

Татьяна Бакина —

культуролог, исследователь
истории кино костюма
и моды в кинематографе,
старший преподаватель
Школы дизайна НИУ ВШЭ.
tbakina@hse.ru

«Вампиры», «Мстители» и «Женщины- кошки»:

облегающие комбинезоны в истории кино костюмов как символ вневременности

Аннотация

У современных зрителей черный облегающий комбинезон на женских персонажах в кино скорее будет вызывать ассоциации с супергеройскими фильмами или экшен-сценами в иных жанровых кинокартинах. Однако у «кэтсьюта» в кино куда более длинная история, корни которой уходят в начало XX века. Облегающий костюм в кино впервые появляется как атрибут тайны и мистификации, двойственности и сексуальности. Он стал частью визуального образа экранной женщины-вамп — уверенной в себе, привлекательной и опасной. И только значительно позднее он становится вариантом «боевого камуфляжа» для женских персонажей в экшен-сценах и супергеройских историях. Меняются материалы, форма, исполнение и, разумеется, функции таких костюмов, однако их ассоциация с силой и опасностью остается неизменной на протяжении многих десятилетий. В статье исследуется эволюция функций облегающих комбинезонов/«кэтсьютов» женских персонажей, их трансформация на протяжении истории кино. Важными

здесь будут не только вопросы, связанные с развитием их дизайна и других определяющих особенностей, благодаря которым такой визуальный образ уже более века остается столь влиятельным и любимым зрителями. Облегающие комбинезоны — это также любопытный объект для изучения с точки зрения его статуса как предмета одежды, который всегда занимал положение вне модных тенденций того или иного десятилетия в силу специфичности его характеристик и функций.

Ключевые слова: костюмы в кино; «кэтсьюты»; облегающие комбинезоны; история кино; мода и кинематограф; Ирма Веп; Эмма Пил; Женщина-кошка.

Облегающие комбинезоны — особый и весьма специфический тип одежды, исторически восходящий к спортивному костюму. При этом его присутствие в модном контексте разных десятилетий XX века во многом связано с его использованием в качестве кинематографического костюма. Даже само слово «кэтсют» (catsuit), которым часто обозначают этот характерный предмет одежды в англоязычной терминологической традиции, часто ассоциируется не просто с идеей кошачьей грации его владелицы, а с персонажем Женщины-кошки из серии комиксов о Бэтмене и последовавшим экранным образом этой героини в кино и телесериалах. Тем не менее такой ассоциативный ряд складывался постепенно и связан с взаимовлиянием кинематографического костюма и модных тенденций.

Проблематика этого предмета одежды связана с его определяющими характеристиками. С одной стороны, конечно, это фасон, предполагающий полное облегание тела и подчеркивание фигуры, с другой стороны — наличие брюк, а история постепенного принятия женских брюк как вестиментарной нормы представляет собой отдельный сложный аспект развития моды XX века. Именно поэтому представить себе облегающие комбинезоны в качестве части модного облика становится возможным не ранее, чем в 1960-х годах — во времена появления женского смокинга от Ива Сен-Лорана, сексуальной революции и «космической моды». Появление же облегающих комбинезонов как таковых случилось значительно раньше.

Облегающие комбинезоны восходят к спортивным трико, которые использовались атлетами и акробатами еще во второй половине XIX века. В англоязычной терминологии для обозначения этого типа спортивной одежды часто используется слово *leotard* (леотар) — в честь французского акробата Жюль Леотара, который

выступал в облегающем торс комбинезоне с короткими штанинами. Сам же спортсмен называл свой костюм французским словом *maillot* (Lynch & Strauss 2014: 186–187), которое чаще использовалось для обозначения купального костюма (*maillot de bain*). Трико было выполнено из шерстяного трикотажа и не только подчеркивало хорошую физическую форму акробата, но также было удобно для выполнения сложных акробатических упражнений, поскольку не стесняло движения.

Женские трико появляются позднее и развиваются внутри другого вида спорта — плавания. Скандальную известность в первом десятилетии XX века получил купальный костюм австралийской спортсменки Аннетт Келлерман, признанный непристойным для спортивных соревнований именно в силу того, что полностью облегал тело (Ward 2015: 670). Практичность такого купального костюма по сравнению с теми моделями, которые были приняты в то время для женщин, неоспорима, что впоследствии, уже в 1920-х годах, послужило развитию моды на подобные купальные костюмы (Wiltse 2009: 110). Конструктивно такие купальные трико ближе всего к облегающим комбинезонам, поскольку не разделены на верх и низ, а представляют собой слитный предмет одежды. Однако такие купальные костюмы были короткими: Аннетт Келлерман для спортивных соревнований также надевала чулки, чтобы полностью закрыть бедра и голени.

Комбинезоны с длинными штанинами имеют несколько иное происхождение. Этот предмет одежды восходит к мужской рабочей униформе, и в англоязычной традиции для него использовался термин *overall*, акцентирующий слитную конструкцию. Иным термином (*jumpsuit*) обозначались комбинезоны парашютистов: их отличительной особенностью являлось наличие длинных рукавов, в то время как рабочие комбинезоны чаще предполагали конструкцию с широкими лямками вместо рукавов (Hoffmann & Bailey 2014: 121–122). Ни один из этих типов комбинезонов при этом не был сильно облегающим тело, поскольку они шились не из трикотажа. Собственно, облегающие комбинезоны (*bodysuit*, а позднее — *catsuit*) представляют собой совмещение двух предметов одежды — спортивных комбинезонов и спецодежды, с одной стороны, и купальных/атлетических трико — с другой.

Использование женщинами как комбинезонов, так и купальных трико было проблематичным в начале XX века, поскольку непристойными считались как облегающие силуэты, так и брюки. Отчасти свои коррективы в этот процесс внесло развитие женского спорта и соответствующей функциональной спортивной одежды для женщин.

Нельзя не отметить и появление гаремных шаровар в модных коллекциях Поля Пуаре начала 1910-х годов. Однако до полноценного принятия облегающих комбинезонов для женщин оставалось чуть более полувека.

«Вампиры»: *maillot de soie* Ирмы Веп как первый резонансный облегающий комбинезон в кино

В этом сложном контексте и происходит появление облегающего комбинезона на экране. Прелестные дамы в трико фигурировали еще в фильмах-феериях Жоржа Мельеса, однако полноценный облегающий тело комбинезон, который впоследствии и будет назван «кэт-сьютотом», появляется немного позднее. Не первым, но самым резонансным в этом ключе стал киносериал французского кинорежиссера Луи Фейада «Вампиры» (*Les Vampires*, 1915–1916). Этот десятисерийный фильм рассказывает о преступной организации под названием «Вампиры», участники которой терроризируют жителей Парижа своими криминальными действиями, которые варьируются от краж и похищений людей до убийств. На эту организацию работает главная героиня сериала — Ирма Веп (в исполнении актрисы Мюзидоры), которая для выполнения заданий ловко перевоплощается из одного образа в другой. В одном из таких образов как раз и используется облегающий комбинезон — героиня надевает его в ситуациях, предполагающих физическую активность и скрытность миссии, например проникновение в жилище одной из следующих жертв. Так, комбинезон становится универсальным камуфляжем для преступного персонажа, не стесняющим движения и при этом выглядящим весьма элегантно (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 2).

Проанализируем эти три функции облегающего комбинезона Ирмы Веп. Во-первых, стоит отметить его конструкцию. Этот предмет одежды полностью закрывает руки и ноги, а также предполагает наличие капюшона как дополнительного элемента маскировки. Чрезвычайно облегающий фасон выглядит как «вторая кожа» на теле Мюзидоры, что роднит этот комбинезон с купальными трико Аннетт Келлерман. Примечательно, что и для обозначения костюма Ирмы Веп в аналитической литературе используется термин *maillot de soie* (в пер. с фр.: шелковое трико), где явно прослеживается апелляция к спортивным трико и купальным трико начала XX века (Callahan 2005: 87–88). Тем не менее между этими предметами одежды и костюмом Ирмы Веп есть существенная разница в конструкции

и материалах. Купальные трико были выполнены из шерстяного трикотажа и предполагали наличие чулок, которые закрывали ноги ниже середины бедра и надевались отдельно, то есть не были составной частью самого комбинезона. Комбинезон Ирмы Веп выполнен из черного шелка и предполагает полностью слитный фасон.

Нетривиален также шелк в качестве выбора материала для такого костюма: комбинезон Ирмы Веп обладает характерным шелковым блеском, что заметно в большинстве сцен, где она появляется на экране в этом костюме (ил. 2). Купальные и атлетические трико из шерсти или джерси обладали матовой фактурой, что можно увидеть на фотографиях с Аннетт Келлерман и Жюлем Леотаром. И с точки зрения функции комбинезона Мюзидоры как камуфляжа для ее героини это было бы логичнее — черная матовая материя скрывала бы силуэт в темноте гораздо эффективнее, нежели слегка блестящая ткань. Тем не менее функции любого костюма на экране куда шире, поэтому костюм должен выглядеть естественно для антуража сцены и при этом обращать зрительское внимание на себя и, разумеется, на персонажа, который его носит.

Использование шелка отражает и специфическую тенденцию в развитии кино костюмов 1910-х годов, которая особенно ярко прослеживается именно в киносерналах этого десятилетия. В этот период кинематографической одежде начинают уделять большее внимание, поскольку привлекательные костюмы на экране подчеркивали высокий уровень качества кинопроизводства, привлекали внимание женской аудитории, а также усиливали статус первых «кинозвезд» на экране. Идея «звезды» кино активно формируется именно в этом десятилетии как в европейском кинематографе (особенно примечателен здесь феномен итальянских «кинодив»), так и в голливудском кино, где ставка на имидж и имя звезды становится одним из ключевых маркетинговых средств продвижения фильма. Именно в этот период к созданию кино костюмов начали привлекать профессионалов, и пока отдельная профессия художника по костюмам в кино еще не сложилась, в этом качестве чаще выступали театральные костюмеры, а в наиболее громких и важных кинематографических проектах — модельеры и кутюрье.

Шелковый комбинезон Мюзидоры был создан звездой парижского кутюра 1910-х годов, модельером Полем Пуаре (Sanouillet & Sanouillet 2009: 521), известным своими специфическими моделями одежды («хромая юбка», «гаремные шаровары» и другие), а также восточной стилистикой коллекций. Пуаре действительно нередко привлекали к созданию кино костюмов для французских фильмов

1910–1920-х годов, например для актрисы Сары Бернар в фильме «Королева Елизавета» (*Les Amours de la reine Élisabeth*, 1912, реж. Луи Меркантон и Анри Дефонтен) модельер создал запоминающиеся образы, которые не столько соответствовали исторической моде, сколько отражали стилистику и авторское направление мысли самого Поля Пуаре. Для кутюрье работа в качестве художника по костюмам в кино была, вероятно, одним из способов творческой реализации и рекламы своего модного дома — с этой целью Пуаре прибегал к разным стратегиям, от заказа иллюстрированных альбомов и фотосессий для своих коллекций до организации костюмированных балов и светских мероприятий. У Пуаре также был опыт создания костюмов для театральных постановок (Трой 2014), поэтому вполне логично, что в определенный момент он начинает работать с кинематографом. Выбор шелка как материала для костюма Мюзидоры подчеркивает роскошную природу этого изделия, близкого к практикам создания высокой моды.

Элегантность кроя этого костюма также подчеркивает и другую важную особенность. Ирма Веп — ключевой женский персонаж в «Вампирах» и при этом антагонистка. Идея привлекательности костюмов и внешнего вида отрицательных или амбивалентных персонажей в кино получит развитие и в дальнейшем — достаточно вспомнить подчеркнуто изысканные костюмы женщин-вамп в кинокартинах 1910-х годов, элегантные костюмы мужских героев из голливудских гангстерских фильмов начала 1930-х или же модные образы роковых женщин из фильмов нуар 1940-х годов.

Выбор комбинезона как фасона костюма для динамичных сцен с участием Мюзидоры также инициировал возникновение традиции использования облегающей одежды для экшен-сцен. Достаточно вспомнить многие костюмы супергероев в современном кино или же костюмы главных героинь британского сериала «Мстители» (*The Avengers*, 1961–1969) — к ним мы вернемся в одном из следующих разделов. Облегающий силуэт комбинезона Ирмы Веп не только обеспечивает свободу движений, необходимую для динамичных эпизодов киносериала, но также контрастирует с принципами модного дизайна своего времени. Женская мода первой половины 1910-х годов постепенно уходит от сковывающих элементов одежды, характерных для предшествующих десятилетий, однако образ брючного комбинезона, подчеркивающего все изгибы фигуры актрисы, — это настоящий вызов общепринятым вестиментарным нормам того времени (Gunning 2008: 22–24). Появление Мюзидоры на экране в облегающем комбинезоне стало скандальным и резонансным событием, поскольку

приравнивалось к непристойному внешнему виду, граничащему с обнаженностью (ил. 3). Это интересный аспект: комбинезон закрывал тело актрисы практически полностью, однако тонкий шелковый материал и узкий облегающий крой создавали противоположный эффект в эпоху, когда даже широкие дамские шаровары, не акцентирующие силуэт женских ног, вызывали противоречивые эмоции у консервативно настроенной публики, не говоря уже о костюме, который выглядел как «вторая кожа». Не удивительно, что за все десять эпизодов киносериала, общий хронометраж которого приближается к семи часам, Мюзидору в облегающем комбинезоне можно увидеть суммарно всего на протяжении примерно пятнадцати минут. Больше экранное время было бы откровенным вызовом публике.

В контексте истории моды важен также минималистический крой этого предмета одежды. Мода первой половины 1910-х годов развивалась под влиянием восточной стилистики, которая постепенно заменила пастельную гамму начала века яркими и глубокими цветами. Уменьшается и количество слоев женской одежды, хотя настоящий прорыв в этом отношении случится только в 1920-х годах. А повышенная декоративность моды пока остается важной чертой одежды 1910-х. В этом контексте простой слитный комбинезон без каких-либо декоративных элементов, не скрывающий, а подчеркивающий фигуру актрисы, безусловно, притягивал зрительское внимание к персонажу Ирмы Веп, а также на несколько десятилетий предвосхитил появление облегающих комбинезонов как элементов именно модного образа.

В этом смысле ироничным выглядит то, что такой вызывающий костюм на самом деле являлся своего рода камуфляжной одеждой для персонажа Мюзидоры. Выбор черного цвета для костюма был продиктован особенностями визуальной передачи объектов в кинокадре. Киноплёнка, используемая для съемок в 1910-х годах, обладала достаточно высокой контрастностью. С этим связано и обилие грима на лицах актеров — в противном случае черты их лиц терялись бы на экране. Черный цвет костюмов, в свою очередь, утопал в темных участках кадра. И поскольку под покровом ночи скрыться в темноте в черной одежде действительно проще, преступнице Ирме Веп костюм этого цвета действительно подходит как нельзя лучше.

«Вампиры» Луи Фейада также отражают характерный тренд десятилетия — акцент на сложном женском персонаже, который относится к галерее образов многочисленных женщин-вамп 1910-х годов. Комбинезон Мюзидоры, в свою очередь, впервые настолько прямолинейно формирует характерный ассоциативный ряд вокруг костюма этого персонажа. Облегающий комбинезон с этого момента уже

не будет напоминать о спорте, а будет связан с идеями опасности, женской сексуальности и моральной амбивалентности. Неспроста женский облегающий комбинезон впоследствии станет объектом фетишизации — массовая культура нередко становится почвой для возникновения подобных фетишей (Стил 2014: 179).

В свою очередь, именно образ Ирмы Веп в облегающем комбинезоне стал своего рода визитной карточкой сериала — иллюстрированные плакаты с изображением героини использовались как часть рекламной кампании киносериала, а вокруг этого образа Мюзидоры впоследствии сложился своеобразный культ в среде сюрреалистов (Gunning 2008: 24). Столь яркий образ долгое время никто не мог повторить. Облегающие комбинезоны в качестве костюмов женских персонажей крайне редко встречаются в фильмах следующих десятилетий. Среди исключений можно отметить один из костюмов Греты Гарбо в фильме «Мата Хари» (Mata Hari, 1931, реж. Джордж Митцморис), однако чрезмерно декорированный и яркий комбинезон Гарбо скорее вторит ориенталистским мотивам моды 1910-х годов (время действия фильма) и никак не намекает на минимализм комбинезона Мюзидоры в «Вампирах».

Следующим важным этапом в развитии облегающих комбинезонов как кинематографических костюмов станет уже британский телесериал «Мстители» 1960-х годов, однако образ Ирмы Веп будет повторен в кинематографе еще дважды. К наследию сериала Луи Фейада в разные периоды своего творческого пути обращается режиссер Оливье Ассайас. В 1996 году он создает художественный фильм «Ирма Веп» (Irma Vep) с актрисой Мэгги Чун в главной роли, в центре которого идея съемок ремейка киносериала «Вампиры», а в 2022 году делает авторемейк этой картины, но уже в формате телесериала — в этом проекте, также получившем название «Ирма Веп», главную роль исполнила Алисия Викандер. Разница образов Ирмы Веп в обеих версиях Оливье Ассайаса весьма значительна. В фильме 1996 года облегающий комбинезон Ирмы Веп выполнен не из шелка, как в киносериале Фейада, а из блестящего винила (ил. 4), что логически продолжает идею популярности «кэтсьюта» Мишель Пфайффер из фильма «Бэтмен возвращается» (Batman Returns, 1992, реж. Тим Бертон) и в определенной степени предвосхищает облегающий комбинезон Тринити в исполнении Кэри-Энн Мосс в кинокартине «Матрица» (The Matrix, 1999, реж. Л. Вачовски и Л. (А.) Вачовски). В телесериале «Ирма Веп» 2022 года Ассайас в силу возможностей хронометража уделяет комбинезону Алисии Викандер еще больше экранного времени. Здесь рассказывается история оригинального комбинезона

Мюзидоры и показан контекст воссоздания этого костюма для Ирмы Веп в исполнении Викандер. Материалом на этот раз служит роскошный бархат (ил. 5) — комбинезон Ирмы Веп впервые обретает почти матовую фактуру. Крой изделия и отсутствие каких-либо деталей (ил. 6) также больше напоминает оригинальный костюм Мюзидоры, нежели версия Мэгги Чун (ил. 7).

Каждое из воплощений Ирмы Веп на экране, таким образом, подчеркивает определенные аспекты визуализации этого персонажа, свойственные культурному и модному контексту своего времени — и по-разному обыгрывают этот вызывающий образ. Любопытно, что в обеих версиях Ассайаса актрисы, играющие роль Ирмы Веп, начинают испытывать мистическое влияние персонажа с того момента, когда облачаются в облегающий комбинезон. Таким образом Ассайас заигрывает с идеей культовости этого образа, его магнетической привлекательностью на протяжении всей истории кино. Но также эта сюжетная ситуация подчеркивает влияние костюма на восприятие актрисой своей героини — комбинезон меняет их пластику и язык тела, раскрывает новые грани образа и становится для персонажей «Ирмы Веп» опытом телесного и психологического освобождения.

«Мстители»: от кожаного комбинезона к костюмам в стиле «КОСМИЧЕСКОЙ МОДЫ»

Провокативный костюм Ирмы Веп оказал достаточно сильное влияние на образность массовой культуры 1910–1920-х годов, однако в модном контексте этих десятилетий такого влияния не прослеживалось. Подобные облегающие комбинезоны были слишком вызывающими не только на момент выхода на экраны киносериала «Вампиры», но и для моды следующих десятилетий. Определенный интерес к женским комбинезонам возникает в период Второй мировой войны: брючная униформа и рабочие вариации комбинезонов были более практичными опциями для женщин, трудящихся на тех позициях, которые ранее занимали мужчины. Но строгость военных лет достаточно быстро сменяется новой женственностью, с которой ассоциировался стиль «ню-лук». Следующая попытка вернуться к брючным костюмам и комбинезонам становится возможной только в 1960-х годах, когда амбиции нового поколения, сексуальная революция и новые модные тенденции постепенно снимают существовавшие ранее запреты.

Кинематограф и телевидение также фиксировали новые тенденции, и нередко способствовали их появлению. Так получилось

и с популярным британским телесериалом «Мстители» (The Avengers), который выходил в эфир на протяжении почти всего десятилетия, с 1961 по 1969 год. Шпионский сериал с научно-фантастическими сюжетными паттернами рассказывает о приключениях секретного агента по имени Джон Стид (в исполнении Патрика Макни), которому поручают особенные миссии, связанные с разоблачением коварных планов «безумных ученых», фантастическими и необъяснимыми происшествиями, загадочными исчезновениями и другими нетривиальными случаями. Хотя Стид является единственным постоянным героем сериала, а его партнеры менялись от сезона к сезону, значительную популярность сериалу обеспечили его женские героини — в первую очередь, Кэти Гейл (роль исполнила Онор Блэкман) и Эмма Пил (в исполнении Дайаны Ригг).

Героиня Онор Блэкман появилась впервые во втором сезоне сериала и с третьего сезона стала постоянным персонажем (1962–1964). Актрисе передали большую часть функций, ранее принадлежавших мужскому герою — партнеру Джона Стида в первом сезоне «Мстителей». Из-за этого ее героиня Кэти Гейл казалась куда более эмансипированной и смелой, чем большинство женских персонажей сериальной индустрии 1960-х годов. А на фоне бэкграунда героини (степень доктора наук, путешествия по Африке и другое) и ее впечатляющих навыков владения боевыми искусствами, которые регулярно демонстрировались на экране, Кэти Гейл становится совершенно новым женским и весьма значимым типажом в массовой культуре 1960-х годов.

Необычным был и выбор одежды для Онор Блэкман в этой роли. В первых сериях с ее участием она чаще появляется в строгих костюмах с юбкой, однако в многочисленных сценах схваток с противниками ее можно увидеть в брючных костюмах и одежде из кожи. Наконец, в третьем сезоне сериала вместо кожаного брючного костюма у героини появляются и облегающие кожаные комбинезоны, созданные дизайнером Фредериком Старком (Lancaster 2016). Этот предмет одежды использовался для экшен-сцен, где героиня демонстрировала приемы из боевых искусств в схватках с противниками. Выполненные из темной кожи (ил. 8–9), эти комбинезоны мало чем напоминают тонкий и изящный костюм Ирмы Веп, однако они отлично подчеркивают независимость героини, ее умение постоять за себя и дать отпор в любой ситуации. Если костюм Ирмы Веп был костюмом преступницы, то черный кожаный комбинезон Кэти Гейл — это костюм эмансипированной женщины и борца со злом. Это также и вестиментарный символ власти над мужчинами: с одной стороны, героиня Онор Блэкман на равных вступает в бой

с антагонистами-мужчинами, с другой — остается привлекательной женщиной, что неоднократно подчеркивается и в динамике отношений между ее героиней и персонажем Патрика Макни. Кожаный комбинезон Кэти Гейл, таким образом, это и костюм супергероини, и почти фетишистский костюм, который ассоциируется с идеей власти и сексуальной привлекательности.

В четвертом и пятом сезонах сериала (1965–1967) героиню Оноп Блэкман в связи с уходом актрисы из проекта сменяет новый персонаж — Эмма Пил в исполнении Дайаны Ригг. Несмотря на разные характеры и манеру поведения, у двух героинь много общего: сложный бэкграунд, выдающийся интеллект и владение боевыми искусствами. «По наследству» Эмме Пил передается и пристрастие к кожаным комбинезонам, хотя исполнены они в совершенно ином дизайне (ил. 10–11). На комбинезонах Эммы Пил больше декоративных деталей (молнии, пояса, цепочки и другое), в то время как комбинезоны Кэти Гейл выглядели более минималистично.

В отдельных эпизодах на героине Дайаны Ригг можно увидеть комбинезон без рукавов, передняя часть которого заканчивается под грудью (ил. 12), — этот образ дополнен черным трикотажным свитером. В таком вызывающем образе действительно прослеживаются фетишистские мотивы, что и подчеркивает историк и теоретик моды Валери Стил, отмечая, что комбинезон Эммы Пил «явно был создан под влиянием „кутюрных“ фетишистских костюмов работы Джона Сатклиффа из Atomage» (Стил 2014: 36). На эти ассоциации указывают и облегающие кожаные ботфорты — неотъемлемый атрибут образов и Кэти Гейл, и Эммы Пил, — которые получили обозначение *kinky boots*. Подобное обращение к предметам одежды, связанным с фетишистскими костюмами, является и следствием сексуальной революции, начавшейся в 1960-х годах. И что важнее — сериал «Мстители» во многом поспособствовал тому, что подобные объекты и, в первую очередь, кожаные предметы одежды и облегающие комбинезоны впервые станут частью модного контекста, а не образами андеграунда.

Начиная с пятого сезона телесериал переходит на цветное производство. Это повлияло и на дизайн декораций, и на специфику съемок на локации, и, разумеется, на дизайн костюмов. В пятом сезоне героиня Дайаны Ригг сменяет черные кожаные комбинезоны на облегающие трикотажные варианты самых разнообразных расцветок, нередко с контрастными деталями (ил. 13–15). Неизменными остаются пояса и декоративные элементы. В дизайне новых комбинезонов (ил. 16), созданных для Дайаны Ригг модельером Джоном Бэйтсом (модный дом Jean Vagon), можно увидеть влияние феномена

«космической моды» и коллекций Андре Куррежа и Пьера Кардена. Стоит отметить, что авторству Кардена принадлежала и часть костюмов ключевого мужского персонажа сериала — Джона Стида в исполнении Патрика Макни.

Созданные Бэйтсом костюмы для героини Дайаны Ригг также соответствуют характерным для британской моды 1960-х годов фасонам и палитре. Мини-юбки, минималистичные пиджаки и пальто, яркие цветовые сочетания и контрастные элементы — такую одежду можно было увидеть в знаменитых лондонских бутиках. А сериал «Мстители» во многом способствовал распространению этих модных тенденций, будучи ярким воплощением эпохи «свингующих шестидесятых» в массовой культуре (Britton & Barker 2003: 37).

Переход к трикотажным цветным облегающим комбинезонам вместо черных кожаных изделий несколько меняет ассоциативный ряд костюмов Эммы Пил. От образа, напоминающего женщину-доминатрикс, который заложила еще Онор Блэкман в более ранних сезонах, героиня Дайаны Ригг в пятом сезоне переходит к образу модной женщины-эмансипе, которая остается женственной и умеет использовать внешнюю привлекательность в своих целях. Кроме того, комбинезоны Эммы Пил становятся более тонкими и удобными для физической активности героини, в отличие от более тяжеловесной, хотя и изящной кожи.

Еще одним важным аспектом является визуальная контрастность женских персонажей «Мстителей» с мужским протагонистом сериала. Джон Сид — это классический образ английского джентльмена, с изысканными манерами, неизменно аккуратным и пошитым на заказ костюмом. У героя также есть собственные отличительные аксессуары — это шляпа-котелок и зонт-трость. Образы Стида и Кэти Гейл/Эммы Пил — это два совершенно противоположных вестиментарных мира (Ibid.: 39). Классический мужской костюм главного героя ассоциируется со строгими традициями и скорее обращен в прошлое, в то время как мини-юбки и минималистичные фасоны одежды женских персонажей — это проекции моды настоящего, а если говорить о кожаных облегающих комбинезонах, то скорее возникают ассоциации с футуризмом и фантазиями о будущем (ил. 17). Этот визуальный контраст также поддерживается партнерским равноправием между героями, а уникальные навыки и характеристики, которыми обладают Кэти Гейл и Эмма Пил, делают этих персонажей своеобразной моделью для подражания для женщин поколения 1960-х годов.

Специфический контраст в одежде героев и достаточно авангардный гардероб женских персонажей «Мстителей» стал настолько

характерной и запоминающейся особенностью сериала, что в иностранном прокате лаконичное англоязычное название проекта иногда меняли на более вычурное и подчеркивающее вестиментарные атрибуты ключевых героев сериала. Так, на французском телевидении сериал транслировали под названием *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*, что буквально переводится как «Шляпа-котелок и кожаные сапоги», а в немецком эфире сериал шел под названием *Mit Schirm, Charme und Melone* («С зонтиком, шармом и шляпой-котелком»).

Таким образом, благодаря сериалу «Мстители» облегающие комбинезоны не только получают второе рождение на экране, но и обретают совершенно новый ассоциативный ряд и включенность в современный модный контекст. Внутренняя эволюция этого костюма, которая происходит как благодаря смене персонажей, так и благодаря переходу от черно-белой пленки к цветной, отражает рефлексии художников по костюмам в отношении сменяемости векторов в развитии моды 1960-х годов и специфическую для этого времени идею трансформации понятий допустимого, откровенного и сексуального. Костюмы Кэти Гейл и Эммы Пил теперь не только камуфляж, хотя обе героини действительно используют комбинезоны в качестве практичной одежды для слежки и проникновения в закрытые объекты, когда им необходимо выяснить нечто сокрытое и добыть информацию о происходящем. Облегающие брючные комбинезоны в «Мстителях» — это также символ женской силы и сексуальной привлекательности героинь сериала, их стремления к равноправию и, наконец, способ не просто обратить на себя внимание зрителей, но и надолго остаться в их памяти.

В этом ключе также стоит упомянуть о двух проектах, которые появились одновременно с поздними сезонами сериала и вполне могут быть вдохновлены его образами. Это британский фильм «Модести Блэйз» (*Modesty Blaise*, 1966, реж. Джозеф Лоузи) и американский телесериал «Бэтмен» (*Batman*, 1966–1968), за которым на волне успеха проекта последовал и одноименный полнометражный фильм. Любопытно, что и «Модести Блэйз», и «Бэтмен» — это проекты, которые являются экранизациями комиксов, визуализация которых во многом связана с графическими образами первоисточников. Этим отчасти можно объяснить специфику костюма Женщины-кошки в сериале о Бэтмене, однако труднее будет провести такую аналогию с фильмом «Модести Блэйз». Здесь главная героиня в исполнении Моника Витти является профессиональной шпионкой, которая тем не менее отчаянно привлекает к себе внимание окружающих, среди которых находятся и ее недоброжелатели. Ее вычурные и порой

обескураживающие оригинальностью дизайна костюмы выполнены в духе модных тенденций 1960-х годов с поправкой на кинематографическую зрелищность. Но среди розовых мини-платьев и желтых пальто с гигантским капюшоном в гардеробе Модести Блэйз обнаруживается и облегающий трикотажный комбинезон черного цвета (ил. 18). Этот предмет одежды она надевает в ситуации, когда ей необходимо проникнуть в закрытое пространство, оставшись незамеченной для его владельцев. Минималистичный крой изделия больше напоминает комбинезон Ирмы Веп, однако аксессуары, которыми дополнен образ (кожаный пояс и лаковые черные сапоги) скорее отсылают зрителя к образам Кэти Гейл и Эммы Пил.

К наследию «Мстителей» также обращается и киноиндустрия 1990-х годов, когда по мотивам сериала был создан полнометражный фильм «Мстители» (The Avengers, 1998, реж. Джеримайя С. Чечик). И хотя кинокартине не удалось воспроизвести ни популярность, ни шарм оригинального проекта, этот фильм стал еще одним свидетельством возвращения моды на облегающие комбинезоны в эстетике 1990-х годов. В фильме у Эммы Пил в исполнении актрисы Умы Турман есть несколько комбинезонов, визуально отсылающих как к кожаным изделиям из четвертого (черно-белого) сезона сериала (ил. 19), так и к комбинезонам в духе «космической моды» и оп-арта из пятого (цветного) сезона). Дизайн этих комбинезонов в большей степени отражает специфику моды 1990-х годов, чем обращается к крою 1960-х. К примеру, об этом свидетельствует глубокая линия декольте или фронтальная молния (ил. 20), в то время как комбинезоны Эммы Пил в сериале всегда были полностью закрытыми, а молнии использовались как декоративный элемент, что хотя бы отчасти регулировало сексуальный подтекст этих изделий. Тем не менее обращение к оригинальному сериалу как референсу отлично демонстрирует свойственную массовой культуре конца XX века ностальгию по образам «свингующих шестидесятых».

Комбинезон Эммы Пил является важным референсом, с которым работают и художники по костюмам в жанре супергеройского боевика. О его влиянии на костюм Женщины-кошки из разных экранизаций комиксов о Бэтмене речь пойдет в следующем разделе, но также стоит отметить и образ героини из другой комикс-вселенной — Черной Вдовы из серии комиксов Marvel под названием «Мстители». С точки зрения сюжета с британским сериалом у этого проекта и последовавшей серии фильмов нет никаких пересечений, однако костюм этой супергероини, который впервые получил визуальное воплощение в комиксах 1970-х годов, непосредственно вдохновлен черным

кожаным комбинезоном Эммы Пил (Call 2017: 107). В кинематографических экранизациях «Мстителей» от Marvel роль Черной Вдовы исполняет Скарлетт Йоханссон — и ее костюм также наследует те черты, которые свойственны графическому воплощению образа и отсылают к черному облегающему комбинезону Эммы Пил.

«Женщины-кошки»: трансформация облегающего комбинезона в «Кэтсьют»

Облегающие комбинезоны Кэти Гейл и Эммы Пил зафиксировали в массовой культуре 1960-х годов прочную взаимосвязь между этим типом костюма и экшен-сценами, в которых женские героини вступают в схватку с противниками-мужчинами. Однако начинающий свое развитие в этом десятилетии жанр боевиков пока был далек от того, чтобы включать в основное действие женских экшен-героинь. Такие женские персонажи появляются в смежном жанре, который также получил активное развитие в 1960-х годах, — это супергеройские фильмы и телесериалы. Экранизации американских и европейских комиксов действительно пользовались популярностью в 1960-х годах и среди них было не мало сильных женских образов. И с учетом повышенной физической активности, свойственной деятельности этих персонажей, облегающие комбинезоны как нельзя лучше подходили им в качестве экшен-костюма. А в случае с персонажем Женщины-кошки из комиксов о Бэтмене, облегающий комбинезон становится ее узнаваемым атрибутом и частью образа.

Как персонаж, Женщина-кошка появляется еще в первых выпусках комиксов о Бэтмене, в 1940-х годах. Тем не менее сюжетное развитие и запоминающийся образ эта героиня получает позднее. Сначала на страницах комиксов она получает анималистические атрибуты в виде кошачьей маски и накладных кошачьих ушей, и лишь впоследствии героиню начинают рисовать в облегающих комбинезонах. Черный цвет также появился не сразу — в комиксах 1960-х годов у Женщины-кошки был зеленый комбинезон, также ее часто рисовали в одежде фиолетовых оттенков (Knight 2010: 33–34). Черный облегающий костюм Женщины-кошки во многом стал узнаваемым атрибутом героини благодаря телевизионной экранизации комиксов о Бэтмене (Batman, 1966–1968), а также полнометражному фильму «Бэтмен» (Batman, 1966, реж. Лесли Х. Мартинсон), созданному на волне успеха первого сезона телевизионного проекта.

В телесериале и фильме 1966 года в роли Женщины-кошки успели побывать сразу три актрисы: Джули Ньюмар в первых двух сезонах

сериала, певица Эрта Китт сменила ее в третьем сезоне, а для полнометражного фильма на эту роль пригласили актрису Ли Меривезер. Модель облегающего комбинезона Женщины-кошки при этом была практически одной и той же у всех трех актрис, различия были только в аксессуарах — отличались маски на лице и «кошачьи ушки». Сам же облегающий комбинезон был выполнен из блестящей эластичной ткани лама черного цвета с металлическими нитями и дополнен золотым металлическим поясом (ил. 21). Помимо черных полусапожек на низких шпильках костюм также предполагал наличие перчаток с имитацией кошачьих когтей (ил. 22). Минималистичный крой был сбалансирован специфичностью материала — металлизированной тканью — это позволяло сделать костюм Женщины-кошки еще более вызывающим и ярким (ил. 23). Сложно сравнить такой костюм с комбинезонами Кэти Гейл или Эммы Пил из «Мстителей», однако очевидно, что сам формат облегающего комбинезона и его характерные черты были выбраны с некоторой оглядкой на женские образы из британского телесериала, который в 1966–1967 годах был на пике своей популярности.

Визуализация образа Женщины-кошки из сериала и фильма 1960-х годов стала прямым источником для дальнейшей работы с этим персонажем в кинематографе, анимации, телевизионных проектах и даже в новых комиксах и графических романах. Костюм Женщины-кошки получил название «кэтсьют» (catsuit) — этим словом стали называть и другие облегающие комбинезоны, не имеющие отношения к вселенной «Бэтмена» — главное, чтобы они полностью очерчивали фигуру своей владелицы и были сексуальными, в то время как декоративные детали или материал были не столь важны.

Тот факт, что именно облегающий комбинезон становится характеризующей чертой образа Женщины-кошки, является вполне логичным следствием истории этого кинематографического костюма. Женщина-кошка — это не просто антагонист в мире комиксов о «Бэтмене», но и роковая женщина, с которой у главного героя выстраивается сложная романтическая динамика взаимодействия. Образ кошки и свой костюм она использует для маскировки — будучи профессиональной воровкой, героиня с кошачьей грацией проникает в закрытые помещения с целью кражи, поэтому костюм должен быть удобным для физической активности и нести в себе определенную связь с эстетикой образа кошки. Эти характеристики отчасти напоминают о первом подобном образе в кино — об Ирме Веп из «Вампиров» Луи Фейада, которая также использовала облегающий комбинезон как способ маскировки и удобный вариант одежды для

физической активности, а ее репутация женщины-вамп создавала ореол мистики и сексуальной привлекательности этого образа. Амбивалентность такого ампула переходит и в черты образа Женщины-кошки, которая, с одной стороны, является таким же криминальным персонажем, как и Ирма Веп, а с другой стороны, провоцирует зрителей на более сложный эмоциональный отклик, поскольку является и одним из ключевых женских персонажей во вселенной «Бэтмена».

Глубина этого образа раскрывается в следующей кинематографической вариации историй о Бэтмене — в фильме «Бэтмен возвращается» (*Batman Returns*, 1992, реж. Тим Бертон). Женщина-кошка в исполнении Мишель Пфайффер здесь получает подробную предысторию: на экране показан процесс трансформации скромной «серой мышки» Селины Кайл в бесстрашную и уверенную в себе Женщину-кошку. В этом фильме продемонстрировано и создание ее «супергеройского» костюма. Так, отчаявшаяся девушка принимает решение разорвать замкнутый круг неудач в своей жизни, избавляется от всех вещей, которые ранее составляли часть ее повседневного быта, находит самый нетипичный предмет одежды в своем гардеробе — плащ из лаковой черной кожи, и перешивает его в облегающий «кэтсьют» (ил. 24).

Отличительной чертой этого комбинезона становятся явные и грубоватые швы из толстых белых ниток, которые символизируют «шрамы» и поломанную судьбу героини (и ее мистическое воскрешение после эпизода, который должен был привести к ее гибели). Эти швы являются свидетельством того, как героиня собирает воедино осколки своего прошлого «я» (выкраивание нового костюма из старого плаща), создавая для себя новую идентичность и образ, которые неизбежно несут на себе «шрамы» из предшествующего этапа жизни (ил. 25). Белые швы косвенно отсылают и к другому кинематографическому образу — к каноническому образу монстра из фильма «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 1931, реж. Джеймс Уэйл), который также оказывается «воскрешенным из мертвых» в результате эксперимента. Грубые швы на его коже являются свидетельством зверского оперативного вмешательства, а швы на «кэтсьюте» Женщины-кошки в исполнении Мишель Пфайффер свидетельствуют о глубокой психологической травме, которую проживает героиня. Ее костюм также прочитывается как образ властной женщины, почти доминатрикс в фетиш-контексте, на что намекает и материал, из которого он создан (тонкий блестящий винил), и маска кошки, которая закрывает всю верхнюю половину головы и скрывает волосы (ил. 26). Стремление героини к власти над мужчинами и ее жестокость, которая прорывается наружу, — это подавленные эмоции, которые копила в себе

Селина Кайл, не осмеливаясь дать отпор, и которые она впоследствии трансформирует в своеобразное отмщение обидчиками в качестве ее нового «я» в лице Женщины-кошки — опасной, привлекательной и бесстрашной.

Эти же черты сохраняются и в другом кинематографическом воплощении Женщины-кошки — в фильме «Темный рыцарь: Возрождение легенды» (*The Dark Knight Rises*, 2012, реж. Кристофер Нолан), где ее роль сыграла Энн Хэтэуэй. Здесь у персонажа нет столь драматичного бэкграунда или эпизода трансформации — героиня Хэтэуэй использует образ Женщины-кошки как маскировку для своей криминальной деятельности (ил. 27). Здесь также в меньшей степени прослеживается дуализм образа Селины Кайл/Женщины-кошки в отличие от героини Мишель Пфайффер. Женщине-кошке в исполнении Энн Хэтэуэй не всегда требуется «кэтсьют» — она вполне уверенно чувствует себя в минималистичных платьях и на высоких каблуках-шпильках, которые она иногда использует и как холодное оружие. Отсутствие драматичности подчеркивается и в цельности комбинезона — никаких контрастных швов или винилового блеска (ил. 28). Здесь ее костюм скорее отличает фактурная кожа, напоминающая резину.

Тем не менее визуальный образ Женщины-кошки в исполнении Энн Хэтэуэй больше приближен к персонажу Мишель Пфайффер, чем героиня Холли Берри в фильме «Женщина-кошка» (*Catwoman*, 2004, реж. Питоф). В этой кинокартине главная героиня практически никак не связана с образом из вселенной DC Comics и серии о Бэтмене, за исключением ее апелляции к имени персонажа. Облегающий «кэтсьют» Холли Берри не является комбинезоном, скорее это кожаные брюки и топ-бюстгальтер, закрывающий грудь (ил. 29). Такая открытость верхней части тела подчеркивает модный контекст своего времени — в первой половине 2000-х годов мода действительно располагала к большей демонстрации тела, например с помощью низкой посадки брюк и укороченной длины топов. В свою очередь, «кэтсьют» Энн Хэтэуэй демонстрирует возврат к большей сдержанности в моде начала 2010-х годов, поэтому ее комбинезон принимает более канонический и закрытый облик.

Возвращаясь к персонажу в исполнении Мишель Пфайффер, стоит отметить, что ее воплощение Женщины-кошки оставило значительный след в моде 1990–2000-х годов и в тех кинематографических образах, которые появились в этом десятилетии далее. «Кэтсьют» Мишель Пфайффер нашел отражение в нескольких образах из коллекций Тьерри Мюглера и Джона Гальяно (Брауни, Грейдон 2021: 107), а также инициировал интерес к облегающим комбинезонам в качестве

кинематографического костюма. Например, похожий материал с характерным виниловым блеском используется для костюма Ирмы Веп в фильме Оливье Ассайаса в 1996 году, и схожий дизайн самого «кэтсьюта» прослеживается в комбинезоне Эммы Пил в «Мстителях» 1998 года.

Наконец, в этом контексте нельзя не отметить и костюмы Кэри-Энн Мосс в фильме «Матрица» 1999 года и его сиквелах начала 2000-х годов. Здесь сияющий винил в облегающих костюмах Тринити продолжает тренд, заданный «кэтсьютом» Мишель Пфайффер еще в начале десятилетия, однако символизм образа совершенно иной. В комбинезонах Тринити нет той прямолинейной сексуальности или намеков на фетишистское происхождение «кэтсьютов», которые есть в образе Женщины-кошки (ил. 30–31). Костюмы Тринити существуют в мире киберпанка и холодной антиутопии, где человеческое уходит на второй план. В этом чувствуется определенная тревога как симптом времени — страх перед наступлением нового тысячелетия и стремительным развитием цифровых технологий. Черные костюмы героев «Матрицы» (ил. 32), с одной стороны, обезличивают их, а с другой стороны, функционируют как «вторая кожа» и своеобразная защита в мире, сгенерированном компьютерной иллюзией.

Таким образом, эволюция облегающих комбинезонов как кинематографического костюма сильных и опасных женских персонажей не только проходит свой внутренний путь развития с точки зрения дизайна и материалов, но и фиксирует взаимодействие как с модным контекстом разных десятилетий, так и с тенденциями в массовой культуре. Облегающие комбинезоны не были нормативным предметом одежды в моде вплоть до второй половины 1960-х годов в силу многих факторов: от продолжительного неприятия женских брюк и строгих правил дресс-кода первой половины XX века до сексуального подтекста и ассоциаций с фетишистскими костюмами, что также вносило определенную социальную тревожность в отношении визуализации этого костюма на экране. Тем не менее черные облегающие комбинезоны и «кэтсьюты» становились характерным атрибутом сразу нескольких женских киноперсонажей, которые оказали значительное влияние на развитие образов массовой культуры. От Ирмы Веп до Эммы Пил и Женщины-кошки черные комбинезоны становились символом женской смелости, власти и сексуальной привлекательности, атрибутом роковых женщин и сложных персонажей, опережавших свое время или обладающих уникальным набором навыков, отличающих их от других женских киногероинь.

Литература

- Брауни, Грейдон 2021* — Брауни Б., Грейдон Д. Костюм супергероя. Идентичность и маскировка в жизни и вымысле. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Стил 2014* — Стил В. Фетиш: мода, секс и власть. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Трой 2014* — Трой Н. Дж. Поль Пуаре и его стиль «минарет» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2014. № 31. С. 37–70.
- Britton & Barker 2003* — Britton P. D., Barker S. J. Reading Between Designs Visual Imagery and the Generation of Meaning in The Avengers, The Prisoner, and Doctor Who. Austin, TX: University of Texas Press, 2003.
- Call 2017* — Call L. Joss Whedon's Radical Icon of Third Wave Feminism // Marvel's Black Widow from Spy to Superhero: Essays on an Avenger with a Very Specific Skill Set / Ed. by Sh. Ginn. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc., Publishers, 2017.
- Callahan 2005* — Callahan V. Zones of Anxiety: Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.
- Hoffmann & Bailey 2014* — Hoffmann F., Bailey W. Fashion & Merchandising Fads. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2014.
- Gunning 2008* — Gunning T. Making Fashion out of Nothing: The Invisible Criminal / Uhlirova M. (ed.) If Looks Could Kill: Cinema's Images of Fashion, Crime and Violence. London: Koenig Books, 2008.
- Knight 2010* — Knight G. L. Female Action Heroes A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2010.
- Lancaster 2016* — Lancaster D. The Immaculate Avengers // *Transdiffusion.org*. 2016. February 17 (transdiffusion.org/2016/02/17/the-immaculate-avengers) (по состоянию на 28.07.2025). Оригинальная публикация: TV Times. No. 418. 1963. November 1. P. 4–6.
- Lynch & Strauss 2014* — Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia / Ed. by A. Lynch, M. D. Strauss. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2014.
- Sanouillet & Sanouillet 2009* — Sanouillet M., Sanouillet A. Dada in Paris. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
- Ward 2015* — Ward S. Swimwear // *The Berg Companion to Fashion* / Ed. by V. Steele. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Wiltse 2009* — Wiltse J. Contested Waters: A Social History of Swimming Pools in America. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009.