

Татьяна Бакина —

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

Модные грезы в «Техниколоре»: эскапизм и мода в цветных голливудских мюзиклах первой половины 1940-х годов

Аннотация

Голливудские мюзиклы первой половины 1940-х годов, снятые в цвете при помощи системы «Техниколор», сами по себе были одушиной для публики, живущей в ожидании окончания Второй мировой войны. Красочные музыкально-танцевальные эпизоды вносили контраст не только в мир американского кино этого периода, где доминировала светотень фильмов-нуар, но и в реальный мир зрительской аудитории, которая испытывала вполне естественное желание отвлечься от повседневных забот и тревог. Логика эскапизма выражена в этих фильмах за счет целого комплекса приемов, среди которых — конструкция и хореография музыкальных шоу-стопперов, переключение на альтернативные уровни повествования за счет эпизодов сновидений и фантазий, перенесение времени действия в предшествующие и более спокойные эпохи, а также конструкция ностальгического отклика у зрителей по отношению к этим временам. Не последнюю роль в этом процессе играют и костюмы героев. Статья посвящена тому,

как работает экспрессия костюмов на экране в контексте эскапизма, а также тому, как взаимосвязь с модными тенденциями и индустрией моды этого периода помогала создавать голливудским художникам по костюмам запоминающиеся образы героев.

Ключевые слова: костюмы в кино; мюзиклы 1940-х; эскапизм; голливудское кино; «Техниколор»; мода и кинематограф.

Для визуального мира голливудского кинематографа классической эпохи (1930–1950-е) эскапизм был одной из основополагающих характеристик практически в каждом десятилетии. Американская киноиндустрия реагировала на потрясения современности созданием жанровых кинокартин с пышной визуальной эстетикой, которая захватывала зрителя, позволяя отвлечься от насущных проблем или тревожных вызовов эпохи, будь то тяготы времен Великой депрессии или ужасы Второй мировой войны. Жанровые формулы позволяли зрителю получить желаемый спектр сюжетов и переживаний, а масштабные декорации и роскошные костюмы создавали далекий от реальности визуальный мир, внутри которого так легко поверить в возможность хеппи-энда.

К эскапистским киножанрам тех лет можно отнести практически все варианты сюжетов, кроме тех, которые существуют в драматическом или мелодраматическом поле — хотя и здесь бывали исключения, если вспомнить о роскошных костюмах Джоан Кроуфорд в мелодраме «Летти Линтон» (Letty Lynton, 1932, реж. Кларенс Браун), которые создавали неожиданный контраст с серьезной темой фильма. И все же чаще эскапизм находил проявления в исторических картинах, приключенческих лентах, романтических комедиях и, разумеется, музыкальных фильмах. Именно в этих жанрах условный реализм ситуаций в большей степени отходит от правдоподобия и рутинности. В исторических картинах это происходит за счет исторической дистанции и реконструкции определенного образа прошлого на экране. В приключенческих фильмах герои, как правило, сталкиваются с исключительными обстоятельствами и остросюжетными поворотами в своей судьбе, которые максимально далеки от обыденности нашей жизни. В свою очередь, романтические комедии могут быть в большей или меньшей степени реалистичными, однако в подобных историях в фокусе всегда находятся романтические перипетии, через которые проходят герои, а также их нередко эксцентричное поведение, которое и является катализатором комических ситуаций. Именно юмористическая тональность, даже несмотря на широкую

вариативность тем, с которыми работает жанр, позволяет романтическим комедиям работать в эскапистском ключе.

Музыкальные фильмы также могут быть весьма разными с точки зрения своего тематического спектра, поскольку сам по себе формат мюзикла является стилиевой огранкой содержания фильма. Мюзикл может стать своеобразным зеркалом актуальных событий, а иногда и тяжелых периодов в истории. Например, рефлексией над проблемами времен Великой депрессии можно считать мюзикл «42-я улица» (42th Street, 1933, реж. Ллойд Бэйкон). Многое зависит и от конкретных форматов музыкального фильма, которые варьируются от легких фильмов-оперетт и более серьезных бэкстейдж-мюзиклов, сюжеты которых выстроены вокруг постановки театральных шоу, до кинематографической формы музыкальных ревю и классических интегрированных мюзиклов¹. За эскапистское приключение зрителя в мюзиклах отвечают именно элементы шоу: танцы и песни придают происходящим в фильме событиям более легкую огранку, создают дистанцию по отношению к повседневному опыту. Именно поэтому мюзиклы были одним из самых популярных жанров в классическом голливудском кинематографе, эпоха которого практически совпадает с самым турбулентным периодом в истории первой половины XX века.

В 1940-х годах музыкальные фильмы становятся стержнем эскапизма военных лет. На базе этого жанра можно было создавать патриотические и даже откровенно пропагандистские киноленты, при этом с очень непринужденной и простой подачей за счет музыкальных эпизодов. И наоборот — некоторые мюзиклы военных лет практически не касаются военного контекста, фокусируясь на иных тематических аспектах, чтобы отвлечь зрителя от тревог этого сложного периода. Если попытаться охарактеризовать тематическое своеобразие американских музыкальных фильмов первой половины 1940-х годов, то можно отметить следующие характерные тенденции:

- патриотические музыкальные ревю и бэкстейдж-мюзиклы, где война напрямую влияет на жизнь героев фильма (например, «Это армия» (This is the Army, 1943, реж. Майкл Кёртиц), где американские военные ставят музыкальное шоу, но вынужденно завершают гастролы из-за призыва вернуться в военную часть);
- музыкальные фильмы, сюжеты которых выстраиваются вокруг идеи поддержки боевого духа военных (например, «Четыре девушки в джипе» (Four Jills in a Jeep, 1944, реж. Уильям А. Сайтер), основанный на реальных событиях, которые пережили четыре голливудские актрисы во время патриотических гастролей);

- комедийно-музыкальные фильмы, в центре которых фигурирует актриса-звезда, а военный контекст играет более фоновую функцию (например, «Девушка с фотографий пин-ап»² (Pin Up Girl, 1944, реж. Брюс Хамберстоун), где раскрываются курьезные ситуации, в которые попадает героиня Бетти Грейбл, в числе которых ее взаимоотношения с молодым моряком, ставшим героем военного сражения);
- исторические мюзиклы и музыкальные ревю, которые никак или практически никак не связаны с военным контекстом и в большей степени выполняют эскапистскую функцию отвлечения аудитории от тягот военного времени (например, «Встреть меня в Сент-Луисе» (Meet Me in St. Louis, 1944, реж. Винсенте Миннелли), который рассказывает о жизни состоятельной семьи из Сент-Луиса на протяжении четырех сезонов одного года — с лета 1903 года по весну 1904 года);
- музыкальные фильмы с фантазийными элементами, которые также ориентированы на логику эскапизма (например, «Леди в темноте» (Lady in the Dark, 1944, реж. Митчелл Лейзен), сюжет которого рассказывает о кризисе в жизни главной героини, которая является главным редактором модного журнала, и последующем преодолении этого кризиса с помощью сеансов психоанализа).

Помимо тематического своеобразия музыкальных фильмов первой половины 1940-х годов, стоит отметить и важную производственную тенденцию, которая также в значительной степени отличала мюзиклы от многих других фильмов этой эпохи. Речь идет о создании цветных кинокартин с помощью системы «Техниколор» (Schatz 1999: 224–225). Полноцветная трехплёночная система (three-strip Technicolor) использовалась голливудскими студиями уже с 1935 года, однако так и не стала производственным стандартом в силу дороговизны и целого ряда ограничений при производстве цветного фильма. С помощью системы «Техниколор» во второй половине 1930-х годов снимали почти исключительно высокобюджетные и масштабные проекты — исторические фильмы, мюзиклы и фантазийные картины. Среди самых известных примеров можно назвать два культовых фильма режиссера Виктора Флеминга, вышедшие на экраны в 1939 году, — «Унесенные ветром» (Gone with the Wind) и «Волшебник из страны Оз» (The Wizard of Oz).

Эта жанровая особенность «Техниколора» сохраняется и в первой половине 1940-х годов. Цвет будет оставаться важной чертой исторических картин и мюзиклов вплоть до окончательного перехода на цветное кинопроизводство в 1950–1960-х годах. При этом далеко

не каждый проект в этих жанрах получал возможность быть снятым в цвете: реалии экономии военных лет не позволили бы студиям таких излишеств. Чаще в «Техниколоре» снимали музыкальные и исторические картины с участием ведущих студийных звезд этой эпохи, и в этом случае студии уже не скупилась на соответствующий антураж с точки зрения визуального обрамления картины. Для звезд мюзиклов и исторических картин этой эпохи нередко создавались самые роскошные и впечатляющие костюмы, которые заметно контрастировали с практичностью и умеренностью моды военных лет.

При этом стоит заметить, что голливудские художники по костюмам в целом были вынуждены работать в условиях нехватки натуральных изысканных тканей, которые обычно использовались для создания костюмов в фильмах 1930-х годов (Nadoolman Landis 2007: 136–137). Нехватку тканей в условиях военных ограничений стремились компенсировать в том числе за счет архивных костюмов, созданных для фильмов прошлых лет, которые теперь могли пригодиться для нужд нового проекта. Несмотря на такие стесненные обстоятельства, студийные художники по костюмам создавали одни из самых запоминающихся костюмов этой эпохи именно для цветных мюзиклов и исторических фильмов. Достаточно упомянуть красное платье, расшитое пайетками и стразами, с многослойной юбкой из меха, созданное для актрисы Джинджер Роджерс в фильме «Леди в темноте», — подобные образы являются эхом роскоши в дизайне кино-костюмов 1930-х годов.

Такой «модный эскапизм» в целом является важной отличительной чертой цветных музыкальных фильмов первой половины 1940-х годов. Остановимся подробнее на том, как именно работают зрелищные функции костюмов в мюзиклах этого периода в контексте логики эскапизма.

«Леди в темноте»: эпизоды снов и экспрессия костюмов как стратегия эскапизма

Для американских кинофильмов первой половины 1940-х годов в целом характерно обращение к нестандартным форматам линейного повествования, где ход сюжета может прерываться на эпизоды воспоминаний, снов и фантазий главных героев. Например, весьма распространенными в этот период становятся флешбэки — отвлечение от основного хода событий в пользу воспоминаний персонажей (Bordwell 2017: 68–69). Тренд на флешбэки охватывает практически все жанры,

и мюзиклы не являются исключением, хотя в этом жанре ключевым элементом, нарушающим линейность повествования, все же являются танцевально-песенные эпизоды. Их интеграция в сюжет уже не вызывала у зрителей вопросов: если герои переходили от диалога к исполнению песни, то такое переключение форматов коммуникации воспринималось как часть специфической нормативности в сюжетной логике музыкальных фильмов. Это хорошо демонстрируют фильмы с участием Фреда Астера и Джинджер Роджерс уже во второй половине 1930-х годов.

И все же в отдельных фильмах 1940-х годов песенно-танцевальные номера включались в сюжет через различные внешние мотивы, которые как бы объясняли и легитимизировали то, почему герои сменяют способ коммуникации и переходят с языка слов на язык песни и танца. Чаще всего таким внешним мотивом было участие героев в музыкальном шоу или работа в музыкальном клубе. Куда более редкими были переходы между реальным и подсознательным через эпизоды воспоминаний или снов. Именно такой мотив реализации музыкальных номеров прослеживается в фильме «Леди в темноте» Митчелла Лейзена.

Сюжет кинокартины выстраивается вокруг психологического кризиса главной героини в исполнении актрисы Джинджер Роджерс. Будучи успешным главным редактором популярного модного журнала, она тем не менее не испытывает удовлетворения от своей жизни и обращается за помощью к психоаналитику из-за приступов тревожности и беспокойных снов, в которых ее подсознание транслирует совершенно несвойственные ей в реальной жизни желания и собственный образ. Вместо успешной бизнес-леди, сосредоточенной на работе, в своих снах героиня видит себя гламурной светской львицей, которой восхищаются не столько за ее деловые успехи, сколько за ее красоту, чувство стиля и способность всегда находиться в центре внимания. Именно в этих сновидениях фигурируют все музыкальные номера фильма: через переход от реальности, в которой героиня ощущает себя неудобно, к фантазийному миру грез, который ничем не напоминает ее рутинные будни.

Для персонажа Джинджер Роджерс эти эпизоды снов являются прорывом в подсознание, которое в специфической форме подсказывает ей, какой на самом деле хочет быть девушка. Для зрителей визуализация сновидений героини представлена как эскапистское отвращение от реалистичной канвы фильма. Пространство, цветовое решение, последовательность образов и, наконец, костюмы персонажей создают ощущение погружения в иногда забавный, но неизменно

притягательный мир, где возможно все, а повседневные проблемы кажутся столь далекими и несущественными.

Костюмы в этих эпизодах имеют особое значение в раскрытии образа главной героини. В своей обычной жизни она предпочитает строгие деловые костюмы с минимумом декора и простыми аксессуарами. Синий костюм в полоску или простой серый комплект из пиджака и юбки представляют для героини рабочую униформу, в которой ее индивидуальность теряется (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 1). На фоне других женщин, работающих в журнале мод, она выглядит куда сдержаннее, поскольку избегает акцентных цветов и декоративных деталей в своих образах. На это обращают внимание и сотрудники-мужчины, один из которых (герой Рэя Милланда) периодически в дерзкой манере подшучивает над героиней Джинджер Роджерс, говоря о «мужском» характере ее образа. Режиссер Митчелл Лейзен, который также частично работал над костюмами в фильме, осознанно стремился к тому, чтобы сделать одежду героини Джинджер Роджерс максимально маскулинной, чтобы подчеркнуть ее внутренний психологический блок перед желанием быть женственной (Chierichetti 1995: 188–189). При этом повседневную одежду героини можно назвать вполне элегантной и опрятной несмотря на всю строгость. О ее высоком социальном статусе и благосостоянии свидетельствуют и меховые изделия — предмет роскоши, который был доступен отнюдь не каждой женщине в те годы (ил. 2).

Совершенно другой предстает героиня в эпизодах своих снов. На протяжении фильма мы видим три эпизода сна, каждый из которых имеет свою цветовую гамму. Первый из них, «Синий сон», демонстрирует внутреннее стремление героини выглядеть женственно и привлекательно. В начале эпизода ее костюм очень похож на тот дневной образ, который героиня носила ранее, однако его строгость смягчена крупным декоративным страусиным пером, которое прикреплено к пиджаку брошью. Сам пиджак больше напоминает мужской фрак с узкими, но гипертрофированно длинными фалдами, которые спускаются вниз подобно шлейфу. Ее образ начинает меняться, когда она обнаруживает во сне вожаденный объект — роскошное сине-бирюзовое бальное платье, с которым она кружится в танце, а затем, будто Золушка, оказывается облаченной в него. Рассказывая об этом сне психоаналитику, героиня уточняет, что синий цвет на самом деле ей глубоко неприятен, но во сне она была им зачарована.

Оказавшись одетой в желанное бальное платье, героиня начинает себя вести иначе. Абстрактное пространство сна сменяется парадным залом, где героиня находится в центре внимания и произносит

благодарственную речь, в которой не отказывает себе в откровенном самолюбовании. Не только речевые конструкции являются несвойственными героине в ее обычной жизни, но и тембр речи — она растягивает слова и дополняет их наигранной тональностью.

Стоит отметить, что синий и бирюзовый цвета доминируют в этом эпизоде: в этих оттенках выполнены как декорации, так и костюмы персонажей из массовки. Мужские герои одеты в синие фраки, женщины — в белые платья с розовыми оттенками, однако освещение делает эти платья ярко-бирюзовыми. Оба цвета присутствуют и в балльном платье героини: его нижний слой выполнен в бирюзовом оттенке, а кружевной лиф и верхний слой юбки из полупрозрачной ткани, расшитый блестящими стразами, предстают в глубоком синем оттенке. Интересен и дизайн этого «платья мечты»: глубокий вырез на спине и подчеркнутая линия декольте замаскированы прозрачной тканью-суфле телесного оттенка (что объясняется правилами американского Кинопроизводственного кодекса, запрещавшими откровенные костюмы на экране), а лиф густо расшит переливающимися пайетками (ил. 3). Многослойная юбка и открытый дизайн платья просценируют два качества, не свойственных повседневной одежде героини: отсутствие строгости и скованности. В дальнейшем сюжет фильма фокусируется на проблеме подавленной женственности и сексуальности главной героини.

Следующий, «Золотой» сон героини показан уже не как визуализация рассказа психоаналитику, а реальный сон, в пространство которого она погружается без возможности фиксировать свои осознанные наблюдения. Здесь девушка видит себя в образе невесты, причем сразу в нескольких подвенечных платьях. В первом из них, более скромном и напоминающем силуэты вечерних платьев 1930-х годов, она исполняет танцевальный номер, а во втором оказывается на собственной свадебной церемонии. Второй подвенечный образ представлен куда более роскошным: платье с широкими наплечниками, декорированными стразами, и длинным шлейфом, а в качестве акцентного аксессуара на голове героини возвышается крупный головной убор с фатой (ил. 4). Собравшиеся гости торжества, одетые в костюмы золотого цвета, начинают задавать героине вопросы о том, действительно ли она любит своего избранника и готова ли она вступить с ним в брак. В панике героиня взбирается на огромный свадебный торт, протестуя в ответ на подозрения гостей. В процессе восхождения ее платье трансформируется: шлейф и часть юбки сброшены, декоративные детали исчезают и наряд героини начинает больше походить на лохмотья. Эти изменения во внешнем образе вновь трансформируют

внутреннее неприятие героиней собственной женственности, которую она может себе «разрешить» лишь в подсознательных образах сна.

После этого ночного кошмара героиня начинает постепенно осознавать корень своих проблем и неудовлетворенности собственной жизнью. Первое характерное изменение происходит, когда она принимает приглашение поужинать вместе с известным голливудским актером. Для этой встречи она выбрала необычайно роскошное бальное платье (слишком экстравагантное для ужина в ресторане), которое было отправлено в редакцию ее модного журнала для фотосессии из Голливуда (ил. 5).

Именно этот костюм является ключевым образом героини: ярко-красное платье, лиф которого расшит золотыми пайетками и стразами, а юбка выполнена из нежного меха. В таком шикарном платье героиня выделяется на фоне всех других дам в ресторане, которые одеты в более скромные вечерние наряды. Тем не менее за внимание ее спутника борются сразу несколько девушек, которые ведут себя куда более уверенно и раскованно, чем героиня Джинджер Роджерс. Этот случай убеждает ее в том, что, даже будучи облаченной в экстравагантное платье, которое притягивает взоры, она не в состоянии конкурировать с другими женщинами, а именно страх перед конкуренцией является корнем ее психологического кризиса.

Эти события провоцируют последний сон героини, который не имеет определенного цветового кодирования, однако именно здесь, впервые за весь фильм, Митчелл Лейзен не приглушает цветовую палитру, а делает эпизод максимально красочным и «потехниколоровски» сочным. Кульминацией сна становится сольный музыкальный номер, который героиня исполняет в том самом «голливудском» платье, которое выбрала для ужина, однако во сне оно распахивается, обнажая ноги главной героини и подкладку самого платья, которая выполнена в той же манере, что и лиф костюма — красная ткань и золотые вышитые пайетки (ил. 6).

Этот сон провоцирует героиню вспомнить заблокированные в ее памяти эпизоды из детства, которые посредством флешбэка визуализируются на экране. Будучи ребенком, она восхищалась своей матерью — светской львицей, которая купалась во внимании мужчин и с насмешкой относилась к желанию дочери выглядеть привлекательной. Скорая гибель матери положила конец неосознанной конкуренции девочки со взрослой женщиной, однако настоящим корнем проблемы стал для героини травматический эпизод, в котором она решила надеть синее платье своей матери, чтобы стать на нее похожей, что привело в бешенство отца героини. Это атласное платье

синего цвета, выполненное по моде начала 1910-х годов, с меховыми деталями и цветочным декором, что объясняет внутреннюю неприязнь героини к синему цвету (ил. 7). Далее во флешбэке раскрываются переживания героини в подростковые годы, когда она ощущала себя гадким утенком, которого никогда не будут воспринимать как достаточно привлекательную девушку. Тогда же она решила закрываться от внутреннего желания проявить свою женственность через эскапизм в пользу погружения в учебу и работу.

Осознав вместе с психоаналитиком корни своего внутреннего состояния, героиня дает себе внутреннее разрешение быть женственной и выбирать привлекательную и модную одежду, не скрывая себя за маскулинными силуэтами невыразительных костюмов. В свою очередь, это позволило героине решить и другие проблемы в своей жизни.

Сочетание цветовой экспрессии, нарративной конструкции сновидений и общей темы фильма, связанной с идеей вытесненного желания героини носить привлекательную одежду, раскрывает стратегию эскапизма в необычном для своего времени ключе. Фильм в меньшей степени уводит зрителя от повседневности за счет музыкальных эпизодов — их в кинокартине Лейзена минимальное количество, поскольку каждый из эпизодов снов скорее включает в себя музыкальные элементы, а не реализуется через концепцию полноценного танцевально-песенного шоу. Эскапизм в данном случае работает именно как погружение в визуальную экспрессию фантазийного мира, наполненного причудливыми декорациями и завораживающими взгляд костюмами.

Еще одной важной темой, с которой работает Митчелл Лейзен, является эстетика моды. Будучи редактором успешного модного журнала, главная героиня конструирует свой личный образ на основе куда более сдержанного гардероба, чем тот, который можно было бы ожидать от женщины, работающей в индустрии моды. За яркие модные тенденции в фильме отвечают скорее второстепенные персонажи: в их образах можно увидеть и яркие цвета, и акцентный декор, и необычные аксессуары, даже с учетом той строгости силуэтов, которая была вынужденной мерой в моде военного времени. Но вместе с тем Лейзен использует важный сюжетный ход, который также дополняет эскапистскую логику фильма — визуальную трансформацию героини. Постепенно осознав свое внутреннее подавленное желание выглядеть женственно и привлекательно, она меняет свой гардероб на те вещи, которые в большей степени соответствуют ее новым внутренним стремлениям. И хотя внешняя трансформация героини не подчеркнута кульминационным эпизодом преображения, как часто

бывает в подобных кинокартинах, этот сюжетный мотив отлично подчеркивает статус моды и стильной одежды как одного из ключевых инструментов конструкции эскапизма на экране. Костюмы как эскапистское удовольствие — это важная тема для голливудского кино в 1930-х годах, и обращение к визуализации мира моды и модной индустрии было одним из важнейших способов отвлечь зрительскую аудиторию от повседневных переживаний в мир красоты и эстетики.

«Девушка с обложки»: ностальгические флешбэки, музыкальные номера и мода

Сочетание сразу нескольких стратегий создания эскапизма прослеживается в кинокартине «Девушка с обложки» (Cover Girl, 1944, реж. Чарльз Видор). С одной стороны, это яркие музыкальные номера, часть из которых интегрирована в сюжет как развитие эмоциональных переживаний героев, а другая часть представляет собой сценические постановки в музыкальном шоу. С другой стороны, важной темой для фильма является ностальгия по «прекрасной эпохе» 1890–1900-х годов, которая конструируется через эпизоды флешбэков, воссоздающих колорит этого исторического периода на экране. Наконец, сюжетная линия, связанная с участием главной героини в съемках для модного журнала, также помогает зрителю уловить контраст между строгостью повседневной одежды и экспрессией модных образов 1940-х годов.

Центральной героиней этой истории является персонаж Риты Хэйворт — талантливая танцовщица с большими амбициями, которая решает принять участие в кастинге модного журнала по поиску новой модели для обложки юбилейного номера. И несмотря на неверное первое впечатление, которое героиня Хэйворт произвела на рекрутера из журнала, роль новой «девушки с обложки» в результате стечения обстоятельств достается именно ей, что становится поворотным моментом в ее карьере и личной жизни.

Эпизод кастинга играет ключевую роль как в развитии сюжета фильма, так и в конструкции его визуальной экспрессии. Именно здесь впервые ставится фокус на героине Хэйворт: до этого зрители видели ее только в качестве одной из хористок коллективного музыкально-танцевального номера в шоу, одетых в идентичные костюмы, которые размывают индивидуальность каждой отдельной исполнительницы. В сцене кастинга, напротив, она находится в центре внимания зрителей даже несмотря на присутствующих в этой сцене

соперниц, каждая из которых одета по последней моде и пестрит яркими аксессуарами. С точки зрения образа главной героини в этой сцене костюм играет решающую роль. В отличие от одежды других девушек, ее костюм выглядит куда лаконичнее: цветовая гамма образа построена на контрасте черного, красного и белого, а броские аксессуары отсутствуют (ил. 8). На фоне пастельной гаммы одежды соперниц, их роскошных модных шляпок с вуалью и переливающихся драгоценностей простой берет с помпоном и геометрический узор на пальто героини Хэйворт делают ее образ куда более необычным и привлекательным. Любопытно, с каким одинаковым выражением соперницы смотрят на нее, и застывшие в их взглядах недоумение и насмешка заставляют героиню чувствовать неловкость, будто ей уже вынесли своеобразный «модный приговор» (ил. 9).

Лаконичность и строгая геометрия образов главной героини являются основой каждого из дневных костюмов, в которых она появляется на экране. Совершенно иначе выглядят образы героини после того, как к ней приходит слава благодаря съемкам для модного журнала. Кастинг она провалила, однако приглашение стать новой «девушкой с обложки» она получила благодаря счастливой случайности — главный редактор журнала увидел невероятное сходство героини с любовью своей юности — знаменитой артисткой 1900-х годов (роль которой также исполнила Рита Хэйворт). Сходство в дальнейшем объясняется тем, что музыкальная дива начала века приходится главной героине родной бабушкой. С ней зрители знакомятся благодаря воспоминаниям героя, которые визуализируются посредством флешбэков.

Функция этих флешбэков не только сугубо повествовательная. Через них на экране визуализируется совершенно иная эпоха со своими модными образами, столь сильно отличающимися от строгости одежды военных лет. Костюмы Риты Хэйворт в этих эпизодах — это женственные S-образные силуэты, длинные платья с обилием кружевного декора и обязательные широкополые шляпки. Безусловно, эти флешбэки выполняют и функцию конструкции ностальгического переживания, поскольку позволяют зрителям погрузиться в светлый мир до мировых войн, преисполненный надежд и красоты. Кроме того, они фиксируют и ностальгию одного из ключевых героев фильма, главного редактора модного журнала, по временам своей молодости — в эпизодах флешбэков мы видим его юным повесой, который уверен в том, что сможет добиться расположения понравившейся ему дамы.

Ностальгия по 1890–1900-м годам активизируется в культуре и кинематографе 1940-х годов не случайно. Уже в предыдущем десятилетии эта эпоха становится важным ностальгическим объектом (Рис-Робертс

2023: 165), о чем свидетельствуют и образы моды 1930-х годов: возвращение женственного силуэта, объемные плечи и рукава жиго, длинные платья с пышными юбками, которые становятся особенно популярными к концу десятилетия. В начале 1940-х годов реминисценции в отношении «прекрасной эпохи» в моде усложняются на фоне дефицита и нормирования ткани, зато эту тенденцию начинает активно поддерживать киноиндустрия. Чаще обращение к этому периоду происходило за счет перенесения времени действия фильма в начало XX века, и нередко подобные кинокартины снимались в «Техниколоре», чтобы придать особенную яркость и живость ушедшей эпохе на экране. Это и фильмы-байопики об эстрадных звездах того времени («Лиллиан Расселл»/Lillian Russell, 1940, реж. Ирвинг Каммингс), и вымышленные сюжеты о шоу-бизнесе и водевилях этого периода («Кони-Айленд»/Coney Island, 1943, реж. Уолтер Лэнг). Есть и исключительные случаи, когда обращение к этой эпохе в фильмах происходило не только с позиции фоновой визуальной реконструкции. Например, в кинокартине «Клубничная блондинка» (Strawberry Blonde, 1941, реж. Рауль Уолш), также с участием Риты Хэйворт, сознательно конструируется именно ностальгическое ощущение от изображаемой на экране «прекрасной эпохи» через декорации, костюмы, материальные и культурные артефакты того времени (Sprengler 2009: 25–26). Среди других объектов ностальгии в этом фильме можно отметить и музыку, которая является одним из наиболее мощных средств для создания ностальгического отклика.

Возвращаясь к фильму «Девушка с обложки», стоит отметить, что почти каждый из ностальгических флешбэков — это также и музыкальный номер, хореография и постановка которых контрастируют с теми сценическими шоу, которые мы видим на протяжении основной сюжетной линии фильма. Если в музыкально-танцевальных номерах из «настоящего времени» акцент сделан на групповой хореографии, то во флешбэках центральной фигурой сценического номера всегда является солистка в лице героини Риты Хэйворт.

В первом же флешбэке можно отметить интересную параллель между цветовой гаммой костюмов актрисы в обеих исполненных ею ролях. Ее героиня из 1900-х годов одета в дневное белое платье с черными узорами и красными акцентными деталями (ил. 10) — эти же цвета были выбраны художниками по костюмам для образа Риты Хэйворт в сцене кастинга, с той лишь разницей, что доминирующими цветами там являлись черный и красный (что коррелирует с логикой военного времени), а в исторической зарисовке преобладают белый и черный (что объясняется модой на светлые оттенки в первом десятилетии XX века).

Триада цветов из красного, черного и белого повторяется в костюмах героини и в следующем флешбэке. Здесь, однако, важной особенностью ее сценического образа является декор. Ее одежда расшита крупными перламутровыми пайетками, которые напоминают жемчуг (ил. 11). Это своеобразная дань уважения традиции лондонских «жемчужных королей и королев» — вестиментарной практики начала XX века, распространенной в среде кокни и уличных торговцев, которые могли напоказ одеваться в расшитые пайетками и перламутровыми пуговицами, напоминавшими жемчуг, костюмы, чтобы привлечь к себе внимание (Otnes & MacLagan 2015: 99). Выбор такого референса не случаен: он подчеркивает одновременно и экзальтированность сценических костюмов по сравнению с повседневной одеждой, и искусственную, «фальшивую» природу этого декора по сравнению с натуральным жемчугом, который был не доступен людям, не принадлежавшим к элите. Эта тема прослеживается и в контексте этого музыкального номера — прекрасная артистка не воспринимает всерьез обеспеченного ухажера, предпочитая ему простого пианиста, которого по-настоящему любит.

Эскапизм прослеживается не только в эпизодах флешбэков, но и в основной временной линии сюжета. Здесь фокус смещается на развитие карьеры главной героини после того, как ее фотография появилась на обложке журнала. Именно акцент на тему моды становится вторым важным условием создания эскапистского ощущения, поскольку позволяет сделать даже обычную повседневную одежду героини не менее интересной и привлекательной, чем сценические образы для музыкальных эпизодов.

Героиня фильма не проходит через модную трансформацию, однако в фильме есть сразу несколько важных эпизодов, в которых прослеживается взаимосвязь с темой моды и модной индустрией. Помимо сцены кастинга, о которой речь шла ранее, к ним можно отнести и эпизод подготовки героини к съемкам, где подробно показан процесс наложения макияжа, подбора света и позы модели для фотоснимка. Вся организация фотосессии показана играючи, как некое веселое приключение, через которое проходит героиня, словно попадая в сказку, — еще никогда ей не оказывали столько внимания.

Тема моды отражена и в постановке двух музыкальных номеров в фильме. В первом из них фоном для танцевального шоу являются декорации модного бутика, где участницы кордебалета исполняют роль манекенщиц на модном показе (ил. 12), а солирует дуэт Риты Хэйворт и Джина Келли. Второй подобный эпизод имитирует одновременно дефиле манекенщиц и фотосъемки для обложек модных

журналов (ил. 13), прежде чем происходит переход к той части, где солирует с танцевальным номером героиня Хэйворт.

Структура этого музыкального шоуостоппера необычна именно тем, что танцевальная партия прерывается на вставную сценку, где манекенщицы одна за другой появляются на экране, «попадают» в объектив фотоаппарата, а затем показаны одновременно крупным и общим планом на фоне обложек различных модных журналов, куда попали сделанные фотографии в этих образах. Подобная визуализация модного показа отличается от более привычного дефиле моделей, которое чаще встречалось в фильмах 1930-х годов. В данном случае акцент смещен на роль фотокамеры и крупный план лиц девушек, что лучше подчеркивает индивидуальность каждой из них.

Этот музыкальный эпизод отличается от других похожих сцен в фильме с точки зрения своей структуры, поскольку совмещает в себе функции и модного шоу, и танцевально-музыкального представления на сцене. Здесь стоит отметить, что в «Девушке с обложки» сосуществуют сразу несколько форм музыкальных номеров, что не так часто встречается в кинокартинах первой половины 1940-х годов. Часть танцевальных эпизодов являются сценическими постановками, хореография которых условно ограничена пространством сцены. Другая часть является органичным продолжением коммуникации между героями, когда вербальное выражение чувств и эмоций сменяется языком песни и танца. Эти эпизоды уже не ограничены пространством сцены: герои танцуют в интерьерах ресторана или же прямо «на улице», перемещаясь из одного пространства в другое в процессе танца (ил. 14).

Постоянные переходы между разными форматами музыкально-танцевальных шоу делают фильм еще более динамичным и вовлекающим, что также продиктовано логикой эскапизма. В свою очередь, акцент на тему моды и ностальгическую репрезентацию прошлого на экране усиливает этот эффект.

«Поланта и вор»: эскапистские фантазии и формат музыкального шоуостоппера

Идея постановочных музыкально-танцевальных номеров, реализуемых как сценическое действие, была весьма популярна в кинокартинах 1940-х годов, но она отнюдь не являлась исчерпывающей. Интегрированные мюзиклы с бесшовными повествовательными переходами от линейного развития сюжета к музыкальным шоуостоперам также

продолжают свое развитие в этот период. Логика эскапизма может быть заложена в них на разных уровнях, от ностальгической репрезентации прошлого (как в фильме «Встреть меня в Сент-Луисе») до фантазийных элементов, включенных в нарратив. Примером такого мюзикла является кинокартина «Иоланта и вор» (*Yolanda and the Thief*, 1945, реж. Винсенте Миннелли), действие которой разворачивается в вымышленной латиноамериканской стране Патрии, а элементы фантастики сосуществуют в сюжете со вполне прозаичными темами.

Фильм рассказывает историю юной девушки Иоланты (в исполнении Люсиль Бремер), наследницы семейной империи, за состоянием которой начинают охоту два американских мошенника, скрывающихся в Патрии. Будучи воспитанницей монастыря, набожная Иоланта просит в своих молитвах об ангеле-хранителе, который смог бы помочь ей принять правильное решение семейного дела. Услышав эти молитвы, один из мошенников (в исполнении Фреда Астера) придумывает выдать себя за ангела Иоланты, войти к ней в доверие и похитить многомиллионное состояние у наивной девушки. Но в итоге герой начинает испытывать романтические чувства к Иоланте и, получив желаемое, раскаивается и ищет способ искупления.

Музыкальные номера в фильме преимущественно являются продолжением мыслей и чувств главных героев, что обусловлено форматом интегрированного мюзикла. Однако один такой эпизод вписан в повествование фильма иначе — это сон героя Фреда Астера, который примечателен не только длительностью сцены (более десяти минут), но и тем, что границы сна в нем не обозначены до самого конца эпизода, что отнюдь не типично для голливудских фильмов того времени, где переходы между пространствами реальности и сна всегда четко маркированы (Комм 2008: 74–75). До момента пробуждения героя эпизод, таким образом, балансирует между фантазийным музыкальным номером и сюрреалистическим этюдом.

На протяжении этой сцены герой Астера последовательно отдалается от законов реальности, его преследует череда странностей, которые он наблюдает в поведении других людей, пока окружающий мир окончательно не растворяется в сюрреалистических декорациях, наполненных танцующими героями. В этом же сне герой видит Иоланту, которая сначала появляется на экране как абстрактный женский образ, выходя из мистического озера, окутанная развевающимися на ветру вуалями. Застывшая фигура Иоланты впоследствии оживает, когда герой распутывает вуали и снимает их с ее лица и плеч — тогда начинается их совместный танец. Этот сон также является предвестником

событий, которые впоследствии произойдут с главным героем, — кража денег у наивной девушки, доверившейся незнакомцу и его последующее раскаяние.

Образ Иоланты в эпизоде сна также заслуживает внимания. Ее струящееся шифоновое платье бежевого цвета декорировано съёмным поясом из золотых монет (ил. 15), что символизирует ее финансовое благосостояние, за которым охотится главный герой. В процессе их совместного танца он стягивает с нее этот пояс — именно тогда становится заметно, что из похожих сверкающих элементов выполнен топ Иоланты, скрывающийся под полупрозрачным шифоновым верхом ее платья. Иными словами, настоящее сокровище спрятано внутри, и герою до него не добраться.

Столь смелый для времен Кинопроизводственного кодекса костюм Иоланты — не единственный вызывающий наряд главной героини. Бежевые и телесные оттенки, доминирующие в ее одежде, призваны подчеркнуть наивность героини, словно «обнаженной» перед угрозами внешнего мира (ил. 16). Бежевая гамма к тому же обозначает вступление Иоланты во взрослый мир после многих лет воспитания в монастыре, где форменной одеждой учениц были ярко-красные костюмы (ил. 17).

Тем не менее для первой встречи с героем Астера, которого она искренне считает явившимся ей ангелом-хранителем, Иоланта выбирает необычный образ — полупрозрачное кружевное платье черного цвета, внутренний слой которого сделан из нежной ткани-суфле телесного оттенка (ил. 18). Разумеется, это обусловлено строгими требованиями Кинопроизводственного кодекса, правила которого не допускали обнаженного тела на экране (Doherty 1999: 357). Поэтому при формальном отсутствии демонстрации обнаженного тела на экране ткань-суфле телесного цвета позволяет произвести нужный эффект — почти эротический образ визуально обнаженного тела, прикрытого черным кружевом, подчеркивающим формы героини за счет характерного расположения орнамента. Ее притяжение к фигуре ангела-хранителя, тем самым, обладает почти мистически-эротическим колоритом.

Темные оттенки в одежде Иоланты повторяются и в сцене следующей встречи героини с ее мнимым «ангелом-хранителем». Бархатное темно-коричневое платье по фигуре с мягким турнюром и подчеркнутой линией декольте (ил. 19) также отличается от типичных для героини воздушных образов из светлого струящегося шифона, и подчеркивает скорее ее женскую сексуальность, чем нежность. Именно в этой сцене Иоланта решается отдать в распоряжение героя Астера

все свои средства, после чего темная гамма пропадает из ее образов. В сцене бала-маскарада мы видим Иоланту в светлой блузке кремового оттенка и яркой желтой юбке с оранжевым поясом. Это цветовое решение создает интересный контраст с цветовым оформлением декораций в этой сцене — пол танцевального зала выполнен из черных и белых волн, которые дополняют идею почти сюрреалистической экспрессии пространства, в котором состоялся финальный танец главных героев (ил. 20).

Еще одним любопытным аспектом костюмов Иоланты является полное отсутствие этнических элементов, в то время как практически у всех второстепенных героев фильма можно увидеть те или иные черты различных национальных костюмов Латинской Америки (ил. 21). Чаще всего этот этнический колорит создают высокие головные уборы, подобные тем, в которых регулярно появлялась на экране актриса Кармен Миранда — например, в мюзикле «Вся банда в сборе» (*The Gang's All Here*, 1943, реж. Басби Беркли). К образам этой актрисы есть и другая отсылка в фильме — головной убор в виде гроздьев винограда у королевы бала-маскарада и тетушки Иоланты (ил. 22). Кармен Миранда также была известна «фруктовым» декором своих головных уборов. В свою очередь, отсутствие элементов национального костюма в образах Иоланты является способом сконцентрировать внимание зрителей на героине, в то время как за взаимосвязь с местом действия больше отвечают образы второстепенных персонажей. В сцене бала-маскарада это особенно заметно, поскольку на фоне фантазийных и экспрессивных костюмов массовки лаконичный образ Иоланты действительно делает ее центральным персонажем не только с точки зрения повествования, но и на визуальном уровне.

Эпизод бала-маскарада завершает фантазийную репрезентацию мира Патрии как вымышленной страны, где возможны чудеса: в фильме появляется настоящий ангел-хранитель Иоланты, который открывает глаза герою Астера на его истинные чувства к девушке, и воссоединяет возлюбленных. Этот же эпизод достраивает в реальности главного героя мотивы из увиденного им ранее вещего сна. Наконец, бал-маскарад является еще одним важным эскапистским элементом фильма, поскольку позволяет воплотить на экране тот мир, который совершенно не похож на реальность, в которой живут зрители. А сказочный характер истории со счастливым финалом представляет собой столь яркий контраст с повседневным миром — и поэтому время от времени сказка манит зрителей возможностью отвлечься от серых будней реальности.

Подводя итоги, стоит еще раз подчеркнуть роль костюмов в создании эскапизма в музыкальных фильмах 1940-х годов, которые сами по себе уже за счет жанровых особенностей представляют сильный контраст с логикой реального мира. Костюмы тем не менее являются важнейшим элементом в создании визуальной экспрессии мюзиклов, поскольку являются частью телесного воплощения героев на экране — именно к движениям тела актеров прикованы взгляды зрителей в музыкально-танцевальных эпизодах. Использование системы «Техниколор» для создания цветных фильмов дополняет эскапистскую логику повествования в мюзиклах на фоне доминирующего положения черно-белых кинофильмов в те годы, а также приносит новые смысловые детали в образы и костюмы героев за счет символики цвета.

Литература

Комм 2008 — Комм Д. Красота мечты и кошмара. Американский мюзикл: эволюция жанра. Винсенте Миннелли // Искусство кино. 2008. № 7 (08). С. 68–79.

Рис-Робертс 2023 — Рис-Робертс Н. Фэшн-фильм: искусство и реклама в цифровую эпоху. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Bordwell 2017 — Bordwell D. Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2017.

Chierichetti 1995 — Chierichetti D. Mitchell Leisen: Hollywood Director. Los Angeles, CA: Photoventures Press, 1995.

Doherty 1999 — Doherty T. Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934. N. Y., NY: Columbia University Press, 1999.

Nadoolman Landis 2007 — Nadoolman Landis D. Dressed: A Century of Hollywood Costume Design. N. Y., NY: HarperCollins Design, 2007.

Otnes & Maclaran 2015 — Otnes C., Maclaran P. Royal Fever: The British Monarchy in Consumer Culture. Berkeley, CA: University of California Press, 2015.

Schatz 1999 — Schatz T. Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. Berkeley, CA: University of California Press, 1999.

Sprengler 2009 — Sprengler Ch. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. N. Y., NY: Berghahn Books, 2009.

Примечания

1. Интегрированный мюзикл (integrated musical) — разновидность мюзикла, в котором все ключевые перформативные элементы (танец и движения, песня, музыка и другие) выполняют нарративные функции, то есть способствуют развитию сюжета, конструируют цельность структуры фильма и определяют мотивацию персонажей. Песенно-танцевальные номера в интегрированных мюзиклах встроены в сюжет «бесшовно».
2. В русскоязычном контексте более распространенным переводом названия этого фильма является «Девушка с обложки», что не вполне корректно отражает контекст сюжета, так как в фильме обыгрывается ситуация вокруг известного снимка актрисы Бетти Грейбл, созданного в стиле «пин-ап». Кроме того, такой перевод названия создает путаницу с другим фильмом «Девушка с обложки» (Cover Girl, реж. Чарльз Видор), который также вышел в 1944 г. и для которого этот перевод названия является полностью корректным.