою. Від руху на підтримку «блумерів» і раціональних суконь до ідей естетичного руху наприкінці століття — усі ці ініціативи продемонстрували, що мода не просто відбиває гендерні ієрархії, а стає полем боротьби за розширення жіночих прав і за інший тип фемінності.

Чоловіча мода 19 століття, на перший погляд менш мінлива й помітна, але не менш промовиста, утверджувала образ «респектабельного й розсудливого джентльмена». Темні кольори, строгий крій і підкреслена простота не лише сигналізували про діловитість, а й проявляли ідеологію «правильної» маскулінності, що ґрунтувалася на внутрішній дисципліні, економічній спроможності та

громадській активності. Такі речі, як циліндр, тростина, лацкани певного зразка, жорстко накрохмалені комірці — усе це нормувало чоловічу зовнішність. Утім, навіть у цьому просторі траплялися відхилення, пов'язані з молодіжними чи робітничими субкультурами, які намагалися хоч трохи відмежуватися від елітних стандартів. Маскулінний силует, що видавався «постійним і непробивним», насправді був залежним від технічних і економічних можливостей, від диктатів буржуазної моралі й мовчазного консенсусу про те, як має виглядати «справжній» чоловік.

У цій роботі було здійснено комплексний аналіз взаємозв'язку між модою та гендерними ролями в західній культурі 19 століття як багатогранного соціокультурного процесу, що відображав і водночас формував уявлення про фемінність і маскулінність. Дослідження дозволило виявити, що мода не лише слугувала інструментом закріплення традиційних гендерних ієрархій, а й виступала майданчиком для їх підриву, дозволяючи окремим індивідам і соціальним групам заявити про альтернативні моделі тілесності, ідентичності й публічної видимості.

Проведений у першому розділі аналіз історичного, економічного та культурного контексту підтвердив, що трансформації у сфері моди були тісно пов'язані з процесами індустріалізації, урбанізації, становлення буржуазної моралі та формування нової соціальної структури. Теоретичні підходи Р. Барта, Дж. Батлер, Е. Ентвісл, К. Дж. Флюгеля та інших дослідників дозволили осмислити моду не лише як естетичну чи функціональну практику, а як текст культури, в якому закодовано уявлення про норму, скромність, владу, тілесність і стать.

У другому розділі, спираючись на конкретні приклади жіночого та чоловічого одягу, а також на явища переодягання і субверсивної моди, було показано, як у межах одного й того самого культурного поля відбувалася боротьба за візуальне представлення гендеру. Жіночий гардероб протягом століття виконував амбівалентну функцію: з одного боку — інструменту дисципліни й обмеження, з іншого – засобу делікатного спротиву й естетичної емансипації. Чоловіча мода

водночас закріплювала уявлення про раціональність, статусність і владу, будучи репрезентативним інструментом нової буржуазної маскулінності.

Особливу увагу в роботі приділено явищу гендерної флюїдності як історичному феномену, що мав вираження в культурі кросдресингу, перформативному одязі та візуальній репрезентації «іншого» гендеру. Переодягання, театральна мода, стиль активісток суфражизму — усе це демонструє, що одяг у 19 столітті був не лише дзеркалом соціального порядку, а й простором для критики, іронії й експерименту.

Джерела епохи – журнали, література, живопис, фотографія, листування – унаочнюють складну систему уявлень про тіло, етику, публічність, статевість і респектабельність. Газетні ілюстрації закріплювали повчальні еталони жіночої стриманості, сатиричні карикатури висміювали вибухові силуети та відважні «блумери», а у високому мистецтві, від прерафаелітів до естетичного руху, виникала інша мова, яка відвертіше показувала тілесну й духовну автономність жінки. Чоловічі модні образи, від фрака й циліндра до «ділових» піджаків, теж вирізнялися нормативною силою, але водночас відповідали вимогам практичної буржуазності, що підкріплювалася жорсткою регламентацією поведінки.

Таким чином, аналіз модних практик і дискурсів 19 століття дозволяє дійти кількох важливих узагальнень. По-перше, мода виступала складною знаковою системою, яка нормувала гендерні ідентичності й тілесні параметри, втілюючи у своїх формах всю суворість тодішньої моральної й класової політики. По-друге, мода одночасно була простором спротиву: через дрібні деталі, альтернативні силуети, зміни крою чи радикальне переодягання жінки й чоловіки могли переглядати та оскаржувати панівний порядок. По-третє, критичне осмислення моди в тогочасній культурі (у жіночих реформаційних рухах, журналістиці, літературі, мистецтві) засвідчує, що одяг фактично перетворювався на політичний акт — вираз особистої та колективної позиції.

І, насамкінець, візуальні та текстові джерела відшаровують багату символіку, яка лягла в основу модерних уявлень про жіночність, маскуліність і можливості їх переписування.

Усе це свідчить про те, що мода 19 століття не лише акумулювала в собі протиріччя часу, а й фактично допомагала їх формувати та розв'язувати. Вона слугувала засобом утримання та посилення патріархальних норм, але водночас і полем, де визрівали ідеї жіночої емансипації та перегляду чоловічих привілеїв. Через тканину, крій, кольори й покрій соціум виписував, вибудовував і заперечував свої уявлення про належне.

Гендер у цьому процесі перестає бути лише «природною» категорією – він стає результатом культурного сценарію, у якому одяг, без перебільшення, є одним із найважливіших рядків тексту.

## БІБЛІОГРАФІЯ

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ahrens, Kami 2017. «Dressing the Pressing the Part: Clothing and Gender Identity on the Frontier Artifacts from Steamboat Bertrand». *Anthropology Department: Theses* 47. Lincoln: University of Nebraska. URL: [https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/anthrotheses/article/1052/&path\\_info=Ahrens\\_Thesis\\_Final.pdf](https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/anthrotheses/article/1052/&path_info=Ahrens_Thesis_Final.pdf)
2. Arnold, Rebecca. 2001. *Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the 20th Century*. London: I.B. Tauris. PDF.
3. Arvanitidou Zoi and Maria Gasouka. 2011. «Fashion and Gender Identity Representation: The Appropriation of the Female Body through Fashion». *International Journal of Humanities and Social Science*, 1, no. 7: 112–20. DOI: [10.5901/mjss.2013.v4n11p111](https://doi.org/10.5901/mjss.2013.v4n11p111)
4. Barthes, Roland. 1990. *The Fashion System*. London: University of California Press.
5. Beaujot, Aurélie. 2016. «Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco by Clare Sears» *Social History* 49, no. 98: 226–28.
6. Berlanstein, Lenard R., 1992. *The Industrial Revolution and Work in Nineteenth-Century Europe*. London: Routledge.
7. Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
8. Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

9. Bronte, Charlotte. 2006. *Jane Eyre*. London : Penguin Classics. PDF.
10. Breward, Christopher. 2023. «Renunciation and Dandyism, 1800–1939» In *Fashionable Masculinities In England And Beyond*, 737–45.
11. Butler J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
12. Calefato, Patrizia. 2008. «On myths and fashion: Barthes and cultural studies». *Sign Systems Studies* 36, no. 1: 71–81. DOI: [10.12697/SSS.2008.36.1.05](https://doi.org/10.12697/SSS.2008.36.1.05)
13. Carranza, Jillian. n.d. «Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco by Clare Sears.» *Note new past*. Accessed May 11, 2025. <https://notevenpast.org/arresting-dress-cross-dressing-law-and-fascination-in-nineteenth-century-san-francisco-by-clare-sears-2015/>.
14. Chakraborty, Sanchari G. 2022. «19th century Britain, a time of reshaping women in the ideology of «separate spheres»». *International Journal of English Literature and Social Sciences* 7, no. 1: 294–97.
15. Chapin, Chloe. 2021. «Masculine Renunciation or Rejection of the Feminine?: Revisiting J.C. Flügel’s Psychology of Clothes». *Fashion Theory* 26, no. 5:1-26. DOI: [10.1080/1362704X.2021.1952919](https://doi.org/10.1080/1362704X.2021.1952919)
16. Cressy, David. 1996. «*Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England*». *Journal of British Studies* 35, no. 4: 438–65. DOI:10.1086/386118
17. Cruea, Susan M. 2005. «Changing Ideals of Womanhood During the Nineteenth-Century Woman Movement.» *University Writing Program Faculty Publications*, no. 1: 187–202.
18. Cunnington, Willett C. 1937. *English Women’s Clothing in the Nineteenth Century*. New York: Dover Publications. PDF.

19. Dandyism. «Dandyism In Practice» n.d. Accessed May 11, 2025.  
<https://www.dandyism.net/2023/07/30/dandyism-in-practice/>.
20. de Jong, Julia. 2018. «Judith Butler's Notion of Gender Performativity To What Extent Does Gender Performativity Exclude a Stable Gender Identity?»: 3–16.
21. Digital History. n.d. «Women's Rights.» Accessed May 11, 2025.  
[https://www.digitalhistory.uh.edu/disp\\_textbook.cfm?smtid=2&psid=3539](https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtid=2&psid=3539).
22. Entwistle, Joanne. 2015. *The Fashioned Body: Fashion, Dress & Modern Social Theory. Second Edition*. Polity Press: Cambridge. PDF
23. Erkal, Merve Merve. 2017. «The Cultural History of the Corset and Gendered Body in Social and Literary Landscapes.» *European Journal of Language and Literature Studies* 3, no. 3: 109–16. DOI: <https://doi.org/10.26417/ejis.v9i1.p153-153>
24. Everett, Sarah A. 2021. «Fashion as Freedom - The Bustle and Women of the Late Victorian Era». *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research* 8, no. 1: 1–12. DOI: [10.62915/2474-4921.1222](https://doi.org/10.62915/2474-4921.1222)
25. Fukai, Akiko, 2013. *The Collection of the Kyoto Costume Institute: Fashion, A History from the 18th Century to the 20th Century*. Kyoto: Taschen.
26. Findlay, Rebecca. 2016. «Review: The Fashioned Body by Joanne Entwistle». *Australian Feminist Studies* 31, no. 87: 109–11.
27. Flügel, John C. 1930. *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis.
28. Franklin, Hazel. 2020. «Category: 19th century». *Fashion Institute of Technology*. Accessed May 11, 2025. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1880-1889/>.
29. Friedrichs, Anna. 2018. «Sewing Modernity: How the Sewing Machine Allowed for a Distinctively Feminine Experience of Modernity.» *Aspeers emerging voices in american studies*: 51–72.

30. Gaskell, Elizabeth. 1095. *North and South*. London: Penguin Classics. PDF.
31. Gillian, Rodger. 2018. «What counts as “queer” in an historical context?: Cross dressing in nineteenth-century theater». In *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*, edited by Lee Gavin, 89-111. London: Routledge.
32. Google Arts and Culture. 2014. «The Elegant: Men’s Fashion of the 18th and 19th Century.» n.d. Accessed May 11, 2025. <https://artsandculture.google.com/story/the-elegant-men’s-fashion-of-the-18th-and-19th-century-kunstgewerbemuseum-staatliche-museen-zu-berlin/HAUBDcK7Flj0Lg?hl=en>.
33. Hale, Sarah Josepha. 2011. *Godey's lady's book 1861*. Philadelphia: Louis A. Godey.
34. Hartley, Florence. 1860. *The Ladies’ Book of Etiquette and Manual of Politeness*. Boston: G.W. Cottrell. PDF: <https://ia801304.us.archive.org/33/items/ladiesbookofetiq00hartuoft/ladiesbookofeti00hartuoft.pdf>
35. Harvey, Karen. 2015. «Men of parts: masculine embodiment and the male leg in eighteenth-century England». *Journal of British Studies* 54, no. 4: 797–821. DOI: <http://doi.org/10.1017/jbr.2015.117>
36. Hauch, Gabriella. n.d. «Gender and revolution in Europe, 19th-20th centuries». *EHNE*. Accessed May 11, 2025. <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/gender-and-europe/gender-and-revolution-in-europe-19th-20th-century/gender-and-revolution-in-europe-19th-20th-centuries>.
37. Hollander, Anna. 1994. *Sex and Suit: The Evolution of Modern Dress*. New York: Alfred A. Knopf. PDF
38. Hollander, Anne. 2015. «The Modernization of Fashion» *Design Quarterly* 154: 27-33. URL: <http://www.jstor.org/stable/4091263>

39. Howard, Jean. 1988. «*Cross-Dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England*». *Shakespeare Quarterly*, 39, no. 4: 418–40.  
DOI:[10.2307/2870706](https://doi.org/10.2307/2870706)
40. Jobling, Paul. 2015. «Roland Barthes. Semiology and the Rhetorical Codes of Fashion». In *Thinking through Fashion: A Guide to Key Theorists*, edited by Agnes Rocamora and Anneke Smelik, 132-48. London: IB Tauris.  
DOI:[10.5040/9780755694785.ch-008](https://doi.org/10.5040/9780755694785.ch-008)
41. Kausher, Nina. 2024. «Fashion and gender: How clothing choices challenge or reinforce traditional gender roles». *International Journal of Humanities and Arts* 6, 1:1-5. DOI:[10.33545/26647699.2024.v6.i1a.54](https://doi.org/10.33545/26647699.2024.v6.i1a.54)
42. Kookiattikoon, Supath, Wachiraporn, Kijpoonphol, Parichart, Kluensuwan and Huiying Zhang. 2024. «Gender Representations: A Case Study of Semiotic Analysis of Gender Bias in EFL Textbooks». *International Journal of Religion* 5, no. 11: 7467–85. DOI:[10.61707/cwxm9232](https://doi.org/10.61707/cwxm9232)
43. Lewis, Jone Johnson. n.d. «Separate Spheres Ideology. Women and Men in Their Own Places» *Thoughtco*. Accessed May 11, 2025.  
<https://www.thoughtco.com/separate-spheres-ideology-3529523>.
44. Matthews, Mimi. 2016. «A Century of Sartorial Style: A Visual Guide to 19th Century Menswear» *Mimi Matthews*. Accessed May 11, 2025.  
<https://www.mimimatthews.com/2016/10/03/a-century-of-sartorial-style-a-visual-guide-to-19th-century-menswear/>
45. Missouri Historic Costume and Textile Collection. n.d. «Arts And Crafts (Re)Forms: Reform and Aesthetic Dress». Accessed May 11, 2025.  
<https://mhctc.missouri.edu/exhibitions/arts-and-crafts-design-re-forms/reform-and-aesthetic-dress/>

46. Nagi, Ahmed T. A. 2016. «Masculinity in the Victorian Era». *Academia.edu Find Research Papers, Topics, Researchers*.  
URL: [https://www.academia.edu/41170109/Masculinity\\_in\\_the\\_Victorian\\_Era](https://www.academia.edu/41170109/Masculinity_in_the_Victorian_Era)
47. Pereira, Roseana Sathler Portes. 2020. «The corset as a fetish object of Victorian England and the crisis of values into the dynamics between class and gender». *Moda, Design e Sentido* 13 no.29: 43-69. DOI:[10.5965/1982615x13292020043](https://doi.org/10.5965/1982615x13292020043)
48. Ping, Laura J. 2018. «Throwing off the Dragging Dresses, 1820-1900: Dissertations, Theses, and Capstone Projects». *CUNY Academic Works*. URL: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/2820](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2820)
49. Royal College of Surgeons of England. 1883. «On the ill effects of insufficient exercise, constrained positions, and tight stays on the health of young women». *The Penny Magazine*. London: Charles Knight. URL: <https://archive.org/details/b22288570/page/78/mode/2up>
50. Rudeen, Christopher M., and Elizabeth Lunbeck. 2023. «The Analyst's New Clothes: Reading J.C. Flügel into Fashioning Masculinities. On Fashioning Masculinities: The Art of Menswear, Victoria and Albert Museum» *Psychoanalysis and History* 25, no. 1: 122–127. DOI: [10.3366/pah.2023.0461](https://doi.org/10.3366/pah.2023.0461)
51. Salah, Farah, Awfa H. Aldoory and Hussein Awfa. 2024. «Fashion and Feminism: A Theoretical and Historical Background.» *Journal of Tikrit University for Humanities* 30, no. 12: 90–114. DOI:[10.25130/jtuh.30.12.2.2023.14](https://doi.org/10.25130/jtuh.30.12.2.2023.14)
52. Salih, Sara. 2007. «On Judith Butler and performativity» In *Jenkins MM and Lovaas KE (eds)*, 55–68. PDF: [https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter\\_3.pdf](https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter_3.pdf)
53. Schoeny, Myra. n.d. «Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art.» *Historic Costume & Textiles Collection*.

<https://costume.osu.edu/2000/04/14/reforming-fashion-1850-1914-politics-health-and-art/>.

54. Sontag, Susan. 1964. *Notes on Camp*. Partisan Review. PDF.
55. Steele, Valerie. 2001. *The Corset: A Cultural History*. New Haven: Yale University Press. <https://archive.org/details/corsetculturalhi0000stee/page/44/mode/2up>
56. Steele, Valerie. 2005. *A History of Fashion and Costume The Nineteenth Century*. 7th ed. Hong Kong: Bailey Publishing Associates Ltd.
57. Tavera, Naddya. 2020. «The Ideology of the Separate Spheres.» *Scalar*. Accessed May 11, 2025. <https://scalar.library.yorku.ca/victorian-ghosts/title-by-naddya-tavera>.
58. Tennent, Emma. 2015. *The fashioned body: Fashion, dress & modern social theory*. Cambridge : Polity Press. DOI:[10.1177/0959353516682662](https://doi.org/10.1177/0959353516682662)
59. The New York Historical. 2025. «A Sewing Revolution». Accessed May 11, 2025. <https://www.nyhistory.org/blogs/a-sewing-revolution>.
60. Tosh, Joan. 1999. *Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven: Yale University Press.
61. University of Washington Libraries. n.d. «Fashion Plate Collection». Accessed May 11, 2025. <https://content.lib.washington.edu/costumehistweb/index.html>.
62. Vilaça, Joana. 2022. «Subversive Clothing & Feminism: The Political Fights Behind the Fashion History.» *Fashioninnovation*. <https://fashinnovation.nyc/subversive-clothing/>.
63. Waugh, Norah, and Margaret Woodward. 1968. *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930*. New York: Theatre Arts Books. PDF
64. Wollstonecraft, Mary. 2004. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Penguin Books. PDF

<https://dn720002.ca.archive.org/0/items/vindicationofright00wooll/vindicationofright00wooll.pdf>

65. Women's History Network. 2010. «Cross-dressing in historical perspective». Accessed May 11, 2025. <https://womenshistorynetwork.org/cross-dressing-in-historical-perspective/>.
66. Women's History Books. 2011. «The Rational Dress Reform Movement». Accessed May 11, 2025. <https://amazingwomeninhistory.com/the-rational-dress-reform-movement/>.
67. Wissinger, Elizabeth. 2015. «Judith Butler: Fashion and Performativity». In *Thinking through Fashion, edited by Agnes Rocamora and Anneke Smelik*, 293-305. London: IB Tauris DOI:[10.5040/9780755694785.ch-017](https://doi.org/10.5040/9780755694785.ch-017)
68. Wikipedia. «19th century in fashion». Accessed May 11, 2025. [https://en.wikipedia.org/wiki/19th\\_century\\_in\\_fashion](https://en.wikipedia.org/wiki/19th_century_in_fashion).
69. Wilde, Oscar. 1885. *The Philosophy Of Dress*. Copyright. PDF.
70. Wilson, Elizabeth. 2003. *Adorned in dreams: Fashion and Modernity*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
71. Кікоть, Антоніна. 2008. «Одяг і костюм у системі моди ролана барта» Вісник ХДАДМ 8: 37-45. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2008\\_8\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_8_5)

1.