

Мария Терехова —

историк моды и культуры, искусствовед. Старший научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Автор книги «Очерки культурной истории обуви в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2025) и ряда научных каталогов музейных коллекций.
idatieriekhova@gmail.com

Одевая КИНО

На обложке книги Нади Васильевой — вызывающе красивый и стилистически мгновенно узнаваемый кадр из фильма Рустама Хамдамова «Бриллианты. Воровство». Визуальный почерк режиссера ни с чем не спутать, и это тот случай, когда стиль — не просто сочетание эстетических черт, а цельный герметичный мир, который существует в го-

лове автора и открывается стороннему взгляду благодаря магии кино. Но даже такому визионеру, как Хамдамов, нужен помощник в материальном воплощении и доработке персонажей — художник по костюмам. Новая книга издательства «Сеанс» посвящена людям этой малоизвестной за пределами киноиндустрии профессии (иллюстрации см. во вкладке 3).

Надя Васильева — одна из самых востребованных современных художников по костюмам — рассказывает

Васильева Н. А.
Придумай
мне судьбу.
СПб.: Сеанс,
2025



о своей работе в кино и беседует с коллегами по костюмерному цеху: Дмитрием Андреевым, Натальей Дзюбенко, Натальей Замахиной, Натальей Ивановой, Ларисой Конниковой, Лидией Крюковой, Ольгой Михайловой, Владимиром Никифоровым, Татьяной Патрахальцевой и Екатериной Шапкайц.

Книга построена на прямой речи как мозаичное панно из фрагментов личного опыта профессионалов. Живая разговорная интонация подкупает и увлекает, не дает заскучать: теоретические рассуждения о принципах профессии разбавляются забавными случаями из практики. Текст плотно насыщен фактурой: рабочие кейсы, истории со съемок, даты, места, имена и костюмные технологические детали. Но эта мозаичность цитат не хаотична — в ней видна продуманная структура. Рассказы следуют логике этапов кинопроизводства — от чтения сценария, знакомства с режиссером и понимания его задачи до разработки эскизов, взаимодействия с коллегами по съемочной площадке, подбору и пошиву костюмов. И в этом смысле книга «разговорного» жанра вполне может служить учебником кинокостюмного мастерства — это признает и сама Васильева. А Любовь Аркус, основательница и главный редактор издательства «Сеанс», называет книгу авторской энциклопедией профессии. Но «Придумай мне судьбу» заинтересует не только людей из киноиндустрии, синефилов или исследователей костюма: искренняя любовь профессионала к своему делу легко конвертируется в читательское внимание.

Васильева начинает рассказ с собственного опыта и вспоминает фильмы, над которыми работала. А вспомнить есть о чем: ядро профессиональных достижений Васильевой — костюмы к знаковым лентам Алексея Балабанова. «Балабанов знал до крошечных деталей, какое кино он хочет. Даже не знал, это неправильное слово, — он его видел. Он видел свое кино. И он не сценарий писал, он свое кино записывал. И никаких отступлений потом не допускалось. Артистам, запутавшимся в тексте, он тихо говорил: „Учи буквы“. Оператору, потерявшемуся в движении камеры, махал руками: сюда, туда, тут рельсы, тут обратка. С каждым на своем языке разговаривал: с оператором — на птичьем, с художником по костюмам... Мне он вообще не рассказывал, какие должны быть костюмы. Он рассказывал про кино, а дальше — думай» (с. 29).

Думать значит искать. Случались находки снайперской точности, например легендарный свитер Данилы Багрова из фильма «Брат». Откопанный в груде тряпок секонд-хенд на питерском рынке, этот свитер стал эталонным примером того, насколько глубокий семантический и образно-эмоциональный потенциал обнаруживает костюм

в правильных руках. С одной стороны, городские развалы секонд-хенда — важный хронотоп эпохи 1990-х, с другой — свитер крупной вязки отчетливо ассоциируется с кольчугой былинного русского богатыря. Данила был «...героем современным. Но также из прошлого. Герой былин и сказок. Иван-дурак, который, несмотря на все препятствия, которые ему судьба приготовила в виде Бабы Яги и Лешего, побеждает <...> И его свитер — кольчуга. Недаром на стене мы повесили коврик моей бабушки „Три богатыря“» (с. 77). Так один предмет одежды сплавляет множество разноплановых семантических слоев, обогащая художественную образность фильма и психологическую глубину персонажа.

Были в «Брате» и другие костюмные находки. Например, сюжет с переобуваниями главного героя — важная смысловая линия фильма. Перебравшись в Петербург, Багров покупает новое пальто и хорошие гражданские ботинки, но, собираясь идти мстить бандитам, снова обувает армейские берцы — это показано крупным планом. Согласно поговорке *try walking in someone's shoes* («попробуй походить в чьей-то обуви», то есть побыть на чьем-то месте), переобувание здесь не только вопрос физического удобства, оно маркирует смену ролей, сценариев поведения персонажа. К слову, сам Сергей Бодров хотел ультрамодные в то время ботинки *Dr. Martens* с цветными разводами, но Балабанов отказал со словами «Ты что, клоун?» (с. 85). Фильм «Брат» стал энциклопедией моды и реальности городских российских 1990-х во многом потому, что вся фактура для него взята непосредственно из окружающей жизни — бюджет не позволял шить что-либо. Но есть и второй фактор: художественная цельность кино настолько велика и убедительна, что формирует у зрителя представление о каноническом облике 1990-х. «После „Брата“ все решили, что в 90-е так ходили», — говорит Васильева (*Коммерсант Weekend* 2023).

Эстетский киношедевр «Про уродов и людей» — «философский гротеск», по определению киноведа Олега Ковалова, — полностью выстроен из предметов начала XX века — времени действия сюжета. Монохромные платья из шерсти, глухие сюртуки из сукна и накрахмаленное белье поддерживали общий образно-пластический строй фильма, подчеркивали его герметичную — тревожно-зыбкую, но в то же время строго-графичную эстетику. Но костюмы здесь работают не только на создание атмосферы, но и на образ персонажа. Герой Маковецкого, таинственный немец Иоганн, приезжает в город из ниоткуда в мягком картузе и мятом белье, а со временем надевает шляпу-котелок и пристяжной накрахмаленный воротничок. Это — костюмное отражение трансформации героя, изменения его

социального статуса. Конечно, не всякий точно считает эти нюансы костюмной семантики начала XX века. Но и зритель без глубоких знаний в области истории моды, если не поймет, то почувствует нужные по режиссерской задумке смыслы. Это и есть качественная работа художника, который через костюм «придумывает судьбу» киногероя.

Еще один пример удачной костюмной находки Васильевой — красные туфли Анжелики в фильме «Груз 200». По замыслу, эти туфли должны были стать «ударом» — подобно кулаку с плаката фильма. Так и вышло. Образ получился мощный по силе эмоционального воздействия, по количеству сгущенных в одном предмете культурных смыслов. Лодочки объединили базовую межкультурную семантику красных туфель (опасность, притягательность) со специфической советской костюмной семантикой (сверхценность импортной обуви в глазах советской женщины — действие происходит в 1980-х в СССР) и резонировали с главным нервом фильма — пронизывающим страхом и насилием. Васильева купила эти туфли во время съемок, и они стали единственной вещью не по времени. «Я не хотела ни одной вещи, которая не принадлежала бы именно 1984 году» (с. 53). Но для красных туфель художник сделала исключение.

Случай с туфлями Анжелики в «Грузе 200» иллюстрирует важную дискуссионную тему в книге: должны ли костюмы строго соответствовать исторической правде? И фактически все упомянутые художники сходятся во мнении: нет, не обязательно.

В одном из интервью знаменитый художник-постановщик Вера Зелинская как-то сказала: «Подлинное — не обязательно достоверное» (Зелинская 2011: 380). С этим утверждением вполне сходится мнение Ольги Михайловой, художника по костюмам: «Не надо путать достоверность и убедительность. Наша профессия заключается в создании образа героя, а не в реконструкции. Если герой выглядит убедительно, то какая разница, что на нем правильно или неправильно надето» (с. 186).

Часто большая дистанция во времени между эпохой на экране и зрителем приводит к тому, что современный взгляд воспринимает костюм совсем не так, как в прежние времена, и это искажает представление об экранном персонаже. Художник по костюмам Владимир Никифоров приводит такой пример: «Не все силуэты должны быть безусловно правильными. Иногда нужно уйти от точности, обмануть глаз. Например, Николай I ходил в корсете, у него был тучный животик, большие бедра и узкие плечи, а в моде — зубы; тут слепо следуя исторической правде неизбежно получаешь пингвинов» (с. 184). Так, если не учитывать специфику современной оптики и одеть персонажа

в строгом соответствии с исторической правдой — можно получить вместо требуемого статного красавца комичного персонажа. А ведь есть еще и антропологические различия между людьми разных исторических эпох. В начале XIX века широкие плечи у мужчин не считались красивыми — крой модной одежды визуально сужал их, и на современных широкоплечих актеров сюртук исторического силуэта не сядет. Проймы одежды были узки — аристократу не полагалось активно жестикулировать. В женском костюме свои особенности: корсеты и каркасные конструкции под платьем заметно затрудняли движение — сама пластика тела была иная.

Все это должен учитывать художник по костюмам: найти баланс между исторической достоверностью вещи — с одной стороны, и удобством для актера, условиями съемочного процесса и художественной убедительностью образа для зрителя — с другой. По аналогии с литературным переводом, работу художника в исторических постановках можно назвать переводом истории моды на язык современного игрового кино. «Подстрочник» не сработает. «Ты должен вместе с режиссером понять, что вам важнее и нужнее: критик, который скажет, что таких штанов не могло быть, или образ, срабатывающий на зрителя. Вот это и есть кино. Оно состоит из любви к неожиданному», — объясняет Васильева (с. 88). Поиск нужного костюмного решения в таких проектах — сложная задача, но, судя по интервью в книге, исторические кинопостановки, наряду со сказочно-фантазийными, — один из любимых жанров для художников по костюмам. Это можно понять: есть где развернуться, проявить мастерство, изобретательность и знание истории моды.

Вообще, изобретательность — ключевое профессиональное качество для художника по костюмам. Специалисту приходится лавировать между зрительскими и режиссерскими ожиданиями, высокими стандартами качества работы — и ограничениями в бюджете, времени и материалах. Выкручиваться, добиваясь нужного результата в заданных обстоятельствах, — основа профессиональной компетентности. Яркий пример костюмно-художнической смекалки возник в гардеробных и пошивочных цехах «Ленфильма» в 1970-х — речь о так называемой росписи «фунтиком». За отсутствием подходящих материалов, кружево на исторических костюмах имитировали с помощью автомобильного герметика с примесью золотистого и серебристого порошка. Именно так сделаны костюмы во многих лентах советской и постсоветской киноклассики — от «Звезды пленительного счастья» Владимира Мотыля и «Царской охоты» Виталия Мельникова до современного «Русского ковчега» Александра Сокурова.

Арсенал трюков художников по костюмам широк: здесь и обработка ткани конским воском для нужного эффекта «под Средние века» (с. 343); и закупки настоящей эполетной канители в Пакистане — потому что только там ее производят: из всех армий в мире только пакистанская форма сохранила эполеты (с. 64); и подшивание в балетные пачки лампочек-светодиодов (с. 62).

Работа художника — бесконечный поиск. «Художник по костюмам должен уметь хорошо искать. Я как к ним в костюмерную ни зайду, они все время что-то ищут. Например, Надя Васильева хорошо находит потерянные вещи, поэтому она хороший художник по костюмам», — забавно подметил Федя Балабанов, сын Васильевой (с. 309).

И конечно, придумать, найти материал — мало, надо все это смастерить. Профессия художника по костюмам требует ремесленных навыков, развитой мелкой моторики и большой физической выносливости.

Кино — искусство коллективное. Результат зависит от слаженной работы группы профессионалов под руководством режиссера. Каждый из них смотрит на кинопроцесс со своей стороны, что отражается и в пожеланиях к костюмам. Художник-постановщик следит за тем, чтобы костюмы гармонировали с общим художественным решением фильма. Оператору важно, чтобы костюм хорошо смотрелся в кадре, согласовался с композицией и освещением, а это требует грамотного подбора материалов по фактуре и цвету, силуэта — по пропорциям. Более того, восприятие костюма на цветной и черно-белой пленке различается и требует разных подходов в работе. Звукорежиссер может протестовать против слишком шуршащих тканей. Продюсеру важно уложиться в смету...

«На „Царской охоте“ костюмы сдавались так: приходили и проверяли все толпой — художница Белла Семеновна Маневич, оператор Юрий Векслер и сам Виталий Вячеславович Мельников», — вспоминает Лариса Конникова (с. 318).

Все эти обстоятельства делают работу с костюмами в кино специфической, а художника по костюмам — не только творцом, но и неизбежно командным игроком.

В книге собраны интервью непохожих друг на друга художников — разных по авторскому стилю, точке входа в профессию и траектории карьерного пути, возрасту. Но, помимо любви к профессии, их всех объединяет требовательность к качеству, внимание к деталям — неумение и нежелание халтурить. Желание работать на совесть не только у режиссеров уровня Алексея Германа, Виталия Мельникова и Алексея Балабанова, но и в проектах попроще, без претензий на киноклассику. В современном развлекательном «продюсерском»

кино или в сериалах — хороший художник работает с полной отдачей, со вниманием к деталям не только на переднем плане, но и на фоне. «Массовка — лицо художника по костюмам», — говорит Дмитрий Андреев. И, видимо, именно это качество, наравне с талантом, делает художника настоящим профессионалом.

Наконец, последнее, о чем нельзя не сказать. Эта книга ценна не только рассказами художников по костюмам, ярких профессионалов индустрии. В ней множество замечательных авторских эскизов, в том числе редких и ранее не опубликованных. Это обстоятельство, по словам Любви Аркус, потребовало «полиграфического купечества». И правда, книга стала пиршеством для глаз — то, что нужно для вдумчивого разглядывания и эстетического удовольствия. Картинки чудесно соседствуют с разговорами. Кэрролловская Алиса была бы довольна.

Литература

Зелинская 2011 — Зелинская В. Город в павильоне // Петербург как кино: [статьи и фотографии] / [вступ. ст. М. Германа]. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.

Коммерсант Weekend 2023 — «После „Брата“ все решили, что в 90-е так ходили» [интервью с Надеждой Васильевой Константиноу Шавловскому] // Коммерсантъ Weekend. 2023. № 37. kommersant.ru/doc/6295045 (по состоянию на 29.07.2025).