

*Т.В. Бакина*  
*магистр культурологии,*  
*преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна*  
*НИУ «Высшая школа экономики»,*  
*соискатель кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета*  
*ВГИК имени С.А. Герасимова*  
[tbakina.hse@gmail.com](mailto:tbakina.hse@gmail.com)

## ИЗ «ТРИДЦАТЫХ» В «ДЕСЯТЫЕ»: ФУНКЦИИ КОСТЮМОВ В КЛАССИЧЕСКИХ ГОЛЛИВУДСКИХ ФИЛЬМАХ О НЕДАВНЕМ ПРОШЛОМ

Статья посвящена особенностям интерпретации модного силуэта начала XX века в костюмах персонажей исторических голливудских фильмов 1930-х годов. Достаточно неоднородный образ моды этого десятилетия по большому счету оставался проигнорирован художниками по костюмам 1930-х годов в силу нескольких причин. Во-первых, малая историческая дистанция между двумя эпохами осложняла процесс осмысления некоего образа эпохи, который можно было бы передать на экране так, чтобы он считывался и опознавался массовой зрительской аудиторией. Во-вторых, несмотря на радикальные различия в моде этих двух десятилетий, фильмы о 1910-х годах, как правило, не вызывали ощущения «исторических» – опять же, из-за малой временной дистанции. Наконец, голливудские художники по костюмам 1930-х занимались созданием запоминающихся, иногда вычурных, но главное – модных костюмов, которые функционировали практически как показ мод на экране. Появления устаревших платьев – таких, которые было бы назвать винтажными – избегали. На примере ряда американских кинокартин 1930-х в статье рассматриваются конкретные случаи реализации этих стратегий.

**Ключевые слова:** костюм в кино, классический Голливуд, мода начала XX века, исторический костюм, 1930-е годы, 1910-е годы, аутентичность, историческая дистанция, модный силуэт

The article addresses certain ways of interpreting a fashionable silhouette of the early 20th century in costume design for period 1930s Hollywood films. Classical Hollywood films set in 1910s are the main focus of this research as they give an interesting perspective of analyzing the case of short historical distance in costume design. The fashion image of this decade was largely ignored by Hollywood costume designers for several reasons. First, the short historical distance between these two decades complicated the process of forming a certain image of the era that could be transmitted to the screen in such a way that the mass audience would easily recognize this particular era. Secondly, despite some radical differences in fashions of these two decades, the films set in 1910s usually didn't seem historical enough for the audiences in 1930s – again, because of the short time distance. Finally, Hollywood costume designers of 1930s created memorable, sometimes way too extravagant, but nonetheless fashionable costumes, that functioned on screen in a similar way to a fashion show. Thus, the use of outdated clothes that made the impression of being vintage was largely avoided. Analyzing several American films of 1930s would help to explore how these strategies work in particular cases.

**Keywords:** film costume, classic Hollywood cinema, early 20th century fashion, historical costume, 1930s, 1910s, authenticity, historical distance, fashionable silhouette

Созданием исторических фильмов голливудские киностудии занимались едва ли не с момента их основания. Будь то высокобюджетный исторический эпос или камерная мелодрама, обращение к прошлому и его реконструкция на экране становились одними из приоритетных направлений в американском кинобизнесе в отдельные его периоды. И эпоха классического Голливуда здесь представляет особый исследовательский интерес.

Наиболее очевидными визуальными маркерами, отвечающими за воссоздание образа прошлого на экране, безусловно, являются декорации, объекты материальной культуры и костюмы. И с целью проанализировать на примере ряда классических голливудских фильмов особенности интерпретации недавней истории на экране через костюмы героев, следует обратиться к двум первостепенным задачам. Первая – определить уровни взаимодействия изображаемого прошлого и того настоящего, которое диктует свои условия с точки зрения производственных реалий фильма.

Т.В. Бакина *Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов  
в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом*

Вторая задача – определить стратегии работы голливудских художников по костюмам в случае короткой исторической дистанции между актуальным временем и изображаемой эпохой. Методологической основой исследования стало сочетание культурно-исторического метода и киноведческого анализа ряда фильмов 1930-х годов, а также анализ вестиментарного кода, используемого для репрезентации образа прошлого на экране.

Для начала стоит обратиться к вопросу о том, как именно образ прошлого конструируется на экране с помощью костюмов, ведь именно одежда героев является своеобразным посредником между изображаемым историческим временем и настоящим. С одной стороны, воспроизведение одежды прошлого позволяет выстроить относительно убедительную архаичность происходящего в фильме, но с другой стороны, одежда героев исторических фильмов может быть весьма далека от того, что на самом деле носили люди в изображаемую эпоху. Стремление несколько осовременить внешний вид героев продиктовано попыткой создать некоторый эффект «узнавания», прочертить условную линию между современностью и прошлым, чтобы даже за условными кринолинами или тогами зритель смог разглядеть личность персонажа, увидеть в нем что-то знакомое и близкое современному человеку.

Такая стратегия в дизайне костюмов в американском кино рождается одновременно с появлением самого дизайнера кино костюма. Известными примерами здесь являются фильмы Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). Для «Рождения нации» – фильма о Гражданской войне в США и ее последствиях – костюмеры фильма еще могли найти одежду полувековой давности для съемок, конструируя новые костюмы лишь частично. Но для «Нетерпимости» – масштабного эпоса, изображающего четыре исторические вехи, объединенные общей идеей – Гриффитом было принято решение создавать исторические костюмы с нуля, как для исполнителей главных ролей, так и для многих актеров массовки [Tolini Finamore, 2013, p. 42-44]. Здесь командой художника по костюмам Клэр Уэст и была реализована одна из первых в американском кино попыток совместить исторические образы с некоторыми приметами современного костюма.

Стоит отметить, что и родоначальник дизайна костюмов в кино, французский модельер Поль Пуаре, в работе над фильмом «Королева Елизавета» (1913) создал для исполнительницы главной роли Сары Бернар исторические костюмы, в которых легко узнаются и черты современного женского платья 1910-х годов, даже несмотря на то, что фильм повествует о XVI веке [Nadoolman Landis, 2007, p. 2]. Здесь, помимо привлекательности образов для современной аудитории, важным фактором в работе над костюмами Бернар было и стремление Пуаре не затмить образ театральной суперзвезды тяжеловесными формами, свойственными одежде елизаветинской эпохи. Звезда должна оставаться узнаваемой – этого правила в работе над историческими костюмами придерживались и следующие поколения художников по костюмам.

Возвращаясь к американскому кинематографу, можно привести сразу несколько примеров реализации этого правила. В фильме «Мария-Антуанетта» (1938) о XVIII веке напоминают лишь силуэты костюмов, в то время как их крой и детали отделки выдают в них черты моды 1930-х. В очередной экранизации «Трех мушкетеров» (1948) образы Миледи скорее воплощают собой вечернюю моду второй половины 40-х годов через призму представлений о костюмах XVII века. По схожей модели были созданы и костюмы для библейских и исторических эпосов 1950-1960-х годов. Достаточно упомянуть облегающие трикотажные платья Элизабет Тейлор в фильме «Клеопатра» (1963) или фантазийные костюмы по мотивам Древнего Египта в фильме «Десять заповедей» (1956).

Аутентичность, таким образом, отнюдь не является ключевой функцией исторических костюмов в голливудском кино. К этому выводу приходят многие исследователи этой темы, например, Дэбора Надулман Лэндис [Nadoolman Landis, 2007, p. 74-76], Эдвард Мэйдер [Maeder, 1987, p. 9-10] и Джин Дрюсдоу [Druesedow, 2012, p. 111-113]. Однако примеры, к которым они обращаются, относятся к фильмам, действие которых происходит в отдаленном прошлом.

Довольно редко можно обнаружить комментарии в отношении того, как голливудские художники по костюмам работали с образами недавнего прошлого, то есть в случае с фильмами, где временная дистанция между изображаемым временем и настоящим составляет от одного до трех десятилетий. Здесь вопрос аутентичности интерпретируется совершенно иначе.

Если обратиться к примерам из эпохи классического Голливуда, то можно заметить сразу несколько любопытных тенденций в дизайне костюмов в фильмах 1930-1950-х годов, действие которых разворачивается в первой четверти XX века. Так, с одной стороны это вольная интерпретация более ранних эпох при реконструкции модного силуэта 1900-х годов в фильмах 30-х («Песнь песней» 1933 года, «Майские дни» 1937 года). С другой стороны, с приближением 40-х годов (и соответствующим увеличением временной дистанции) внимание к аутентичности в изображении костюмов начала века усиливается – например, (в фильмах «Лисички» 1941 года, «Встреть меня в Сент-Луисе» 1944 года). Иными словами, зрителю 30-х годов было достаточно увидеть на экране относительно архаичный силуэт, чтобы соотнести его с началом века, в то время как в следующем десятилетии костюмы 1900-х годов репрезентируются с относительно большей точностью. Интересно, что в 30-е схожую аккуратность в реконструкции исторического костюма можно заметить в фильмах про 1890-е годы («Первая красавица XIX века» 1934 года).

В случае с репрезентацией моды начала XX века такая условность вполне объяснима: на фоне колоссальных изменений в силуэте женского костюма, которые происходили в 10-е и 20-е годы, в дальнейшем любые достаточно архаичные костюмы приобретали ассоциации с 1890-1900-ми годами как с эпохой корсетов, длинных платьев и широкополых шляп. Совершенно иначе происходит реконструкция костюма 1910-х годов в фильмах 30-40-х. Даже несмотря на радикальные изменения в силуэте женской одежды, которые происходили в 10-е годы, художники по костюмам 30-х годов старательно избегают любых апелляций к этому периоду, предпочитая иллюстрировать ушедшую эпоху современными костюмами. Так, героини провожают возлюбленных на фронт Первой мировой войны, будучи одетыми в вечерние туалеты 30-х и коротают дни в строгих костюмах с миди-юбкой в духе 40-х. Едва ли это можно объяснить нежеланием воспроизводить визуальные маркеры тяжелой эпохи, омраченной войной. Скорее, причины выбора подобной стратегии в дизайне костюмов заключаются в короткой исторической дистанции, которая не позволяет должным образом отразить четкий образ эпохи – в частности, через моду. Но если костюмы нулевых и двадцатых годов на экране получают хотя бы приблизительно адекватное прочтение, то десятые годы XX века обретут относительно четкий ностальгический облик лишь в фильмах конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Именно эти сложности в интерпретации модного силуэта 1910-х годов в костюмах героинь фильмов 30-40-х годов станут предметом дальнейшего анализа. Для этого стоит обратиться и к вопросу о том, что в действительности представляла собой мода 1910-х годов. Десятилетие, разорванное на части Первой мировой войной, характеризуется сразу несколькими микро-революциями в моде. Подготовленная увеличением темпа жизни, набирающей скорость урбанизацией, и, наконец, движением суфражисток, почва привела к появлению первых ростков новой моды. Попытки переосмыслить архаичность женской моды, все еще стремящейся заковать женские тела в корсеты и подъюбки, в этот период предпринимал целый ряд дизайнеров, от главной знаменитости предвоенной французской моды Поля Пуаре до первых женщин-кутюрье, таких как Жанна Пакен, Люси Дафф-Гордон и дизайнеры дома Маргэн-Лакруа (Margaine-Lacroix). Благодаря их творчеству в моду начала 1910-х годов приходят античные и восточные мотивы, костюмы облегченного кроя для городских прогулок, слегка укороченные подолы дневных нарядов и более открытые фасоны вечерних платьев. Многие из этих нововведений оказывались шокирующими для своего времени. В восточных шароварах и туниках-абажур Поля Пуаре нередко усматривали излишнюю эротизацию, а необычайно узкие фасоны платьев на манекенщицах

Т.В. Бакина *Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов  
в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом*

дома Маргэн-Лакруа уже в 1908 году стали причиной скандала после их появления на светском рауте на ипподроме Лоншан [Evans, 2013, p. 60-62].

Эти экстравагантные эксперименты завершились в 1914 году с началом Первой мировой войны. Отныне женский гардероб постепенно заполняли более практичные вещи из менее роскошных тканей, потребность в вечерних туалетах резко сокращается, а корсеты окончательно уходят в прошлое. Четыре года войны и связанных с ней социальных и культурных потрясений открыли дорогу новым представлениям о допустимом в женской моде. Результатами послевоенных изысканий становятся свободные силуэты в одежде, по форме напоминающие скорее цилиндр, нежели S-образный силуэт, свойственный предыдущему десятилетию; заниженная линия талии и укороченный подол, подъем интереса к простым трикотажным тканям и их использованию в повседневной одежде.

Казалось бы, такие разнообразные процессы, характеризующие моду 1910-х годов, кинематографичны уже сами по себе. Однако репрезентация одежды этой эпохи в кино следующих двух десятилетий оказалась далека от визуального облика этого периода. Эту тенденцию можно проследить на примере целого ряда голливудских фильмов 1930-х.

Разумеется, в фокусе внимания кинематографистов, работающих с сюжетами, действие которых разворачивается в 1910-е годы, была война. Разрушенные надежды, сломанные судьбы, трагические истории любви – это темы многих фильмов классического Голливуда, посвященных этому периоду. В этом контексте стоит обратиться к анализу двух фильмов 1930-х годов, которые объединяют общие сюжетные мотивы и повороты в повествовании.

В фильме «Нежная улыбка» (1932) романтические отношения между главными героями завязываются как раз в последние месяцы перед войной. Влюбленные предчувствуют, что грядет разлука, но даже то недолгое время, которое они могут провести вместе, оказывается под угрозой – опекун главной героини выступает против ее романа с избранником из-за давней вражды и трагических событий в прошлом, связывающих эти семьи. Девушка идет против воли опекуна и готова бежать с любимым, чтобы втайне пожениться, но молодой человек отказывается встать на бесчестный путь и убеждает возлюбленную вернуться домой. Они вновь встречаются после войны – теперь он инвалид, переживающий тяжелую душевную травму и не желающий обременять заботами о себе ту, которую все еще любит. Тем не менее, в финале фильма возлюбленные воссоединяются, вопреки всему.

Повествование фильма охватывает не только несколько лет на протяжении этого десятилетия, но показывает и предшествующий период взросления молодой девушки. Кроме того, в фильме посредством флэшбеков визуализируется и предыстория конфликта между семьями – эти события происходят в 1860-е годы, и, нужно отметить, что костюмы всех действующих лиц этого эпизода соответствуют изображаемой эпохе.

Тем не менее, основная линия повествования охватывает именно 1910-е годы, и стиль костюмов главной героини не имеет ничего общего с этим десятилетием. Исполнительница главной роли Норма Шэрер на протяжении фильма демонстрирует разнообразные костюмы, которые идеально вписываются в картину актуальной моды 1930-х. Облегающие трикотажные пуловеры с юбками длиной по середину голени, пышные вечерние платья, скорее напоминающие моду «прекрасной эпохи» 1890-х (что было достаточно распространенным трендом в дизайне вечерней одежды в 1930-е годы), минималистичные шляпки-клош и даже брючный костюм для верховой езды – все эти образы идут вразрез с представлениями о моде военного десятилетия.

Стоит отметить, что временная дистанция между временем создания фильма и эпохой, о которой он повествует, составляет чуть менее 20 лет, и многие зрители являлись живыми свидетелями той эпохи, сохранившими воспоминания о том, как одевались люди в то время. Действительно, возникает вполне понятный диссонанс – фильм рассказывает о конкретной эпохе, иллюстрируя ее действующих лиц так, будто они являются современниками зрителей, визуально не имеющих ничего общего с тем временем, о котором идет речь в сюжете.

Интересным фактом является и то, что «Нежная улыбка» 1932 года – это римейк одноименного фильма 1922 года, режиссёром которого также был Сидни Франклин. Ситуация с костюмами в предшествующей картине была идентичной: правдоподобные костюмы во флэшбеке о событиях 1860-х годов, но не соответствующие моде 1910-х годов костюмы основной линии повествования. Возможно, это объясняется тем, что временная дистанция между событиями в фильме и временем его создания минимальна и составляет 5-8 лет. И хотя за этот короткий промежуток в женской моде происходят довольно существенные изменения, дистанции в несколько лет может быть недостаточно для того, чтобы отразить их и отобразить в кинофильме. Скорее, создатели фильма руководствовались здесь стремлением подчеркнуть разницу между костюмами 1860-х годов и условной современностью.

Практически аналогичная ситуация происходит с костюмами героев другого фильма Сидни Франклина – «Темный ангел» (1935). Здесь война вносит свои коррективы в развитие отношений внутри любовного треугольника между тремя главными героями. Вновь история показана на протяжении продолжительного времени, от детства героев до их воссоединения после войны. И вновь костюмы действующих лиц не претерпевают никаких изменений, и все так же далеки от изображаемой на экране эпохи. Единственное, что напоминает о временном периоде в костюмах героев – это военная форма мужчин. Главная героиня провожает их на войну в обыкновенном дневном костюме 1930-х годов и на протяжении фильма появляется в блузке с укороченными рукавами, приталенном пальто с меховым воротником, повседневных костюмах, которые не имеют никакого отношения к стилистике одежды 1910-х годов. Стоит отметить, что и мужские костюмы, за исключением военной формы, также далеки от изображаемого на экране времени.

С учетом того, что оба фильма, о которых шла речь, сняты одним режиссёром, можно было бы представить, что подобная амбивалентная стратегия в визуализации недавней истории на экране является режиссёрским методом, однако эта гипотеза не кажется правдоподобной, если принять во внимание ряд особенностей, характеризующих функционирование голливудской киноиндустрии в этот период. Во-первых, влияние режиссёра на все этапы производства фильма было ограниченным. Идея «авторского» режиссёрского начала в те годы не была распространенной. Голливудская модель кинопроизводства ориентировалась на четкие графики работы и главенствующую функцию продюсера фильма и управленцев студий, которые осуществляли контроль над созданием кинокартин. Подавляющее большинство режиссёров в этом процессе были скорее исполнителями. Свои исключения здесь, впрочем, тоже есть, но творческий путь Сидни Франклина едва ли позволяет включить его в одну линейку с «большими» режиссёрами классического Голливуда, какими были, к примеру, Альфред Хичкок, Фриц Ланг, Эрнст Любич, Говард Хоукс и некоторые другие. Сидни Франклин в конце 1930-х в целом отходит от режиссуры, продолжив свой творческий путь уже в качестве продюсера.

Второй факт, который необходимо учитывать, заключается в том, что фильмы сняты при участии разных продюсеров, разных художников по костюмам и на разных студиях. «Нежная улыбка» – это проект студии MGM. «Темный ангел», в свою очередь, был снят компанией Samuel Goldwyn Productions, а его кинотеатральным прокатом занималась студия United Artists. Соответственно, эти фильмы создавались в разных производственных условиях. К тому же этими кинокартинами список примеров вольного обращения с исторической модой не ограничивается.

Несколько иная ситуация складывается с костюмами в фильме «Только вчера» (1933). Это история о девушке, которая в самом начале войны встречает мужчину и влюбляется в него с первого взгляда. Пара проводит вместе ночь, после чего герой отправляется на фронт, а главная героиня спустя некоторое время узнает о своей беременности. В конце войны она разыскивает

Т.В. Бакина *Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов  
в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом*

своего возлюбленного, но выясняется, что он не помнит девушку. Несмотря на отчаяние, девушка находит в себе силы жить дальше и воспитывать ребенка одной. Тем не менее, на протяжении следующих лет судьба несколько раз сводит героев вместе.

Вся история рассказана посредством флэшбеков, которые визуализируют те события, которые главная героиня в конце своей жизни излагает в письме к возлюбленному. Эти эпизоды хронологически разбросаны в промежутке между 1914 и 1929 годами. Впрочем, изменения в стиле одежды героини незначительны – они скорее фиксируют разницу в возрасте героини, процесс ее взросления, чем изменения в стиле эпох.

Особое место в повествовании занимает сцена знакомства персонажей. Это происходит во время вечернего мероприятия: зрители видят героя в военной форме, а девушку – в пышном вечернем платье в пол. Опять же, оно имеет мало общего с фасонами вечерней одежды 1910-х. Зато объемные рукава и другие черты кроя этого платья имеют много общего с другим кинематографическим костюмом – платьем из фильма «Летти Линтон» (1932). Эта кинокартина запомнилась громким судебным процессом о плагиате, в результате которого фильм с 1936 года был запрещен к дистрибуции. Но в год своего выхода на экраны фильм получил массовую известность по другой причине. Копии одного из костюмов главной героини – светлого бального платья с объемными рукавами в оборках – разошлись необычайно крупным тиражом в универмагах и магазинах готового платья. Знаменитое «платье Летти Линтон» фигурировало в фильме лишь в одной короткой сцене, но стало легендарным объектом, от которого теперь обычно отсчитывают моду на широкую линию плеч в дизайне одежды 1930-х годов [Wadia Richards, 2013, p. 106]. Возможно, что и подозрительно похожее платье в фильме «Только вчера» возникает не совсем случайно. Важно здесь то, что костюмы в кинокартине достаточно тонко воспроизводят актуальные тренды, но вновь игнорируют отсылки к исторической моде периода, о котором повествуют.

Впрочем, в некоторых фильмах 1930-х годов исторические костюмы из начала столетия заметить всё-таки можно. Эту тенденцию наглядно иллюстрирует фильм «Болеро» (1934). Кинокартина рассказывает о молодом амбициозном танцоре, который стремится найти достойную партнершу по танцам. Но все девушки, на которых он возлагает надежды, заинтересованы в герое скорее в романтическом, а не профессиональном отношении. Наконец, в его жизни появляется настойчивая и уверенная в себе девушка, разделяющая работу и чувства. Вместе они приходят к успеху, попутно всё-таки влюбляясь друг в друга. Закономерно в развитие их отношений вмешивается война. Едва осуществив мечту своей жизни, герой отправляется на фронт, а его возлюбленная принимает решение выйти замуж за давнего поклонника. Они воссоединятся после войны, закончат свой танец «Болеро», но героиня предпочтет счастливый брак профессиональному союзу с бывшим возлюбленным, а подорванное в бою здоровье не позволит главному герою продолжить карьеру.

Костюмы главной героини вновь идеально иллюстрируют моду 1930-х годов: облегающие и скроенные по косой платья с открытой спиной и аппетитным декольте, полупрозрачные накидки с оборками из густого меха, угловатые по форме повседневные костюмы в стиле ар деко. Все это так же далеко от костюмов 1910-х, как и анахронизм с самим танцем «Болеро» – композитор Морис Равель сочинил эту композицию для балерины Иды Рубинштейн лишь в 1928 году. В фильме же герои создают танец под эту музыку на 14 лет раньше. Но пока исполнительница главной роли Кэрол Ломбард щеголяет в костюмах, вдохновленных высокой модой 1930-х, второстепенные герои фильма и актрисы массовки демонстрируют вполне аутентичные костюмы 1910-х годов. То и дело в кадрах мелькают длинные платья с завышенной талией, туники в духе ориентальных фасонов Поля Пуаре, широкополые шляпы, слегка укороченные и относительно просторные дневные костюмы.

Откровенные наряды Кэрол Ломбард на фоне относительно скромных платьев 1910-х вполне закономерно перетягивают внимание зрителей на себя. Вероятно, именно в этом и заключалась

стратегия художника по костюмам Трэвиса Бэнтон – акцентировать внимание на звезде фильма любым способом. Действительно, в голливудских производственных реалиях звездный состав фильма был половиной будущего успеха кинокартины. Институт кинозвезд регулярно подпитывался светской хроникой и статьями в специализированных журналах вроде *Photoplay* и *Modern Screen* [Harris, 1991, p. 41]. Зрители хотели видеть звезду на экране, были готовы увидеть разнообразные перевоплощения звезды в духе «из золушки в принцессу» – ведь даже если в начале фильма известный актер или актриса представляли, согласно сюжету, в неприглядном свете, то в конце концов они обретали свой привычный облик, и эффект узнавания, наконец, срабатывал. Но если исторический костюм смотрелся на звездной актрисе невыгодным образом, то от исторической правдоподобности лучше было отказаться – главное, чтобы ничто не затмевало звезду экрана.

«Болеро» не был единственным фильмом, где актрисы массовки были вынуждены играть в устаревших, но аутентичных костюмах 1910-х годов, пока звезда демонстрировала показ актуальной моды 1930-х. В схожем ключе были решены костюмы к фильму «История Вернона и Ирэн Касл» (1939). В основе сюжета лежит биография самой Ирэн Касл – вместе с мужем Верноном они стали одной из самых знаменитых американских танцевальных пар в 1910-е годы.

Фильм прослеживает биографию четы Касл от момента их знакомства до кончины Вернона в авиакатастрофе за несколько месяцев до окончания Первой мировой войны. Изменения в костюмах героев на протяжении этого периода подчеркивают их все возрастающий успех и материальный статус. Если в начале фильма Джинджер Роджерс, исполняющая роль Ирэн, одета в несурзные облегающие платья с рюшами, то в конце мы видим успешную женщину в шелках и мехах. Фасоны ее костюмов, как уже можно представить, в основном иллюстрируют актуальную моду 1930-х годов, хотя нельзя не отметить, что намеки на то, как на самом деле выглядела одежда в 1910-е годы, всё-таки есть. В основном это коснулось дневных костюмов, но можно заметить и несколько платьев, ставших реконструкциями оригинальных нарядов Ирэн Касл [Бакина, 2019].

Борьбу за аутентичность костюмов вела сама Ирэн Касл, ставшая приглашенным техническим консультантом фильма. Ее стремление вмешаться во все аспекты производства подчеркивается в воспоминаниях многих участников съемочного процесса [Vieira, 2013, p. 46-49]. Звезду прошлого также не устраивали костюмы, созданные художником Уолтером Планкеттом для Джинджер Роджерс – по ее мнению, они не соответствовали времени действия и в целом отличались безвкусицей [Jorgensen, Scoggins, 2015, p. 192]. В результате Планкетт реконструировал часть оригинальных костюмов Касл, некогда созданных модным домом Люсиль, но с современным флёром. Однако большинство костюмов в этом фильме остались современными, несмотря на все протесты Ирэн Касл.

Война, так или иначе фигурировавшая в сюжетах всех вышеперечисленных фильмов, разумеется, не была единственным поводом обратиться к эпохе 1910-х. Это могли быть биографии знаменитых людей, заставших это десятилетие, либо знаменательные события. Со временем Голливуд начинает рефлексировать и над своей собственной историей – как минимум потому, что именно в 1910-е годы американская киноиндустрия дислоцировалась из Нью-Йорка в Голливуд и постепенно начала приобретать современные черты. Становлению фабрики грез будут посвящены многие кинокартины, но в контексте текущей темы целесообразно обратить внимание на один конкретный фильм – «Голливудская кавалькада» (1939).

Сюжет фильма повествует о младенческих годах голливудской киноиндустрии. В центре внимания – творческий путь начинающего режиссёра и случайно открытой им театральной актрисы, которые решают попытать свои силы в производстве фильмов. На их пути возникает множество препятствий, но со временем оба становятся знаменитостями. В их профессиональные отношения в конце концов вмешиваются чувства – из-за недопонимания между ними пути героев в

Т.В. Бакина *Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов  
в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом*

дальнейшем расходятся. Карьера актрисы идет в гору, а режиссёр вступает в фазу кризиса. Годы спустя, как раз в период возникновения и распространения звукового кино, судьба вновь сводит их вместе. Сюжет был вдохновлен биографией Мака Сеннетта, одного из важнейших комедиографов немого кино, и его взаимоотношениям с актрисой Мэйбл Норманд [Bordwell, 2017, p. 433].

Время действия фильма охватывает период с 1913 по 1927 годы. Эти 14 лет действительно мелькают на экране незаметно – в этом зрителю помогает статичность костюмов героев. Главную героиню редко можно увидеть в вечерних нарядах, основу ее гардероба составляют разнообразные дневные костюмы и верхняя одежда, выполненные согласно канону моды конца 1930-х. Отсылки к моде изображаемого периода, тем не менее, есть в мужских костюмах – и это довольно редкий случай, поскольку основное внимание традиционно отводилось костюмам исполнительниц главных ролей. Здесь ситуация обратная – одежда мужских персонажей отличается исторической правдоподобностью.

Особый интерес здесь представляет и то, что «Голливудская кавалькада» – единственный цветной фильм из перечисленных ранее. Возможность колоризации фильма появилась уже достаточно давно, но постепенный переход на цветное кино был связан с внедрением системы трехплёночного «Техниколора», который позволял получить практически полноцветное изображение.

В 1930-е годы в цвете снимали только наиболее масштабные проекты. Таким, без сомнений, задумывался и фильм «Голливудская кавалькада», хотя его впоследствии затмили более громкие кинокартины, снятые в этот особенно плодотворный для голливудской киноиндустрии год. Масштабность и высокий бюджет «Голливудской кавалькады», впрочем, никак не сказались на вопросе аутентичности костюмов. Это представляется необычным – если речь шла о цветных исторических фильмах, то над костюмами работали основательно, в том числе с точки зрения их соответствия изображаемой эпохе (хотя бы частичного). Достаточно представить себе костюмы в фильме «Унесенные ветром», чтобы в этом убедиться – в них также немало фантазии художника по костюмам, но не меньше в них и правдоподобности.

Если же обратить внимание на более поздний пример фильма со схожей тематикой – «Поющие под дождем» (1952) – то становится очевидно, что чем дальше изображаемая на экране эпоха от времени создания фильма, тем более скрупулезно прорабатывается вопрос о соответствии костюмов историческому времени. Здесь мода конца 1920-х считается зрителем моментально (фильм повествует о представителях киноиндустрии, которые по-разному переживают наметившийся в 1927 году переход на звуковое кино). В «Голливудской кавалькаде», помимо 1910-х годов, также отображены события 1927 года – но здесь мы не увидим ни коротких платьев флэпперов, ни шляпок-клош, ни характерных для того периода вышивок и бахромы. В фильме «Поющие под дождем», в свою очередь, фигурирует целое фэшн-шоу, посвященное моде 1920-х годов.

Впрочем, с изображением на экране моды 20-х годов у голливудских кинематографистов редко возникали проблемы – ее своеобразие можно легко передать, и оно легко считывается. Неоднозначная мода 10-х годов, напротив, была камнем преткновения для художников по костюмам 1930-х. На нее могли аккуратно намекать, а могли игнорировать вовсе – но не воспроизводили полностью. Интерес Голливуда к этой эпохе несколько угас, начиная с 1940-х – обращаться к опыту Первой мировой войны на фоне ужасов войны Второй казалось нецелесообразным. И только когда временная дистанция с этой эпохой достигает полувека, в американском кино начинают появляться примеры скрупулезной проработки образов, которые олицетворяют собой моду 1910-х годов. Такими, в частности, представляются костюмы, сделанные Сесилом Битоном для Одри Хепберн в фильме «Моя прекрасная леди» (1964). Работы Битона также не претендуют на абсолютную верность истории, однако в них вполне четко просматривается работа с историческими источниками и попытка создать образы, которые успешно балансируют на грани исторического правдоподобия и духа современности.



Таким образом, эпоха классического голливудского кино демонстрирует довольно неординарные способы работы с недавней историей и ее репрезентацией посредством костюмов героев. Безусловно, ни один фильм не претендует на то, чтобы становиться иллюстрацией моды того или иного периода. У костюма на экране попросту иные функции – дополнить визуальный образ героя подходящей одеждой, в которой угадывалось бы место действия, но которая не затмевала бы героя. Для художников по костюму куда важнее создать такую одежду, которая вписывалась бы в контекст сюжета фильма, эмоциональный фон, в котором существуют герои. Именно поэтому сколько бы усилий ни вкладывали художники по костюмам в изучение моды той или иной эпохи, основным для них будет являться создание правдоподобного костюма для конкретного героя, а не достоверная иллюстрация исторического костюма.

Тем не менее есть принципиальная разница между воспроизводством отдаленной истории и теми эпохами, которые стали историей лишь недавно. Фильмы о недавнем прошлом едва ли попадают в категорию «исторических» картин. Исторический жанр скорее вызывал ассоциации с пышными костюмами далеких эпох.

Соответственно и функции костюмов в фильмах о недавнем прошлом представляются иными. Их основная задача – сохранить черты актуальной моды, не делать акцент на прошлом, чтобы и сам фильм, несмотря на исторический контекст, оставался всецело современным и актуальным.

При этом именно в работе с эстетикой костюма 1910-х годов обнаруживается ряд проблем. Мода 1900-х спустя три десятилетия казалась максимально отдаленной от современной одежды, а короткие платья 1920-х спустя десять лет представлялись скорее устаревшими, вышедшими из моды, но еще не до конца отрефлексированными с точки зрения их места в истории. Мода 1910-х годов занимает промежуточное положение между этими двумя эпохами – гораздо более устаревшая, нежели недавние эксцессы в моде «ревущих двадцатых», но еще не настолько «покрывшаяся пылью», как мода самого начала века.

Говоря о причинах подобных стратегий в работе с модой 1910-х годов в фильмах 1930-х, стоит также отметить основную тенденцию, характерную для этого периода. В это десятилетие визуальная эстетика американских фильмов тяготеет к особой экспрессивности. Захватывающие дух декорации и роскошные дамские платья – этого уже было достаточно, чтобы восхитить уставших от последствий Великой депрессии зрителей. Обращение к относительно далекому прошлому здесь выглядит едва ли не ностальгическим порывом, а вот в случае с историей недавней говорить о ностальгии не приходится – для формирования этого импульса такой короткой исторической дистанции будет недостаточно.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Болеро / Bolero (1934, реж. У. Раггс, США), игр.
2. Встреть меня в Сент-Луисе / Meet Me in St. Louis (1944, реж. В. Миннелли, США), игр.
3. Голливудская кавалькада / Hollywood Cavalcade (1939, реж. И. Каммингс, США), игр.
4. Десять заповедей (The Ten Commandments (1956, реж. С. Б. ДеМилль, США), игр.
5. История Вернона и Ирэн Касл / The Story of Vernon and Irene Castle (1939, реж. Г.К. Поттер, США), игр.
6. Клеопатра / Cleopatra (1963, реж. Дж. Л. Манкевич, США), игр.
7. Королева Елизавета / La reine Élisabeth (1913, реж. Л. Меркантон, А. Дефонтен, Франция), игр.
8. Летти Линтон / Letty Lynton (1932, реж. К. Браун, США), игр.
9. Лисички / The Little Foxes (1941, реж. У. Уайлер, США), игр.
10. Майские дни / Maytime (1937, реж. Р. З. Леонард, США), игр.
11. Мария-Антуанетта / Marie Antoinette (1938, реж. В. С. Ван Дайк, США), игр.
12. Моя прекрасная леди / My Fair Lady (1964, реж. Дж. Кьюкор, США), игр.
13. Нежная улыбка / Smilin' Through (1932, реж. С. Франклин, США), игр.

Т.В. Бакина *Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом*

14. Нетерпимость / *Intolerance* (1916, реж. Д. У. Гриффит, США), игр.
15. Первая красавица XIX века / *Belle of the Nineties* (1934, реж. Л. МакКэри, США), игр.
16. Песнь песней / *The Song of Songs* (1933, реж. Р. Мамулян, США), игр.
17. Поющие под дождем / *Singin' in the Rain* (1952, реж. С. Донен, Дж. Келли, США), игр.
18. Рождение нации / *The Birth of a Nation* (1915, реж. Д. У. Гриффит, США), игр.
19. Темный ангел / *The Dark Angel* (1935, реж. С. Франклин, США), игр.
20. Только вчера / *Only Yesterday* (1933, реж. Дж. М. Сталь, США), игр.
21. Три мушкетера / *The Three Musketeers* (1948, ре. Дж. Сидни, США), игр.
22. Унесенные ветром / *Gone with the Wind* (1939, реж. В. Флеминг и др., США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакина Т.В. Назад в будущее: историзм и современность в костюмах к фильму «История Вернона и Ирэн Касл» // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2019. № 4. С. 18-30.
2. Bordwell D. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. – Chicago: University of Chicago Press, 2017.
3. Druessedow J. *Silhouettes of Seduction / D. Nadoolman Landis* (ed.) *Hollywood Costume*. – London: V&A Publishing, 2012.
4. Evans C. *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. – New Haven: Yale University Press, 2013.
5. Harris T. *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe / C. Gledhill* (ed.) *Stardom: Industry of Desire*. – Abingdon-on-Thames: Routledge, 1991.
6. Jorgensen J., Scoggins D. *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers*. – Philadelphia: Running Press, 2015.
7. Maeder E. *The Celluloid Image: Historical Dress in Film / E. Maeder* (ed.) *Hollywood and History: Costume Design in Film*. – Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1987.
8. Nadoolman Landis D. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. – New York: Harper Design, 2007.
9. Tolini Finamore M. *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. – London: Palgrave Macmillan, 2013.
10. Vieira M. *Majestic Hollywood: The Greatest Films of 1939*. – London: Hachette UK, 2013.
11. Wadia Richards R. *Cinematic Flashes: Cinephilia and Classical Hollywood*. – Bloomington: Indiana University Press, 2012.

REFERENCES

1. Bakina, Tatiana. *Nazad v budushchee: istorizm i sovremennost' v kostyumah k filmu "Istoriya Vernona I Iren Kasl"* [Back to the Future: Historicism and Modernity in Film Costumes for *The Story of Vernon and Irene Castle*]. In *Kommunikatsii. Media. Dizayn*. [Communications. Media. Design], 2019, # 4, pp. 18-30.
2. Bordwell, David. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.
3. Druessedow, Jean. *Silhouettes of Seduction*. In: Nadoolman Landis, Deborah. (ed.) *Hollywood Costume*. London, V&A Publishing, 2012.
4. Evans, Caroline. *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. New Haven, Yale University Press, 2013.
5. Harris, Thomas. *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe*. In: Gledhill, Christine (ed.) *Stardom: Industry of Desire*. Abingdon-on-Thames, Routledge, 1991.
6. Jorgensen, Jay; Scoggins, Donald. *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers*. Philadelphia, Running Press, 2015.
7. Maeder, Edward. *The Celluloid Image: Historical Dress in Film*. In: Maeder, Edward. (ed.) *Hollywood and History: Costume Design in Film*. Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1987.
8. Nadoolman Landis, Deborah. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. New York, Harper Design, 2007.
9. Tolini Finamore, Michelle. *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. London, Palgrave Macmillan, 2013.
10. Vieira, Mark. *Majestic Hollywood: The Greatest Films of 1939*. London, Hachette UK, 2013.
11. Wadia Richards, Rashna. *Cinematic Flashes: Cinephilia and Classical Hollywood*. Bloomington, Indiana University Press, 2012.