

**Вера Устюгова —**

д-р ист. наук, профессор кафедры междисциплинарных исторических исследований Пермского государственного национального исследовательского университета, исследователь раннего немого кино и культуры модерна, автор книги «„Прекрасная эпоха“ синематографа. 1896–1919. На материале русской провинции» (Пермь, 2015), соавтор книг «Ноев ковчег русского кино: от „Стеньки Разина“ до „Стиляг“» (Vinnytsia, 2012), «Очерки русской культуры. Начало XX века» (М., 2022).

[vera\\_ust@list.ru](mailto:vera_ust@list.ru)

# Пленницы нарядов:

## язык моды в раннем немом кинематографе Российской империи

### Аннотация

Статья посвящена «новой видимости» женщин в раннем российском кино через язык стиля, моды, тела. Социальные факторы, которые позволили актрисам и героиням немого кинематографа стать «видимыми», кроются в динамике городской культуры публичных пространств и демократизации модной индустрии. Получившие в начале XX столетия развитие стиль модерн и искусство авангарда дали эстетический заряд процессам индустриализации и урбанизации. В сентиментальных мелодрамах дореволюционного кино актрисы снимались в собственных непритязательных нарядах. Однако концепт выразительной внешности формировался в немом кино на пересечении и под воздействием разных дискурсивных полей современной культуры.

Большую роль в трансформации женской образности на экране — от тургеневской барышни до фам фаталь, «королевы» новых танцев, велосипедистки, женщины — водителя автомобиля — сыграли моделиеры и художники не только мужчины, но и женщины, владелицы ателье, прославленные кутюрье, художницы-авангардистки. Известная киноактриса, становясь профессионально и финансово независимой, обрела возможность выглядеть так, как она решала сама, а не как того требовали социальные и гендерные стереотипы. Бескорсетная мода, иная культура движения как бы футуристически умноженная на современные технологии, мотивы танцев — танго, а-ля Дункан и апаш, нового русского балета — находили отражение в кинематографе, способствовали раскрепощению женского тела. Значительно было влияние женщин в роли зрительниц на развитие кинематографа и зарождение новой культурной среды. Образы *femme nouvelle* в кино провоцировали женщин в столичных городах и провинциальной глубинке к эстетической самореализации, формировали другой взгляд на себя и окружающий мир.

### Ключевые слова

Кино Российской империи, российская модная индустрия, «новая женщина», кинодива, зрительница, стиль модерн, Belle Epoque, Прекрасная эпоха, искусство авангарда, танго, данс апаш, дягилевские сезоны, «гаремная мода», «новая опасная женщина», Вера Холодная, Эльза Крюгер, Леон Бакст, Наталья Гончарова, Поль Мак

Августа Миклашевская, молодая театральная актриса, была приглашена сниматься в кино. 1916 год, начинающей актрисе 20 лет. В кинематографическом ателье «Венгеров и Гардин» она пришла скромно одетой: английское пальто и полумужская шляпа. От вопросов, которые задал Владимир Гардин, Августа растерялась: «„А туалеты у вас есть?“ „Нет“... „Мы вам дадим туалеты, мы вам дадим имя, но фабрика у нас молодая, денег у нас мало. Подумайте хорошо, какой минимум вас устоит. И мы подпишем с вами контракт на год. Снимать вас будем только в главных ролях и вы станете известной киноактрисой...“» (Миклашевская: 1–8). Августа попросила 100 рублей в месяц. Ей стали платить 75 рублей. Владимир Гардин потом смеялся над этой первой встречей: «Разве можно приходиться наниматься так скромно одетой, — говорил он. — Ведь мы хотели дать вам 500 р.» (там же).

New Woman e cinema muto in Europa («Новая женщина и немое кино в Европе»), Women and Silent Screen («Женщины и немое

кино»), Off- and On-Screen. The «New Woman» in the Cinema of the Russian Empire («На экране и за ним. „Новая женщина“ в кино Российской империи») — под такими названиями сегодня выходят тематические номера научных журналов, проводятся конференции. Настоящая статья представляет собой дальнейшую разработку сюжета, с которым автор выступила на конференции Off- and On-Screen. The «New Woman» in the Cinema of the Russian Empire в Базельском университете в сентябре 2022 года.

Перспективное направление исследований раннего немого кино — конструирование женского имиджа в кинематографе с точки зрения господствующих в культуре начала XX века как гендерных стереотипов, так и моды и стиля в искусстве. Социальные изменения времени олицетворяет «новая женщина» — образ, который выходит на культурную сцену, формирует динамичные сценарии независимого поведения, свободного выбора, профессионального самоопределения. И героиня на экране немого кино, и актриса-исполнительница, и зрительница в кинотеатре представляют новую визуальную культуру. Они иначе выглядят, одеты, двигаются. Это побуждает рассмотреть отношения раннего кинематографа с развивающейся модной индустрией начала XX века, подчеркнуть роль художников и художниц в создании инновационных моделей женственности на экране, выявить взаимодействия изобразительного искусства, театральной и танцевальной культуры, рекламы и технологий в генерации кинопредставлений женского тела, наконец, проследить связь между модой, кинообразами и женской зрительской аудиторией. Раскрытие этих вопросов позволит актуализировать проблематику «новой видимости» женского субъекта в раннем российском кино.

Характеризуя историографию топоса «новой женщины» в немом кинематографе, можно говорить о ее многоаспектности. Некоторые исследования о «новой видимости» женщин «на и вне» экрана так и называются «Видимость женщины» (Сопог 2004), «Видимая женщина» (Quintana & Pons 2020). В рамках «новой социальной истории кино» традиционными стали работы о женщинах-зрительницах в контексте меняющейся потребительской культуры. Исследования американской киноаудитории начала XX века, некогда начатые Кэти Пайс, Лорен Рабинович, Мириам Хансен (Peiss 1986; Rabinovitz 1998; Hansen 1991), сегодня продолжают историками, которые изучают женскую публику в кинотеатрах Италии, Франции, других стран. Существуют исследования о кинорепрезентациях женского опыта обретения независимости и эстетике тела в раннем российском кино (Morley 2016; Wanner 2020; Wanner 2023). Интерес к «синергии»

немного кино и моды касается в большей степени 1920-х годов (Turim 1994; Ganeva 2008; Hanssen 2009; Evans 2013; Uhlirova 2013; Finamore 2013). В свете сложившегося исследовательского направления и методологической оптики, обозначаемой как археология фильмов о моде (archeology of fashion film), язык моды в раннем немом кинематографе Российской империи представляется открытой для изучения темой.

## Индустрия моды и киноиндустрия

Кристин Руан в книге «Новое платье империи» анализирует историю российской модной индустрии и пишет о том, что все девушки в русских школах обучались шитью. Шитье служило внешним выражением нравственных качеств, маркировавших женственность и принадлежность к семейному очагу. Развитие швейной индустрии было связано с образованием «потогонных мастерских». Некоторые женщины открывали собственные ателье по пошиву одежды. Развитие российской модной индустрии в значительной степени ускорила компания «Зингер». Основными покупателями швейных машин были средний класс и крестьяне, для которых это являлось не роскошью, а источником дохода (Руан 2011: 70–71, 91, 96). Вместе с тем на рубеже веков большое распространение в городах получили магазины готового платья. Модные магазины открывались в столицах и провинции Российской империи.

Ранний российский кинематограф отразил многие из описанных тенденций. Развитие капитализма предполагало феминизацию рабочей силы. В фильме Евгения Бауэра «Дитя большого города» (1914) главная героиня Манька работает швеей в мастерской и мечтает вырваться из «потогонных» условий существования. Ее можно назвать гризеткой. Многие женщины были заняты в швейной промышленности, работали домашней прислугой, становились расхожими образами в раннем кино. Как отмечает Валери Стил, фабричным работницам, прачкам, торговкам и лавочницам уделялось меньше внимания в литературе и искусстве (можно добавить, и в кинематографе), чем «работницам элегантности», чьей «бедности и изматывающему труду придавал поддельный блеск гламурный статус их ремесла» (Стил 2020: 60). Хотя едва ли настоящая Манька могла позволить себе такую прическу, как ее киногероиня: костюмы, облик героев в фильмах раннего русского кино и Евгения Бауэра в частности не всегда корректны, служили задачам «красивой фотографии». Прическа

исполнительницы роли Маньки тангистки Елены Смирновой — «холодная волна», почти ар-деко.

Персонаж Веры Холодной в бауэровской картине «Дети века» (1915), женщина, посвящающая себя семье, показана в обстановке скромного дома на окраине Москвы, в центре комнаты — швейная машинка (иллюстрации см. во вкладке 1). В то же время героиня гуляет и совершает покупки в универсальном магазине — модном московском ГУМе. В растущей потребительской экономике женщина начала играть ведущую роль. Массовое производство и продажа готовой одежды (confection) способствовали демократизации моды. Универсальный магазин заполнялся галереями и бутиками, располагая посетителей к совершению прогулок и ради того, чтобы «просто посмотреть». И очень часто героинь немого кино мы застаем заглядывающимися на модные витрины. Большой современный город поощрял визуальное восприятие. Протагонисты в кинолентах «из современной жизни» — это буржуазия, средний класс, женщины, связанные с домом, вместе с тем это модно одетые женщины, совершающие покупки в новых универмагах, посещающие общественные места.

На фоне изменений, которые происходили в городах, появления уличного освещения, новых видов транспорта, мощеных тротуаров женщины чувствовали большую свободу передвижения в городском пространстве. Места, куда можно пойти, — бульвары, пассажи, выставки, театры, — вывели женщин из домашнего пространства в городское, превратились в сцену для демонстрации нарядов. Женская мода выдвигала идеи, где задавался тон умышленного выставления напоказ, предполагала «чрезвычайно сложные прически, неудобную обувь, косметику, вычурные украшения и аксессуары, утягивание одних частей тела и визуальное увеличение других» (Холландер 2018: 10). Театральная сцена представляла собой модный подиум, где актрисе необходимо было создавать привлекательный образ, поддерживать свою известность.

В кино актрисы первоначально снимались в собственных нарядах. Софья Гославская писала в мемуарах, что самой мучительной заботой для актрис был гардероб: «Открываешь шкаф, перебираешь платья. Во всех играно по семь раз, по восемь раз... больше невозможно» (Гославская 1974: 184). Августа Миклашевская упоминала о съемках на студии Александра Ханжонкова: «Я до сих пор помню, как я под утро шла пешком от Брянского вокзала на 2-ю Мещанскую с довольно тяжелой картонкой. Приносила для съемки свои костюмы» (Миклашевская: 1–8). Начинающую актрису «встречали по одежке», от того, умела ли она предстать перед работодателем

в модных нарядах, — зависел ее оклад. Вспоминая свою ошибку при устройстве на киностудию, Августа замечала, что ее приятельница по Камерному театру Зоя Карабанова пришла на переговоры к Иосифу Ермольеву прекрасно одетая, одолжив все эти вещи у «Панны Зохи». «Эта „Панна Зоха“ очень плохо говорила по-русски и ничего не умела делать в театре, но одета всегда была по последней моде. Карабанова очень долго ее раздевала и заставляла ее ходить в затрапезной шубе и стареньком пальто, а в ее туалетах снималась. Съёмки часто затягивались, костюмы задерживались, — бедная „Панна Зоха“ очень страдала от такой комбинации, а Зоя Карабанова блистала и получала 500 р. в месяц» (там же). Августа Миклашевская признавалась, что ее снимали или в картинах, где она могла обойтись своими скромными платьями, или в картинах вроде «Барышни-крестьянки»: «За все время мне купили один раз за 120 р. большую, красивую шляпу. Но я ее ни разу не одела и она у меня новенькая сохранилась до сих пор, как курьезное воспоминание об обещанных туалетах» (там же).

Королевы экрана блистали на экране в модных и дорогих нарядах. Для своего дебюта в кино известная театральная актриса Ольга Гзовская сценарий написала сама. Фильм «Мара Крамская» (1915) был поставлен в киноателье Иосифа Ермольева. Журнал ханжонковской фирмы «Пегас» замечал, что первый признак, по которому можно узнать пьесу, написанную артисткою для себя самой, — это изумительное обилие эффектных положений и трюков для героини. По мнению журнала, в фильме нет ни логически развивающегося действия, ни характеров действующих лиц, ни оригинальной идеи: «Но зато героиня там играет в теннис (белое платье), скачет на лошади (черная амазонка), танцует а la Айседора Дункан (греческая туника), лежит тяжело больной в кресле (капот), пьянствует в притоне (характерный костюм)» (Гранитов 1915: 65–70). В следующей публикации «Пегас» резюмировал, что актриса «выбирает кино-пьесы, позволяющие блеснуть рядом... туалетов» (Веронин 1916: 82).

Кинодивы ханжонковской фабрики Вера Каралли или Вера Холодная также демонстрировали на экране произведения портновского и дизайнерского искусства. «Очень трогательна, а в нужных местах эффектна В.А. Каралли, — писал «Вестник кинематографии» о ленте Евгения Бауэра «Набат» (1917). — ...Туалет артистки, в особенности меха — шеншеля и горностаи, полны роскоши прямо дворцовой» (Из отзывов печати о картинах 1917: 28). Кинокадры картин печатали кинематографические журналы, фотоизображения киноактрис в модных нарядах широко распространялись по всей Российской империи.

В раннем американском кино актрисы также приносили для съемок свои костюмы. Дизайнеры как таковые появились в 1920-х годах, однако постепенно, с развитием полнометражного повествовательного кино костюмы становились решающими, мода оказалась важным элементом повествования (Leese 1978: 10–14).

Молодой российский кинематограф, претендуя на статус нового искусства, ориентировался на новаторский опыт Московского художественного театра. Это касалось выбора сюжетов, интереса к исполнительской и декоративной сторонам постановок. Впрочем, кинематограф рекрутировал творческие кадры (не только режиссеров и актеров) из разных театров и театральных антреприз.

Среди самых известных художников, декораторов, костюмеров, которые пришли в кино, — художник и постановщик садовых фешн-шоу Евгений Бауэр, костюмер и владелец театральной костюмерной мастерской Алексей Талдыкин, художник МХТ Владимир Егоров. Например, «Театр и искусство» в 1909 году давал объявление мастерской Алексея Григорьевича Талдыкина, которая размещалась тогда по Б. Дмитровке в доме Солодовникова (Объявления 1909: 894). Справочник «Вся кинематография. 1916 год» в разделе «Реквизит. Бутафория. Костюмы» называл адреса владельцев нескольких московских ателье и мастерских, которые предоставляли костюмы и, возможно, работали на заказ кинофабрик: С.И. Зимин, Кузнецкий пер., 2; Е.А. Селезнева, Столешников пер., 7, кв. 4; Н.Г. Степанов-Зарайский, Тверская ул., 62; А.Г. Талдыкин, Камергерский пер., 7 (Реквизит. Бутафория. Костюмы 1916: 281–282). Как можно убедиться, костюмерная Алексея Талдыкина продолжала функционировать наряду с кинокомпанией «Торговый дом А.Г. Талдыкин, Н.Ф. Козловский, С.П. Юрьев и К°», и в этой костюмерной мастерской изготавливались костюмы для других кинокомпаний.

Упомянутый в справочнике «Вся кинематография» Сергей Иванович Зимин — театральный деятель и меценат, основатель частного театра «Опера С. Зимина». Спектакли оперы Сергея Зимина, которая продолжала традиции мамонтовского театра, оформляли известные художники, из их произведений еще в 1904 году был создан музей, а с самим театром сотрудничали кинематографисты. Так, мастерами костюмерной мастерской «Оперы С. Зимина» была оформлена картина «бриллиантовой серии» Григория Либкена «Стенька Разин» (1914).

На некоторых крупных кинофабриках актерам и актрисам стали платить за гардероб, за костюмы, которые полагалось менять от фильма к фильму, либо приглашали в качестве костюмеров владельцев

ателье. Нина Гофман, исполнительница роли Соньки Золотой ручки, свидетельствовала, что пользовалась во время съемок услугами ателье Корецкой, которая одолжила ей «шикарные» костюмы, и был даже заснят кадр, как героиня фильма выходила из дверей дома с красовавшейся на нем вывеской «Ателье Корецкой» (Гофман 1965: 173–177).

Внимание к оригинальным и модным костюмам кинорежиссеров было обусловлено утверждением и даже доминированием накануне и в годы Первой мировой войны в нарративном кинематографе современных сюжетов, так называемых драм из современной жизни, психологических драм, что в итоге привело к большему реализму в кино. С другой стороны, интерес к современному городскому стилю и моде был предопределен эстетическими веяниями времени, требованиями в самом кинематографе «красивой фотографии», «красивого кадра», за чем стояло дальнейшее разделение труда на кинофабриках, совершенствование операторского мастерства, а следовательно, и необходимость появления гримеров и костюмеров.

## **АКТРИСЫ, МОДЕЛЬЕРЫ, ХУДОЖНИКИ И ХУДОЖНИЦЫ**

Актрисы — олицетворение элегантной современной горожанки. Большинству из них самим приходилось покупать сценические костюмы, которые «иногда стоили больше, чем гонорары за выступления» (Стил 2020: 105). Многие полагались на финансовую поддержку покровителей. На рубеже веков благодаря развитию медиа известные актрисы становились трендсеттерами.

Некоторые русские актрисы одевались у кутюрье Надежды Ламановой. Аристократки, новая купеческая элита (Евфимия Носова, Генриетта Гиршман, Маргарита Карпова, Маргарита Морозова — отдельных дам Belle Époque мы знаем по портретам Валентина Серова и Константина Сомова), космополитичные красавицы Лина Кавальери и Эльза Крюгер тоже блистали в нарядах госпожи Ламановой (Вульф 2013). Ее элегантные туалеты носила актриса Лидия Коренева, и они служили примером подражания для московского бомонда. О туалетах Коренева Ольга Глебова-Судейкина писала своей подруге в Петербург: «У нас тут новая мода. Будешь на выставке — посмотри, как одета Коренева. Теперь все стараются одеваться именно так» (Вульф 2002).

Судьба Лидии Коренева в дореволюционном театре и кино сложилась удачно. На сцене Художественного театра она играла героиню Тургенева, Достоевского, Чехова. Русская классика была ей «к лицу».



Ее неоднократно изображал Мстислав Добужинский, сделавший знаменитые декорации к «Месяцу в деревне» и «Николаю Ставрогину». О работе над постановкой «Месяца в деревне» Добужинский вспоминал: «...симметрия и „уравновешенность“, которая так типична для интерьера русского ампира, отвечала и намерениям Станиславского в этой постановке создать атмосферу спокойствия и дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы „пригвоздить“ их к местам. Этот характер игры был одним из этапов в режиссерском творчестве Станиславского. Мой план оказался и тут подходящим для темпа пьесы» (Добужинский 1987: 240).

Мстислав Добужинский очень точно характеризует манеру игры актеров, темп тургеневской пьесы, поставленной на сцене МХТ. И русским киностилем был воспринят такой своеобразный, замедленный темп действия. Об этом начали писать в дореволюционной кинокритике (Петровский 1916: 2–3). Влиянию спектаклей Художественного театра на кинематограф посвятил книгу Моисей Алейников (Алейников 1947). «Эстетика неподвижности» русского немого кино — особая тема в исследованиях Юрия Цивьяна (Цивьян 2002: 10–11).

Постановки Достоевского на сцене Художественного театра требовали от Добужинского другого подхода. Художник представил типаж героини Достоевского, в которой ангельское сочеталось с бесовским. Подобный женский образ приобрел популярность в искусстве ар-нуво.

Художественное видение Добужинского, как и режиссура Станиславского, сыграло большую роль в формировании имиджа Лидии Кореневой. В глазах зрителя и критики актриса олицетворяла стиль актерской игры Художественного театра. Кинопостановки, в которых участвовала Лидия Коренева, критика называла кинопьесами «чеховского» типа, отмечая, что играет актриса в «мягких и „затушеванных“ полутонах» (Кумиры 1915: 32–36).

На моду в начале XX века таким образом оказывали влияние образы русской классики, искусство ар-нуво, танцевальная и — шире — двигательная культуры.

Еще одним источником вдохновения были искусство фовистов с их модой на Восток, Дягилевские сезоны с восточными балетами и, в частности, декорации и костюмы Леона Бакста. В начале 1910-х годов возникла так называемая гаремная мода: модницы оделись в русско-восточном стиле; дико-шафрановые цвета, цвет малиновой герани, синий с оранжевым вытеснили бледные оттенки ар-нуво.

Восточные мотивы то и дело входили в моду на протяжении веков. В XVII веке, когда Османская империя открылась Западу, мода часто включала элементы турецкого платья. Клэр Хьюз пишет: «В Европе вошли в моду балы-маскарады и, как и в портретной живописи, Восточная красавица присоединилась к Пастушке как один из самых популярных костюмов» (Хьюз 2019: 267). Фовисты и художники Русских сезонов Дягилева в начале XX века придали волнующую свежесть былому увлечению Востоком.

С Леоном Бакстом заключали контракты фирмы Европы и Америки, сотрудничали Поль Пуаре, Жанна Пакен, дом Чарльза Фредерика Ворта, кутюрье Люсиль, Калло (Власова 1984: 141). Александр Васильев отмечает, что багдадские туалеты не были всерьез приняты русской аристократией — страстными любительницами этого стиля стали звезды сцены и экрана, «самую благодатную почву в России дягилевская экзотическая мода нашла в немом кино» (Васильев 1998: 31). Восточные образы и танцы, восточные наряды оказались популярны в европейском и американском кинематографе 1910–1920-х. Среди русских актрис, полюбивших ориентальную моду, — Вера Холодная, Наталья Лисенко, Зоя Баранцевич, Лидия Рындина, Зоя Карбанова. «Из дягилевского балета в кино пришел и грим — „томные очи усталые, шорох длинных ресниц“, „уста обманные“ и мертвенно-бледная кожа» (там же).

В кинокартинах, вышедших накануне Первой мировой войны, предстает «женщина танго». Визуально костюмы героинь выдают эпоху Поля Пуаре. В бауэровском фильме «Дитя большого города» впервые в русском кино исполнялся танец танго. Елена Смирнова танцует его в платье с двойной юбкой — суженной внизу и юбке типа абажур сверху; волосы в греческом стиле схвачены на голове обручем с перьями. В финальной сцене на актрисе просторное пальто «Конфуций» с горжеткой из меха. Летнее пальто аналогичного кроя с рукавом-кимоно и драпировкой чуть ниже талии надето на героине фильма «Грезы» (1915): она идет в нем своей русалочьей походкой (выражение исследовательницы Оксаны Бугаковой) по московской улице. Исключение корсета из женского туалета, простой покрой (кимоно) формировали новые подходы к тому, как должны гармонировать тело и одежда, как должна выглядеть эмансипированная женщина. По замечанию Рейчел Морли, героиня в исполнении Елены Смирновой в отличие от мужского персонажа демонстрирует драматизм, меняется, является мобильной, динамичной «новой женщиной», «женщиной танго», «новой Евой» (Morley 2005: 27–43).

Сам Поль Пуаре создавал туалеты и сценические костюмы для многих актрис — своих современниц. Среди его клиенток были актрисы престижных театров и дивы коммерческих антреприз. Это актрисы Comédie-Française Сара Бернар и Габриель Режан, балерина Наталья Труханова и звезда Opera-Comique de Paris Режина Баде, танцовщицы Лиана де Пужи и Эмильена д'Алансон, певица и танцовщица Folies Bergère Каролина Отеро, актриса Маргарита Брезиль, фигуристка и звезда ревю «Ледяной дворец» Лиана де Ланси. Пуаре умел собрать вокруг себя талантливых иллюстраторов, художников, дизайнеров: Поля Ириба, Жоржа Лепапа, Эрте, Мариано Фортени, Мориса Вламинка, Андре Дерена, Рауля Дюфи.

Поль Пуаре сотрудничал и с кинематографистами-эмигрантами из России. В фильме «Ускользящие тени» (Les Ombres qui passent, 1924) режиссера Александра Волкова, сыграли Иван Мозжухин и Наталья Лисенко — актриса появилась на экране в платье от Пуаре.

Туалеты для кинозвезд создавали не только модные портные, но и современные авангардные художники. Исполнительница танго Эльза Крюгер — звезда бауэровской кинопостановки «Немые свидетели» (1914). Юрий Цивьян замечает, что платья Эльзы Крюгер в этом фильме были платьями танго (Tsivian 1996).

Танго продвигалось в России благодаря «театрам миниатюр», получивших распространение в Москве и Санкт-Петербурге в 1911–1913 годах (Тихвинская 2005). В 1914 году на экране появилось несколько профессиональных танцоров танго. Особую активность в «тангоизации» российского кино, как пишет Юрий Цивьян, проявил кинорежиссер Евгений Бауэр. «Не только случайные танговставки и танго-лица, но и сам язык тела киноактеров показывает, сколь многим российское кино обязано танго» (Tsivian 1996: 317–318).

Маленькие театры, ночные клубы и рестораны, называвшие себя кабаре, были благодатной средой для «дизайнерского воображения» (Bowlt 1990: 47). Так, главным развлечением в кабаре «Розовый фонарь» стала футуристическая раскраска лиц и тел (Театральная хроника 1913: 20; Розовый фонарь 1913: 15; Около кулис и сцены 1913: 2, 12). Сохранился единственный кадр фильма «Драма в кабаре футуристов № 13» (1914): Михаил Ларионов держит на руках Наталью Гончарову, его глаза подведены зелеными слезами, волосы зачесаны на лицо, она с распущенными волосами и рисунками на лице и груди (Neil 1986: 176). «Футуристическое танго» в фильме танцует некая танцовщица Эльстер (отсылка к Эльзе Крюгер), а финальный «футуротанец смерти» приводит к кровавой развязке.

Джерри Хейл опровергает мнение, что фильм был пародией на популярный в те годы криминальный жанр и распространившиеся позже апашские сюжеты на тему преступных уличных разборок. По его мнению, фильм явился своего рода киноэквивалентом манифесту футуристов «Пощечина общественному вкусу» и первым шагом к серии публичных перформансов «Гастроли футуристов», предпринятых с декабря 1913 по март 1914 года Давидом Бурлюком, Василием Каменским и Владимиром Маяковским (Ibid.: 180).

Как считает Джон Боулт, Эльза Крюгер носила платья, созданные Натальей Гончаровой (Bowlт 1990: 46). На основе этого замечания Юрий Цивьян делает предположение, что платья Крюгер для фильма «Немые свидетели» специально спроектировала Наталья Гончарова. Однако не исключено, что дизайн этих платьев принадлежал художнику Полю Маку.

Эльза Крюгер прошла хореографическую школу Лидии Нелидовой и начинала танцевальную карьеру в Театре одноактных пьес Марии Арцыбушевой, исполняла краковяк, мазурку, шотландские и финикийские танцы. Постановочную часть в театре возглавлял художник Поль Мак: «в буквальном смысле слова он стал лепить облик актрисы, творить ее сценический имидж... в соответствии со своими художественными устремлениями» (Коваленко 2000: 179–180). Под псевдонимом Поля Мака работал художник, сценограф, модельер Павел Иванов (Боулт 1991: 190–192). Как график и карикатурист он сотрудничал с журналами «Сатирикон», «Рампа и жизнь», «Театр и искусство», «Театр в каррикатурах». Георгий Коваленко свидетельствует, что Маку принадлежали идеи большинства номеров Эльзы Крюгер 1913–1916 годов, он был автором ее сценических костюмов, в журналах публиковались его портреты танцовщицы, он стал ее партнером в серии знаменитых танго — «Амапа», «Танго-гашиш», «Танго смерти».

Искусство Поля Мака напоминает творчество прерафаэлитов, графику Бердсли и «Мира искусств». Художник вдохновлялся образом Иды Рубинштейн, бакстовскими костюмами Святого Себастьяна и Саломеи. Острое чувство современности привело артистов к исполнению танго — танцу, который их прославил. Мак открыл танцевальную школу, которая специализировалась на танго. В финальной сцене танго в фильме «Дитя большого города» в роли танцора, партнера Елены Смирновой, — Валли или сам Поль Мак.

Эльза Крюгер впервые исполнила танго в 1913 году. Она танцевала в апельсиново-желтом платье по эскизу Мака, ранее он придумал для ее танцевальных выступлений огненно-рыжий парик. Эльза выступала

тогда с Валли. «Книга о танго» Михаила Бонч-Томашевского была проиллюстрирована серией фотографий, на которых Крюгер и Валли демонстрируют шаги танго (Бонч-Томашевский 1914). Студия «Эклер» запечатлела их танец на киноплёнку (Афиша 1914: 76). Эльза Крюгер опубликовала манифест танго (Крюгер 1913: 24). Весной 1914 года актриса с антрепризой гастролировала по России. Автором ее костюмов и партнером в антрепризе был Поль Мак. В одном из танго с Маком Эльза исполняла танец в узком черном платье с черным газовым шарфом, Мак был в черном фраке. В «Танго-гашиш» платье Эльзы было зеленым: «...здесь танцовщица казалась прозрачной, совсем незащищенной. Сквозь нее просвечивала почти остановившаяся жизнь, завершившаяся судьба» (Коваленко 2000: 187). В «Танго смерти» грим Мака напоминал череп, Эльза — в белом античном тоне, золотые нити в волосах. «Танго смерти» было в 1910-х чуть ли не самым популярным номером в каждом кафешантане.

Эльза Крюгер и Поль Мак дружили с художниками-авангардистами, посещали дом Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Наталья Гончаровой принадлежит портрет Поля Мака (1913), Израиль Мексин выполнил портрет Эльзы Крюгер (1917) в духе Модильяни.

Дальнейшая судьба Поля Мака сложилась прихотливо: участвовал в Брусиловском прорыве, получил тяжелое ранение, был арестован большевиками за ношение офицерской формы с наградами, работал в Театре революционной сатиры, эмигрировал через Туркестан и Афганистан в Персию, получил звание придворного художника от шаха Мохаммеда Реза Пехлеви, был удостоен золотой медали на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году.

Эльза Крюгер в 1916–1919 годах выступала в театрах Киева и Одессы. В Одессе открылась тогда «Школа сценического искусства Э. Крюгер». Актриса вдохновлялась идеями и искусством Александры Экстер, танцевала в созданных художницей костюмах. Актриса и художница развивали в танце идеи кубизма «композиций в круге», «композиций в овале», искали способы передачи движения цветом, поэтому костюмы Экстер напоминали кинетическую скульптуру футуристов (Умберто Боччони, Александра Архипенко и других). В начале 1920 года Эльза Крюгер эмигрировала сначала в Румынию, затем в Германию. Осенью 1922 года в Берлине она вместе с Анатолием Шайкевичем, Борисом Романовым, Еленой Смирновой открыла Русский романтический театр. Костюмы для балетных, танцевальных спектаклей театра создавала Александра Экстер. Критика называла Русский романтический театр вторым большим начинанием после Дягилевского балета.

Так, способом продвижения современной моды служило модернистское искусство, площадкой для этого становились театральные постановки, представления в кабаре и отдельные фильмы раннего кинематографа.

## Мода Belle Époque И ТЕЛЕСНОСТЬ

Как пишет Георг Зиммель, походка, темп, ритм жестов в значительной степени определяются одеждой (Зиммель 1996: 266–291). Мода XIX века закрывала женское тело, подавляла сексуальность. Между тем влияние женщин в обществе росло, и рубеж XIX–XX веков отмечен конкурирующими дискурсами. Дамская мода предлагала все более вычурные формы, вводила обилие декоративных элементов и конструировала гораздо более привлекательный, эффектный женский образ, чем в викторианский век. Мода ар-нуво была не менее консервативна, чем викторианская, однако она представляла спектр идей от декоративности до функциональности, мода Belle Époque являлась пульсирующе динамичной. Художественный стиль ар-нуво, как и дизайн Прекрасной эпохи в целом, отражали идеи времени, менялись, особенно накануне войны.

Социальное беспокойство, связанное с появлением «новой женщины», выразилось в образе роковой женщины, который получил распространение в живописи, иллюстративном и декоративном искусстве начала века. Анализируя феномен *femme fatale*, Валери Стил пишет о моменте, когда общество в одном дискурсе совместило понятия «женщина» и «сексуальность». Сексуализация женской моды, происходившая наряду с развитием в искусстве направления, характеризующегося обилием органических, плавно изогнутых форм, вполне вписывается в социальный контекст, отмеченный заметным ростом общеполитического потенциала женщины (Стил 2013: 86–134).

Развитие стиля модерн было сопряжено с феминизацией искусства. Дебора Сильверман указывает на то, что братья де Гонкур или Октав Узанн являлись сторонниками идеи изящной женственности. Они моделировали свое видение «декоративных» женщин и женщин-декораторов в пространстве дома (Silverman 1989: 17–39). Салонные художники (Джон Сингер Сарджент, Джованни Больдини), модные иллюстраторы (Чарльз Дана Гибсон, Кларенс Андервуд), работавшие в манере ар-нуво, а вслед за ними кинематографисты (итальянский салонный кинематограф, американские серии с Перл Уайт, русское салонное кино) культивировали образ «новой богатой женщины»,

чувственной, раскрепощенной, которая в силу своего статуса могла позволить себе личную свободу.

Консервативные публицисты называли женщин «королевами» и «художниками интерьера», наделяли их ролью декоративного объекта, в то время как сама «новая женщина», женщина среднего класса искала независимость, была потребителем других ценностей и услуг. И кинематографисты наравне с художниками изображали, как в результате наметившегося перераспределения сфер частной и публичной жизни она ведет себя все более активно, олицетворяя своим обликом энергию городских улиц.

Благодаря распространению театров типа кабаре, появлению новых медиа (иллюстрированных журналов, фотографии, кино) символами Belle Époque стали танцовщицы, звезды шантанов, первые модели, кинозвезды. Индустрия развлечений, где делался акцент на женские номера, создала целое созвездие знаменитостей. Важнейшей чертой культуры, выражением которой были Клео де Мерод, Лиана де Пужи, Лина Кавальери, Каролина Отеро, Эмильена д'Алансон, — являлась публичность. Новыми «сценами» для актрис оказались фотосалоны, выставки, ипподромы, курорты. Лили Лэнгтри, Сара Бернар, Мистенгет стали частью «общества спектакля» (Гандел 2011: 92–93, 113). Как подмечает Стивен Гандел в книге «Гламур»: «Теперь артистки вроде Отеро не принимали в подарок шампанское, их приглашали его рекламировать» (там же: 95).

Кино стало одним из главных феноменов в истории представлений тела в XX веке. Первые актеры в кино набирались из артистов цирка, мюзик-холла, варьете, кафешантана, водевиля, кабаре, приходили из рекламных компаний. Представление тел в раннем кино — это зрелищная культура и спектр ее жанров. В кино приглашались балетные и танцевальные знаменитости тех лет (Стася Наперковская, Наталья Труханова, Кларисса Роза Сахарет). В русском кино были засняты номера Тины Вален, Екатерины Гельцер, Елены Смирновой, Марии Рейзен и других известных балерин. Например, «Вихрь огня» — «фильм-балет» 1910 года — демонстрировал танец Тамары Карсавиной. В дягилевской антрепризе в балете «Жар птица» 1910 года Тамара Карсавина исполняла главную партию.

Влияние на образность и телесность балетов на темы русской архаики было также значительным. Кристин Руан пишет, что дягилевские балеты соответствовали представлениям о России как Востоке, русские экспортировали «свои колониальные фантазии в Европу»: «Однако постановки „Русских балетов“ значили больше, чем просто еще одна интерпретация ориентализма на европейской сцене.

...Радикальные костюмы Бакста позволили освободить женщину от тирании ткани и корсета, предоставив ей большую подвижность» (Руан 2011: 269–270). Дягилевские балетные сезоны несли новое понимание природы движения. Джон Боуат замечает, что «Бакст видел тело как кинетическую силу, которую необходимо было обнажить и усилить с помощью движения, а не закутать и скрыть» (Bowlt 1987: 36). Фантазии Бакста, Гончаровой, Ларионова позволили изменить силуэт, создав «модернистское тело», родившееся от культурной встречи Запада и Востока в дни Русских сезонов в Париже (Wollen 1987: 31).

Существовали и другие факторы, способствовавшие трансформации женской телесности. Обсуждая феномен «новой женщины», как сторонники, так и противники феминизма ассоциировали «новую женщину» с новыми технологиями. Угроза технологического вторжения как бы усугублялась сговором между женщиной и машиной (Silverman 1989: 67, 69, 72). Журналы, реклама, карикатура изображали женщину, курящую сигарету, уносящуюся на велосипеде, суперженщины правили автомобилем. Велосипед или автомобиль представлялись ее технологическими партнерами.

Во время Первой мировой войны в Российской империи широко демонстрировались американские фильмы с участием Перл Уайт (The Perils of Pauline, 1914; The Exploits of Elaine, 1914), прокатчики давали им более привлекательные для широкой публики названия — «Тайны Нью-Йорка» и «Под гипнозом миллионов». Их создатели позаимствовали у французов жанр сериалов, но снимали сюжеты не о похищениях анархистов, а о «похищениях и спасениях» богатых леди в исполнении Перл Уайт (Clarens 1980: 24–27). Героиня демонстрировала различные формы активности не хуже, чем Том Микс: играла в теннис, летала на воздушном шаре, спускалась по канату, появляясь при этом в модных жакетах, расклеванных пальто, объемных беретах и других нарядах Прекрасной эпохи.

Сериалы, снимавшиеся по ту и другую сторону Атлантики, создавали и транслировали образы женской смелости и физической активности, часто с участием «триумфальных транзакций между женщинами и технологиями» (выражение Мириам Хансен), поездками, автомобилями, воздушными шарами. Эти образы противостояли викторианским идеалам женственности, сохранявшимся в таких жанрах, как мелодрама.

Новые формы активности породили образы «новой опасной женщины» (bad new woman, nasty woman), дали раннему кинематографу богатую галерею женщин действия, предложили представления о новой женской телесности не только с помощью танца (танго, кек-уок,



*данс алаш*), но и через новые типы и вариации «новой плохой женщины» (проститутки, преступницы, шпионки, убийцы, воровки, авантюристки).

Большое влияние на трансформацию кинообразности и женской телесности имели французские серии — «Протеея» (1913) Викторена Жассе и «Вампиры» (1915) Луи Фейада. В сериале о шпионке Протее сыграла Жозетта Андрио, французская актриса, занимавшаяся акробатикой, велосипедным спортом, верховой ездой. Героиня, сыгранная Андрио в «Протее», носила черное трико, предвосхитив появление легендарной Мюзидоры в «Вампирах» (Abel 2005: 25). Жозетта Андрио, Жанна Рок (Мюзидора), Стася Наперковская являлись в прославленных криминальных сериалах словно в облачении своего тела, залитого чернилами, демонстрируя несовершенство фигуры, сутулость.

Эти фильмы имели большую прокатную историю в Российской империи и повлияли на создание оригинальных русских серий. Самой популярной бандиткой а-ля рюс была Сонька Золотая ручка, исполнительница роли которой сломала представления о «красивой актрисе», дерзнула быть непривлекательной, подвижной до суетливости. Еще одним примером может служить криминальный фильм «Дочь улицы» (1916), где герои взбирались на 12-этажный московский небоскреб Нирнзее и демонстрировали другие «головокружительные американские трюки».

Вместе с тем повествовательное кино 1910-х запустило серийное производство красивых тел, телесной привлекательности. Форматирование тел началось в европейском салонном кино, итальянском, французском, русском. Тело зрелищное сменилось, по выражению Антуана де Бека, искусственным телом. Переформатирование тел производилось в соответствии со стандартизированными канонами красоты. Откуда взялся этот стандарт, этот образ и фетиш новой привлекательности? Чувственный и невинный, природный, ранимый, образ бабочки или цветка — исчезающий вид. Роковая женщина — образ соблазна. Как пишет Антуан де Бек, чары роковой женщины пытались затмить опыт и память войны: «Только абсолютно роковая женщина может теперь помериться силами с ужасами Великой Войны» (Бек 2016: 340). «Мечтой I Мировой была женщина-демон, женщина-желание, роковая, экзотическая и изысканная. ...Ведь эта роковая женщина была особенностью определенной цивилизации. Доминируя при помощи власти внешней красоты и трагической чувственности, она брала реванш за второстепенную роль, которую оставлял за ней мужчина во всех важных жизненных делах» (там же: 341–342).

Образы декаданса, хлынувшие в кинематограф, узаконили коды женского декоративного, чувственного, соблазнительного наряда. Между тем эволюция дамской моды начала XX века обусловлена эволюцией женской современности от девушек Гибсона к флэпперам. Осиная талия, S-образный силуэт уступают образу девочки-подростка в «шлепающих» галошах: мальчишеское сложение, прямой силуэт, короткая стрижка.

Играли роль и социальные факторы, урбанизация и начавшаяся Первая мировая война. В моде простые и практичные платья. Например, как замечает Морин Турим, распространение женских приталенных рубашек позволяет понять, какое влияние оказали индустриализация и связанная с ней профессиональная деятельность женщин на моду (Turim 1994: 142). Изготовление женских блузок было связано с появлением офисных работниц, приталенные рубашки стали униформой работниц по найму, продавщиц, стенографисток, операторов коммутаторов, конторских клерков, школьных учительниц.

В индустрии российского кино и моды своеобразной революцией стало появление Веры Холодной — женственной и беззащитной и в то же время с непослушной короткой стрижкой. В предвоенное и военное время из моды вышли излишества в отделке. В ленте «Дети века» героиня Холодной гуляет по ГУМу в жакете с цельнокроеным рукавом и полосатой юбке-мешке. Актриса появляется в домашней обстановке в простой белой блузке, не приталенной, вольно нависающей над юбкой. И самым выразительным украшением выступает черная лента-чокер на ее шее. Образ завершают темные, выбивающиеся из прически, непокорные локоны. Кринолины, корсеты и «узкая мода» потерпели поражение в борьбе с военной модой, и Холодная со своей естественной, без излишней «нарядности», женственностью популяризировала этот стиль.

«Капиталом» Веры Холодной была ее красота и известность у зрителей кинематографов. И многие киноактрисы получили возможность зарабатывать на своей профессии, в кино и медиасфере, становились финансово независимыми. «Новая женщина» искала приятного времяпрепровождения, романтики, работы, независимости, красивой одежды. Мода являлась объектом вожделения для женщин и двигателем социальных изменений. Женщины-зрительницы устремлялись к прекрасному, элегантному, соблазнительному — тому, что транслировали образы в фильмах и средствах массовой информации.

Новая телесность была связана с изменившимся социальным положением женщин, индустриализацией, распространением бескор-

сетной моды, популярностью современных танцев и занятий спортом, которые в совокупности сформировали новый, «модернистский» идеал красоты.

## Зрительница и зрелища в экономике потребления

Аудитория кинотеатров становилась все более многочисленной, женщины составляли ее большинство, нарратив и элегантность одежды киногероев заменяли прямой соблазн «кино-аттракционов». Использование женщин в швейной промышленности росло параллельно с ролью женщин в потреблении модной одежды, массовое производство превращало рабочих в потребителей. Мода одновременно занималась «массовой индустриализацией своего производства и расширением рынков для растущего среднего и рабочего классов» (Turim 1994: 143–144). В Belle Époque высокая мода распространялась по мере возникновения модных домов, дорогие и богато декорированные платья могли купить только обеспеченные. Тем не менее оборки и воланы отличали воскресную одежду европейского рабочего класса, для прогулок в свободное время женщины-работницы имели летние зонтики (Ibid.: 145). Эволюция традиционной семьи и появление новой буржуазной семьи способствовали закреплению юридических и социальных норм, дающих женщинам *большой* контроль над семейными финансами. Женщины получали возможность зарабатывать, покупать, делать выбор.

Одним из популярных видовых жанров раннего кино был жанр кинохроники о моде, новостных лент о моде. Некоторые такие киноленты о показах мод были цветными, особенно в хрониках Pathé-journal (Hanssen 2009: 107–121). Кинематограф наряду с витринами, электрическими вывесками, рекламой стал средством передачи новой эстетики, сформированной «визуальными материалами желания — цветом, стеклом и светом» (Leach 1993: 9). Зрительство, то есть наличие публики, сам акт смотрения, оказалось важной чертой зарождающейся культуры моды, связывающей кино и моду как культурные практики (Hanssen 2009: 112).

Кинематограф участвовал в сдвиге в сторону «символической экономики», придания значения товарам и образу жизни (Berry 2000: 55). Уже кинохроника Pathé 1910-х использовалась как рекламный инструмент для стимулирования продаж, укрепляла связь «между кино и женской модой для продажи обоих видов товаров» (Herzog, в: Gaines & Herzog 1990: 134). Мода одновременно

представлялась в журналах, универмагах и ведущих кинотеатрах. Демонстрируемые товары ассоциировались с социальным статусом, тем самым предлагая образы социальной мобильности, репрезентации через одежду для женской аудитории из рабочего и среднего классов. Хосе Теуниссен рассматривает картины модной кинохроники как «шарнир» между статичной эстетикой XIX века и формирующейся динамической эстетикой XX века. Одежда становилась видимой, тела, одетые в нее, представляли в движении (Teunissen 1993: 23).

Совместно с коммерческими механизмами эстетические концепции ар-нуво позволяли формировать потребительский спрос женщин в начале XX века. Кейс с распространением «гаремной моды» в российской провинции свидетельствует о том, что визуальный и вербальный ряд ее образов создавался благодаря статьям о парижских домах моды в газетах, широко тиражируемым фотографиям кинозвезд, образцам модных журналов, наконец, модным кинохроникам.

Так, на страницах «Пермских губернских ведомостей» «гаремная мода» стала одним из обсуждаемых новшеств. «Недавно в яркий солнечный день, когда с обычным говором дробилась и росла живая волна парижской уличной толпы, — писали «Пермские губернские ведомости» в 1911 году, — появились представительницы какого-то торгового дома, барышни-манекены в выходных туалетах с шароварами вместо юбок. Их тотчас же окружили, смеялись, указывали пальцами, не было границ веселью и шуткам развязных парижан. ...Но заказчицы, чутким ухом ловящие малейший шепот новых веяний, уже заинтересовались реформой, уже требуют категорического ответа. Войдет ли в жизнь гаремная мода? ...Увлечение шароварами уже подхвачено и выставлено на сцене. ...Мода понравилась, показалась красивой. Шаровары из нежного шелка светлых цветов, бледно-розового, зеленоватого и сиреневого, сообщали, действительно, немного восточный, экзотический колорит» (Гаремная мода 1911).

О дамской моде в кинематографических театрах Перми показывались фильмы. В синема шли комические картины «Моды шляп», «Неудобство модной юбки», «Магнит против дамских шпилек», «Страдания модницы», «Манекен», «Дамы от Максима», видовые — «Моды всех веков», «Типы и прически в Голландии», «Парижские модели шляп», «Юбки-шаровары». Афиша последней картины, показывавшейся в электротeatре «Триумф» в загородном саду, гласила: «Сенсация! Юбки-шаровары. Злоба дня! (Более 50 различных живых моделей юбок-шаровар и разных других модных туалетов)» (Афиша 1911). Когда в городских синематографах демонстрировались фильмы со Стасей Наперковской, репортер замечал о дачной

жизни горожан: «Дачные поезда и пароходы были совершенно переполнены нарядной публикой. Доминировал, конечно, дамский элемент, в своих ослепительно-белых „отуреченных“ костюмах, в которых нижняя туника успешно конкурирует с турецкими дамскими шароварами» (Дачная жизнь 1915).

Потребительские стили и мода обещали женщинам доступ в современный мир свободы и восходящей мобильности. Кино меняло определения женской идентичности по отношению к семье, «совмещая ценности домашнего хозяйства с призывами удовольствия, гламура и эротизма» (Hansen 1991: 117–118). Мириам Хансен акцентирует, что женщины могли посещать кинотеатры самостоятельно, без сопровождения мужчин или семьи. Это было место «разрыва» с семьей, школой, рабочим местом.

Женщины средних слоев демонстрировали в публичных местах свои наряды, в результате чего огромные дамские шляпы стали большой проблемой для зрителей в кинозалах. Между тем молодые женщины видели в шляпах символ эмансипации. Шляпы носили в общественных местах, которые приобрели особую важность для женщин: чайных заведениях, ресторанах, отелях, универсальных магазинах. «Парадоксальным образом, — пишет Клэр Хьюз, — когда женщины из элит сменили тесные корсажи и парчовые юбки на более „естественные“ фасоны и простые ткани, их головные уборы будто взбесились» (Хьюз 2019: 242).

Дамская мода на огромные шляпы получила распространение в период джентрификации электротeatров, открытия стационарных и благоустроенных кинотеатров. Благодаря «модным гигантским шляпам» и «чудовищным шляпкам» женщина стала одним из самых «заметных» посетителей в электротeatрах, оказалась участником новых социальных конфликтов. Так, во Владимире в «Модерне» произошел скандал, устроенный «одной из представительниц прекрасного пола», которая явилась в синематограф в овиноподобной шляпе таких колоссальных размеров, что публика на задних рядах, от которой архитектурное сооружение на голове г-жи Е. закрыло экран, стала протестовать: «Г-жа Е. однако не только не исполнила вполне, казалось бы, законного требования о снятии ужасной шляпы, но даже сама перешла в наступление: заметив среди протестантов несколько учащихся гимназии, г-жа Е. настойчиво стала требовать от них, чтобы они сообщили ей свои фамилии. Когда в этом ей было отказано, г-жа Е., заявив, что она все равно всех узнает и добьется наказания их от учебного начальства» (Нравы 1910: 14).

Синематографы давали многим женщинам работу, некоторые из них сами становились содержательницами театров-иллюзионов. Женщины даже выполняли работу киномехаников, а труд киномехаников являлся в то время физически тяжелым. Объявление в Канске Енисейской области гласило: «Молодая дама — опытный механик демонстратор, работавшая в первоклассных театрах, ищет место. Имеются солидные рекомендации. Могу вести самостоятельно дело» (Объявление 1911: 40). В то же время сохранялось влияние традиционной культуры: в Темир-Хан-Шуре (Буйнакск в Дагестане) новый «шикарный» театр «Модерн» «для женщин-мусульманок сделан с отдельным входом» (По городам и театрам 1910: 10).

Мириам Хансен замечает, что противоречия между «новой женщиной» и «старыми» были погружены в потребительский дискурс, который позволил сформировать конкурирующие модели женской идентичности (Hansen 1991: 120). Мэри Энн Доан говорит о пассивности женского желания (Doane 1987: 32–33). Тем не менее кинематограф взял на себя функцию альтернативного горизонта опыта для большого числа женщин. Взгляд, отвлеченный приманкой потребления, может не успевать за темпом линейного повествования, будучи связанным с произвольной памятью и ассоциациями в голове зрителя (Hansen 1991: 121–125). Немецкий социолог Эмили Алтенлох в книге 1914 года «К социологии кино» обнаружила, что женщины-зрители всех классов и возрастов чаще, чем мужчины, забывают сюжет или название фильма, но они сильнее реагируют на синестетические и кинетические аспекты фильмов (Altenloh 1914). Образы, ускользающие от социального контроля, значимы для формирования субъективности зрителя.

Так, благодаря социальной динамике менялись положение женщин в обществе, их манера вести себя. Для актрис и зрительниц синематографов современная мода была источником независимого поведения, средством эстетического самовыражения, формирования новых моделей женственности. Модерные ценности визуализировались в одежде, кинообразы поощряли женщин разных сословий фантазировать о своих социальных ролях.

В раннем немом кино Российской империи язык моды становился одним из наиболее выразительных языков. Все актеры на экране стремились выглядеть элегантно. Наряды одновременно давали актрисам чувство уверенности в себе и ставили их в зависимость от материальных возможностей и стереотипов дресс-кода. Киностудии 1910-х годов еще не имели профессионального штата дизайнеров, костюмеров, гримеров, однако привлекали к кинопроизводству

известных художников, обращались к услугам театральных костюмерных и модных ателье. Кинематограф оказался в сфере интермедиального взаимодействия искусства, театра, современных танцев, моды. В начале XX века в профессию кутюрье пришли женщины-дизайнеры, авангардные художницы в России участвовали в создании сценических образов в театрах-кабаре, танцевальных театрах. Мода модерна приобретала женское лицо, становилась желанной для женщин. Кинематограф содействовал модернизации женской одежды, кинодивы блистали в элегантных и экстравагантных нарядах, демонстрировали в них свою грациозность, другой формат женской фигуры, не скованную корсетом осанку, гибкость и подвижность. Фотография кинозвезды закрепляла за ее нарядом символическую ценность. Кинотеатры с современным дизайном — как места «куда можно пойти», где женщина среднего класса могла продемонстрировать свой наряд, — открывались в различных уголках Российской империи. Наряду с другими возможностями мода давала женщинам ключ к современности.

## Литература

- Алейников 1947* — Алейников М.Н. Пути советского кино и МХАТ. М.: Госкиноиздат, 1947.
- Афиша 1911* — Афиша // Пермские губернские ведомости. 1911. 30 апреля (№ 92).
- Афиша 1914* — Афиша // Сине-фоно. 1914. № 8.
- Бек 2016* — Бек де А. Экраны. Тело в кинематографе // История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Бонч-Томашевский 1914* — Бонч-Томашевский М.М. Книга о танго: Искусство и сексуальность. М.: В. Португалов, 1914.
- Боулт 1991* — Боулт Дж. Художники русского театра, 1880–1930. Из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М.: Искусство, 1991.
- Васильев 1998* — Васильев А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода. М.: Слово/Slovo, 1998.
- Веронин 1916* — Веронин. О.В. Гзовская // Пегас. 1916. № 6–7.
- Власова 1984* — Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984.
- Вульф 2002* — Вульф В. Лидия Коренева: «Бесенок» Художественного театра [Электронный ресурс] // L'Officiel. 2002. Апрель (№ 36).

*Вульф 2013* — Вульф В. Чеботарь С. Надежда русской моды // Вульф В. Чеботарь С. Звезды, покорившие миллионы сердец. М.: Яуза Эксмо, 2013.

*Гаремная мода 1911* — Гаремная мода // Пермские губернские ведомости. 1911. 22 февраля (№ 22).

*Гандал 2011* — Гандал С. Гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Гославская 1974* — Гославская С. Записки киноактрисы. М.: Искусство, 1974.

*Гофман 1965* — Гофман Н. Прошлое // Кино и время. Бюллетень. М.: Госфильмофонд СССР, 1965. Вып. 4.

*Гранитов 1915* — Гранитов. Гзовская и Полевицкая // Пегас. 1915. № 2.

*Дачная жизнь 1915* — Дачная жизнь // Пермские губернские ведомости. 1915. 10 июля (№ 182).

*Добужинский 1987* — Добужинский М. Воспоминания. М.: Наука, 1987.

*Зиммель 1996* — Зиммель Г. Мода // Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Юрист, 1996.

*Из отзывов печати о картинах 1917* — Из отзывов печати о картинах // Вестник кинематографии. 1917. № 126.

*Коваленко 2000* — Коваленко Г.Ф. Эльза Крюгер // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. М.: Наука, 2000.

*Крюгер 1913* — Е.Э. Крюгер о «танго» // Театр в карриатурах. 1913. № 16.

*Кумиры 1915* — М. Кумиры // Вестник кинематографии. 1915. № 110 (8).

*Миклашевская* — Миклашевская А. Заметки // ВГИК. Кабинет отечественного кино. Инв. № 26019.

*Нравы 1910* — Нравы. Скандал из-за шляпы // Сине-фоно. 1910. № 3.

*Объявления 1909* — Объявления // Театр и искусство. 1909. № 49.

*Объявление 1911* — Объявление // Сине-фоно. 1911. № 10.

*Около кулис и сцены 1913* — Около кулис и сцены. Розовый фонарь // Театр в карриатурах. 1913. № 8.

*Петровский 1916* — Петровский И. Кинодрама или киноповесть // Проектор. 1916. № 20.

*По городам и театрам 1910* — По городам и театрам // Сине-фоно. 1910. № 19.

*Розовый фонарь 1913* — Розовый фонарь // Театр в карриатурах. 1913. № 6.

*Руан 2011* — Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011.



*Реквизит. Бутафория. Костюмы 1916* — Реквизит. Бутафория. Костюмы // Вся кинематография. Настольная и справочная книга. 1916 / Под ред. Ц.Ю. Сулиминского. М.: Издание Чибрарио де Годэн, 1916.  
*Стил 2013* — Стил В. *Femme fatale: парижская мода и визуальная культура на рубеже XIX–XX веков* // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013. № 28.

*Стил 2020* — Стил В. *Парижская мода. Культурная история*. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

*Театральная хроника 1913* — Театральная хроника // Театр в карrikатурах. 1913. № 5.

*Тихвинская 2005* — Тихвинская Л.И. *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. М.: Молодая гвардия, 2005.

*Холландер 2018* — Холландер Э. *Пол и костюм*. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

*Хьюз 2019* — Хьюз Х. *Шляпы*. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

*Цивьян 2002* — Цивьян Ю.Г. *Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино* // Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

*Abel 2005* — Abel R. *Encyclopedia of Early Cinema*. London; N.Y.: Routledge, 2005.

*Altenloh 1914* — Altenloh E. *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs, 1914.

*Berry 2000* — Berry S. *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2000.

*Bowlt 1990* — Bowlt J. *Natalia Goncharova and Futurist Theater* // Art Journal (New York). 1990. Vol. 49. No. 1

*Bowlt 1987* — Bowlt J. *Stage Design and Ballets Russes* // The Journal of Decorative and Propaganda Arts. 1987. Vol. 5 (Summer). Russian/Soviet Theme Issue.

*Clarens 1980* — Clarens C. *Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond*. N.Y.; London: Da Capo Press, 1980.

*Conor 2004* — Conor L. *The Spectacular Modern Woman: Feminine Visibility in the 1920s*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

*Doane 1987* — Doane M.A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- Evans 2013* — Evans C. *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900–1929*. London; New Haven: Yale University Press, 2013.
- Finamore 2013* — Finamore M.T. *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Gaines & Herzog 1990* — Gaines J., Herzog C. (eds) *Fabrications: Costume and the Female Body*. N.Y.: Routledge, 1990.
- Ganeva 2008* — Ganeva M. *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture*. Rochester, NY: Camden House, 2008.
- Hansen 1991* — Hansen M. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Hanssen 2009* — Hanssen E.F. *Symptoms of Desire: Colour, Costume, and Commodities in Fashion Newsreels of the 1910s and 1920s // Film History*. 2009. Vol. 21.
- Heil 1986* — Heil J. *Russian Futurism and the Cinema: Majakovskij's Film Work of 1913 // Russian Literature (Amsterdam)*. 1986. No. 19.
- Leach 1993* — Leach W. *Land of Desire: Merchants, Power and the Rise of a New American Culture*. N.Y.: Viking, 1993.
- Leese 1978* — Leese E. *Costume Design in the Movies*. N.Y.: Ungar, 1978.
- Morley 2016* — Morley R. *Performing Femininity: Woman as Performer in Early Russian Cinema*. Londo; N.Y.: I.B. Tauris, 2016.
- Morley 2016* — Morley R. *Crime without punishment: Reworkings of nineteenth-century Russian literary sources in Evgenii Bauer's «Child of the Big City» // Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the Word / Ed. by S. Hutchings, A. Vernitski*. London: Routledge, 2005.
- Peiss 1986* — Peiss K. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century*. N.Y.; Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- Quintana & Pons 2020* — Quintana A., Pons J. (eds) *The Visible Woman. On-Screen Presences of Femininity 1895–1920*, Girona, Museu del Cinema, 2020.
- Rabinovitz 1998* — Rabinovitz L. *For the Love of Pleasure: Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-Century*. Chicago; New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- Silverman 1989* — Silverman D.L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Teunissen 1993* — Teunissen J. *La moda in movimento // Cinegrafie* 3. 1993. No. 6, quoted in Hanssen, E.F. *Symptoms of Desire: Colour, Costume, and Commodities in Fashion Newsreels of the 1910s and 1920s*.

- Tsivian 1996* — Tsivian Y. The Tango in Russia // Experiment. A Journal of Russian Culture. Los Angeles. 1996. Vol. 2.
- Turim 1994* — Turim M. Seduction and Elegance: The New Woman of Fashion in Silent Cinema, in Shari Benstock, Suzanne Ferriss (Edited by), On Fashion. Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- Uhlirova 2013* — Uhlirova M. (ed.) Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle. London: Koenig Books, 2013.
- Wanner 2020* — Wanner C. Der neue kinematographische Mensch. Körperästhetiken im frühen russischen Film. Promotion in Slavistik zu. 2020.
- Wanner 2023* — Wanner C. Entfesselte Körper. Ästhetische Reflexionen zum modernen Menschen im frühen russischen Film. Marburg: Schüren 2023.
- Wollen 1987* — Wollen P. Fashion/Orientalism/The Body // New Formations. 1987. No. 1. Spring.

