

Наталья Поваляева —

канд. филол. наук, доцент
кафедры зарубежной литературы
Белорусского государственного
университета, автор книг «Дженет
Уинтерсон, или Возрождение
искусства лжи» (2006), «Образ
мюзик-холла в неовикторианском
романе» (2015) и «Сара
Даниус: мода в литературе
и литература в моде» (2021).
mask@tut.by

«ЦВЕТЫ ЕГО ТАЙНЫ»: ФЛОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В КОСТЮМАХ «ДЕВУШЕК АЛЬМОДОВАРА»

Аннотация

Классик современного испанского кино Педро Альмодовар известен своим особым интересом к миру моды и сотрудничеством с самыми известными модными дизайнерами и художниками по костюмам (среди них такие имена и бренды, как Жан-Поль Готье, Татьяна Эрнандес, Пако Дельгадо, Armani, Prada, Chanel, Dior, Versace, Gucci, Max Mara и другие). Костюмы персонажей в фильмах Альмодовара — это сложный визуальный язык, важным элементом которого являются принты: горошек, клетка, леопардовый принт и флоральные мотивы. Данное исследование начинается с выявления факторов, повлиявших на формирование особого интереса

Педро Альмодовара к моде и дизайну, а также к ярким, китчевым принтам и цветовым сочетаниям (факты личной биографии режиссера; совпадение начала его карьеры с падением режима Франко, за которым последовала демократизация испанского общества и открытие новых возможностей в сфере искусства; культурное движение «мовида»; новый этап в развитии модного дизайна в Испании). Далее выделяются типы и функции флоральных мотивов в костюмах актрис — «девушек Альмодовара» (*chicas Almodóvar*, как их называют в Испании): Кармен Мауры, Кристины Санчес Паскуаль, Виктории Абриль, Пенелопы Крус, Вероники Форке и других. Материалом исследования стали двенадцать фильмов испанского режиссера, в которых цветочный принт играет важную роль в отдельных эпизодах или на протяжении всего киноповествования. Результаты проведенного анализа позволяют сделать вывод о том, что флоральные мотивы в костюмах персонажей являются важным элементом визуальной эстетики фильмов Педро Альмодовара и выполняют ряд семантических функций. Они служат эффективным инструментом характеристики персонажей, визуальным обозначением их социального статуса, элементом кинонарратива и двигателем сюжета, а также помогают создать определенную атмосферу эпизода или маркировать ситуацию, в которой находится персонаж.

Ключевые слова: визуальная эстетика; испанский кинематограф; костюм в кино; «мовида»; мода и кино; Педро Альмодовар; флоральные мотивы; цветочный принт.

Педро Альмодовар — несомненно, ключевая фигура в современном испанском кинематографе и один из живых классиков мирового киноискусства. Все критики без исключения говорят об уникальной альмодоварской эстетике, специфика которой заключается в оригинальном и зачастую провокативном сочетании элементов различных стилей и направлений. Профессор университета Малаги Мария Инмакулада Санчес-Аларкон полагает, что лучше всего личную эстетику Педро Альмодовара можно описать словами «цвет», «утонченность», «урбанизм», «поп» и «китч», «а основными элементами, из которых эта эстетика складывается, являются декорации, реквизит и костюмы, а также освещение»¹ (Sánchez-Alarcón 2008: 330). На одном из этих определяющих элементов — а именно на костюмах — я и останавлиюсь в данном исследовании. Материалом анализа станут костюмы героинь, которых играют любимые актрисы

режиссера — «девушки Альмодовара» (*chicas Almodóvar*, как их называют в Испании), а предметом изучения — флоральные мотивы в этих костюмах (иллюстрации см. во вкладке 3).

Педро Альмодовар известен своим особым вниманием к экспрессивному и семантическому потенциалу костюма в кино, а также неугавающим интересом к моде и всему, что с ней связано. «Если и есть режиссер, который по-настоящему проникся миром моды и задал тренды, то это Альмодовар — по крайней мере, в наших краях. Во всех его фильмах неизменно присутствуют заметные отсылки к моде», — пишет испанский журналист Начо Собрадо (*Sobrado 2013*). Ему вторит исследователь моды и редактор *Vanity Fair España* Клаудио Мартин де Прадо: «Альмодовар — единственный испанский режиссер, который действительно уделил моде должное внимание в своих фильмах» (*Prado 2019*). А профессор факультета киноведения Барухского колледжа Жерар Дапена полагает, что особый интерес испанского режиссера к моде выделяет его не только среди соотечественников: «Без преувеличения, Альмодовар может претендовать на звание самого сведущего в области моды европейского режиссера своего поколения» (*Дарепа 2013: 495*).

Важной составляющей отношений Педро Альмодовара с модой является его любовь к ярким цветам и их необычным, китчевым сочетаниям. Можно без преувеличения сказать, что цвет — это божество испанского режиссера, и для дальнейшего исследования полезно выяснить причины этого исключительного внимания к моде и цвету.

Безусловно, самые очевидные причины можно найти в биографии режиссера — в частности, в его семейной истории. В послесловии к сценарию фильма «Цветок моей тайны» (*La flor de mi secreto, 1995*) Педро Альмодовар пишет: «Многое о своей матери я узнал случайно, слушая, как она разговаривает с другими людьми. Например, когда я работал над фильмом „Женщины на грани нервного срыва“, я выяснил, что она носила черную одежду с трех и до тридцати лет. Мы были в торговом центре *El Corte Inglés*, искали платье для съемок (в „Женщинах..“ мама играла одну из ведущих новостей), и я услышал, как мама сказала продавщице, которая нас обслуживала и предлагала темные цвета: „Дайте мне что-нибудь яркое, мне не нужны темные платья, я всю жизнь носила черное. С трех лет, когда умер мой отец, и до того, как я забеременела вот этим, — она указала на меня, — я жила от траура к трауру“.

Я ничего не сказал, но это открытие меня потрясло. Я и представить себе не мог, что моя мать носила черное, когда была беременна мной. Я подумал, что, возможно, стал своего рода реакцией на эту

неестественную традицию. Что, несмотря на черноту платья, моя мать вынашивала в себе месть черному цвету, ведь вся моя жизнь определяется цветом, я выражаю ее через яркость и избыточность цветов. Услышав, как мама разговаривает с продавщицей, я понял причину своей природной тяги к ярким цветам» (Almodóvar 1995: 160).

Важную роль в формировании особого отношения к цвету сыграли и традиционные испанские костюмы, для большинства из которых характерны яркие цвета и богатая отделка (чаще всего — вышивка) с флоральными мотивами. Элементы традиционного испанского костюма в соединении с современными элементами представлены в одежде многих героев фильмов Педро Альмодовара (Sáenz 2016).

Но, конечно, были и обстоятельства более широкого плана, касающиеся не только лично режиссера, но и всей страны в целом. Старт режиссерской карьеры Педро Альмодовара пришелся на период радикальных политических и культурных перемен в Испании, связанных, прежде всего, с падением диктатуры Франсиско Франко. Британский киновед Марк Аллинсон подчеркивает важность этого временного совпадения: «В 1978 году после референдума была принята новая конституция Испании, официально положившая конец почти сорокалетней диктатуре. В том же году Альмодовар приступил к съемкам своего первого полнометражного фильма „Пепи, Люси, Бом и остальные девушки“. Первые два десятилетия его работы в кино совпадают с первыми двадцатью годами демократии в Испании. <...> Социокультурным контекстом ранних фильмов Альмодовара — и, возможно, фактором, определившим его личностное становление и дальнейшее направление его карьеры — была главным образом *movida madrileña* („Мадридское движение“» (Allinson 2001: 13–14). «Мовида» была проникнута духом свободы; изобразительное искусство, музыка, кинематограф и клубное движение переживали небывалый подъем. В рамках «мовиды» также активизировалось развитие модного дизайнера — как от кутюр, так и прет-а-порте и уличной моды. По всей стране открывались модные бутики и крупные сети недорогой одежды, а в 1988 году стартовала испанская версия *Vogue* (Darëna 2013: 498).

Костюмы персонажей в фильмах Педро Альмодовара никогда не ограничиваются чисто декоративной ролью. Они — важная составляющая эмоционального рисунка эпизода или всего фильма, полноправная часть сюжета, проявитель психологической атмосферы. Фрэнсис Монтесинос, испанский модный дизайнер, работавший над костюмами для многих фильмов Альмодовара, делится впечатлениями о сотрудничестве с режиссером: «Педро воспринимает моду как образ жизни, как продолжение всего, что он делает. Мы никогда не говорим

о моде в техническом смысле, вроде: „Посмотрите на этот вырез“ или „Я хочу такой фасон“... Мы говорим о том, что чувствуют люди, когда надевают тот или иной костюм. Мы хорошо понимаем друг друга, потому что мода значит для нас одно и то же» (Borrás 2018).

По мере того как росла популярность Педро Альмодовара, расширялись и его возможности в плане бюджета, а это, в свою очередь, позволяло привлекать к работе над костюмами лучших художников и дизайнеров. В списке тех, кто сотрудничал с испанским режиссером, такие имена и бренды, как Жан-Поль Готье, Амайя Арзуага, Давид Дельфин, Фрэнсис Монтесинос, Татьяна Эрнандес, Пако Дельгадо, Соня Гранде, Armani, Prada, Chanel, Dior, Versace, Gucci, Max Mara и другие. По словам Клаудио де Прадо, сегодня «для крупных модных домов нет более роскошного подиума, чем участие в одном из фильмов режиссера. Именно поэтому они охотно предоставляют ему все, что он попросит»² (Prado 2019).

Особую роль — и декоративную, и семантическую — в костюмах персонажей Педро Альмодовара играют принты. Как отмечает актриса и журналистка Тамара Саенс, «режиссер часто использует принты для создания оригинальных персонажей с ярко выраженным чувством стиля. Цветочные мотивы, горошек, клетка и леопардовый принт — частые гости в его фильмографии» (Sáenz 2016).

Цветочные мотивы присутствуют в большинстве фильмов Педро Альмодовара, однако в разных пропорциях: флоральные принты могут засветиться в одном или нескольких эпизодах, а могут фигурировать на протяжении всей кинокартины. В любом случае использование этих принтов не случайно и выполняет определенную функцию в рамках киноповествования.

Цветочные принты в эпизодах

Цветочный принт как значимый визуальный элемент появляется уже в первом полнометражном фильме Педро Альмодовара — «Пеппи, Люси, Бом и остальные девушки» (Peppi, Luci, Bom y otras chicas del montón, 1980). Фильм пронизан свободолюбивым духом «мовиды», что, помимо собственно сюжета, проявляется в нарядах персонажей и сценах ночной жизни Мадрида. Бюджет картины был очень мал, и осуществление проекта стало возможным только благодаря помощи друзей режиссера. Клаудио Мартин де Прадо пишет: «Педро потребовалось больше года, чтобы снять свой дебютный фильм, полагаясь на щедрость друзей, которые одолжили ему свое время, деньги

и даже одежду для актрис. Одним из них был валенсийский дизайнер Фрэнсис Монтесинос, чьи творения идеально вписывались в андеградную атмосферу фильма» (Prado 2019). Действительно, усилиями Монтесиноса и художницы по костюмам Мануэлы Камачо главная героиня Пепа (Кармен Маура) и ее друзья и подруги облачились в яркие, вызывающе наряды в духе панк-культуры. Однако в одном эпизоде Пепа появляется в совсем не свойственном ей наряде — традиционно-женственном платье с цветочным принтом (красные маки, белые и лиловые хризантемы на синем фоне), крупным отложным воротником и глубоким вырезом. Это платье Пепа надела для того, чтобы завязать знакомство с Люси, женой полицейского, который изнасиловал Пепа. Героиня хочет отомстить обидчику через его жену. И выбор платья срабатывает безошибочно: Люси, замученная хозяйственными делами, одетая в мешковатую юбку и простой синий свитер, с клетчатой косынкой на голове и хозяйственной сумкой в руках, оказывается буквально загипнотизированной ярким обликом Пепа, выглядящей в своем цветастом платье аппетитной соблазнительницей. Трудно найти двух женщин, менее похожих друг на друга, но при этом фоновый цвет платья Пепа почти совпадает с цветом свитера Люси, что создает интересное визуальное сочетание. Хотя свитер ничего особенного из себя не представляет, Пепа хвалит его и напрашивается к Люси на уроки вязания.

Так уже в первом своем фильме Альмодовар делает важное заявление: одежда актрис — это не просто декор, она может быть важным элементом кинонарратива, инструментом создания напряжения и двигателем сюжета.

Цветочные мотивы фигурируют в костюмах некоторых героинь третьего фильма Педро Альмодовара «Нескромное обаяние порока» (*Entre tinieblas*, 1983). Главная героиня Иоланда (Кристина Санчес Паскуаль), певица в ночном клубе, вынуждена скрываться от полиции — ее подозревают в причастности к гибели бойфренда-наркомана. Иоланда находит приют в женском монастыре, в котором все сестры носят уничижительные имена: сестра Канализационная Крыса, сестра Гадюка, сестра Пропавшая, сестра Навозница и тому подобные. Матушка-настоятельница — большая поклонница творчества Иоланды — регулярно употребляет наркотики сама и снабжает ими сестру Навозницу. Но важнее всего то, что матушка испытывает страстное влечение к Иоланде. Зная, что женщина находится в бегах, она пользуется ситуацией, чтобы привязать Иоланду к монастырю — и к себе. Иоланда прекрасно понимает это и, в свою очередь, манипулирует

матушкой в собственных интересах. Этот поединок и составляет основной конфликт и источник напряжения в фильме.

Одежда здесь (наряду с наркотиками) выступает инструментом, с помощью которого матушка-настоятельница пытается реализовать свои собственнические намерения. Так, спустя несколько дней после появления Иоланды в монастыре матушка делает ей подарок — легкий жакет с принтом из крупных оранжевых, голубых, зеленых и светло-розовых цветов на белом фоне. Иоланда сначала принимает этот подарок с подозрением и не выказывает никакой благодарности, но позже надевает этот жакет, когда отправляется вместе с сестрой Канализационной Крысой в гости к родственникам последней³.

Однако Иоланда отвергает платье, которое матушка дарит ей для выступления на празднике в монастыре — длинное концертное платье с глубоким декольте, темно-бордовое, расшитое пайетками. Вместо него она выбирает для выступления один из сезонных нарядов для статуи Девы Марии, созданных сестрой Гадюкой. Почему же героиня принимает от матушки-настоятельница один подарок и отвергает другой? Жакет с цветочным принтом — яркий, броский, но скорее повседневный, чем выходной; он никак не посягает на личную свободу Иоланды. В то же время откровенно эротичное платье транслирует то влечение, которое матушка испытывает к Иоланде и на которое последняя не собирается отвечать взаимностью. Кроме того, это платье для выступления, а сцена — личная территория Иоланды. Она певица, и на сцене никто не имеет права ничего ей диктовать. Таким образом, если со стороны матушки дарение предметов одежды служит способом снискать расположение Иоланды, то со стороны героини принятие одного подарка и отказ от другого становится демонстрацией свободы и независимости.

Цветочные мотивы также играют важную роль в преображении одной из второстепенных, но важных героинь — Маркизы (Мари Каррильо). На деньги, пожертвованные ее мужем, собственно, и существует монастырь. Но Маркиз умер, и Маркиза приходит к матушке-настоятельница с заявлением, что больше не собирается поддерживать монастырь. Соблюдая декорум, Маркиза является в скромном, почти траурном костюме (черный короткий жакет с закругленными краями и черная юбка-карандаш, белая блузка и черная шляпка). Однако в финале фильма, в сцене праздника в монастыре, на Маркизе ярко-красная шелковая туника с крупными фиалками, дополненная шарфом из такой же ткани, красной сумочкой и огромной брошью в виде золотой розы.

Эта вестиментарная перемена наглядно свидетельствует о том, что Маркиза, освободившись от мужа-тирана, а вместе с ним — и от обязательств материально поддерживать монастырь, теперь решила пожить в свое удовольствие.

Цветочный принт может создавать ощущение радости и полноты бытия, но может способствовать созданию и прямо противоположной атмосферы. Так, в фильме «За что мне это?» (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984) главная героиня Глория (Кармен Маура) работает уборщицей в спортзале, и ее халаты и передники в простой унылый цветочек — одежда, в которой она фигурирует на протяжении почти всего фильма, — служат отражением ее безрадостной повседневности. Муж-таксист больше тратит, чем зарабатывает, его мать живет вместе с ними в тесной квартирке, оба сына-подростка проблемные, и Глория в этой семье — скорее прислуга, чем полноправный ее член.

В 1988 году вышел на экраны фильм, принесший Педро Альмодовару международную известность — «Женщины на грани нервного срыва» (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Испанский культурный журналист Даниэль Боррас полагает, что этот фильм обозначил новый этап в отношении режиссера к одежде и моде в кино (Borrás 2018). Несомненно, это не в последнюю очередь было связано с новыми возможностями в плане бюджета, а также с тем, что имя Педро Альмодовара стало значимым в мировой киноиндустрии, и многие именитые модные дизайнеры теперь были заинтересованы в сотрудничестве с ним.

Фильм «Женщины на грани нервного срыва» — это настоящая цветочная феерия, что проявляется как в дизайне интерьеров, так и в одежде персонажей (можно сказать, что эстетика Альмодовара впервые предстала здесь во всем своем великолепии). Однако цветочные мотивы в костюмах практически отсутствуют, за исключением единственного — но важного — эпизода. В нем главная героиня Пепа (Кармен Маура), брошенная возлюбленным, готовит для него «гаспачо мести». На героине — рубашка свободного кроя, на темно-красном (в тон к нарезаемым томатам) фоне — крупные белые цветы, стилизованные под традиционные узоры андалузской керамической плитки¹. Этот наряд идеально передает чувства женщины, чью любовь предали. Пепу переполняет гнев и жажда мести. «Мне надоело быть хорошей», — говорит она, высыпая лошадиную дозу размолотого в порошок снотворного в приготовленный гаспачо.

В следующем фильме «Свяжи меня!» (*¡Átame!*, 1989) цветочные принты в костюмах персонажей встречаются в изобилии, но я останавливаюсь на двух самых значимых образцах. Актрису Марину

(Виктория Абриль) похищает Рики (Антонио Бандерас) — молодой человек, только что выписавшийся из психиатрической лечебницы. Он влюблен в Марину и хочет добиться взаимности. Динамика их отношений идеально укладывается в рамки феномена стокгольмского синдрома: изначально Марина боится похитителя, он, в свою очередь, боится, что она может сбежать, и потому держит ее связанной; однако постепенно отношения теплеют, а в финале Марина по-настоящему влюбляется в своего похитителя. Платья Марины полностью соответствуют этим фазам отношений.

Так, когда Рики решает придать отношениям с похищенной Мариной оттенок нормальности, он устраивает романтический ужин. Освобожденная по этому случаю от пут Марина одета в легкое короткое платье с оголенными плечами, на красном фоне — крупные синие и золотисто-желтые цветы. Платье такого типа смотрелось бы уместнее в ресторане на берегу моря, на каком-нибудь дорогом экзотическом курорте, а не в городской квартире, что вкупе с полосатыми подушками на шезлонгах лишь подчеркивает абсурдность ситуации.

В финале же, когда Марина спешит воссоединиться с Рики на развалинах его родной деревни, ее платье в стиле 1950-х годов, с пышной короткой юбкой и принтом из крупных лиловых цветов и зеленых листьев — девичье, почти невинное, — полностью соответствует мелодраматическому хеппи-энду (любовные объятия на фоне романтического пейзажа).

Одной из важных черт эстетики фильмов Альмодовара является внедрение в кинонарратив элементов традиционной испанской культуры — ремесел, праздников, блюд национальной кухни, песен и танцев и тому подобного. И конечно, режиссер не обошел вниманием корриду. В фильме «Поговори с ней» (*Hable con ella*, 2002) две молодые женщины находятся в коме: балерина Алисия (Леонор Уотлинг) — в результате автокатастрофы и тореро Лидия (Росарио Флорес) — из-за ранения, полученного на арене. Одной из них — Алисии — предстоит вернуться к жизни, а Лидии проснуться не суждено.

В фильме хронологическое повествование постоянно прерывается флешбэками, в которых показаны события, предшествовавшие настоящей ситуации. В одном из таких ретроспективных эпизодов Лидия надевает костюм торерадора (*traje de luces* — «костюм огня», как его называют в Испании) перед своим последним боем. Крупным планом показаны все ключевые детали костюма: розовые шелковые гольфы (медиа), которые надеваются поверх белых хлопковых, плотные обтягивающие бриджи (талегилья) с застежками и кисточками на краях, жилет и короткий жакет (чакетилья). Бриджи, жилет и жакет

традиционно украшаются богатой вышивкой золотой нитью и шнуром, а также бусинами и кисточками. Как правило, в узорах доминируют флоральные мотивы: цветы, вьющиеся стебли и листья.

Есть что-то противоречивое в том, что «костюм для убийства» украшается мотивами, напрямую ассоциирующимися с природой, красотой, любовью и страстью — иными словами, с жизнью. Такова суть корриды — но во многом и суть любви (и режиссер, конечно, всячески подталкивает зрителя к этим ассоциациям).

Наряду с корридой, еще одной метафорой любви и самой жизни со всеми ее противоречиями является танец. Стихия танца часто связана с цветочными мотивами (прежде всего, через костюмы танцующих). Танец — это выражение природной, естественной силы, а цветы — ее визуальные знаки. В фильме «Поговори с ней» танец образует кольцевую композицию. Картина начинается с фрагмента из знаменитого спектакля Пины Бауш⁵ *Cafe Müller*, а в финале Алисия, вернувшаяся к жизни, присутствует на спектакле *Masurca Fogo* (той же Пины Бауш), где танцевальное повествование о любви сопровождается романтическим сарториальным нарративом: все мужчины в темных брюках и светлых рубашках, женщины — в платьях с цветочным принтом. Танец предвосхищает новую историю любви, которая начнется уже за пределами этого киноповествования, — историю Марко и Алисии, которым предстоит познакомиться именно на этом представлении.

В фильме «Разомкнутые объятия» (*Los abrazos rotos*, 2009) цветочные мотивы в костюме главной героини появляются лишь в одном эпизоде, но тем не менее играют важную роль. В основе сюжета — как и в подавляющем большинстве фильмов Педро Альмодовара — история любви. Во время съемок комедийной мелодрамы «Девушки и чемоданы»⁶ Лена (Пенелопа Крус) знакомится с режиссером Матео (Луис Омар). Начинается страстный роман, но героиня состоит в отношениях с миллионером-финансистом Мартелем (Хосе Луис Гомес), который в свое время помог в сложной ситуации с лечением отца Лены. Мартель рассматривает Лену как свою собственность (ведь он фактически купил ее), устанавливает за ней слежку и стремится всячески (в том числе с применением физического насилия) помешать развитию ее отношений с режиссером. Поэтому, завершив съемки, Лена и Матео сбегают на остров Лансароте. Пара наконец обретает покой, но ненадолго — происходит автокатастрофа, в которой героиня погибает, а ее спутник выживает, но теряет зрение. В свою последнюю поездку Лена надевает шелковую шаль в крупные красные, желтые и фиолетовые цветы на белом фоне. Причем героиня так кутается

в эту шаль, что она смотрится не как роскошный аксессуар, а как защитный покров. Героиня словно предчувствует, что их с Матео хрупкому счастью скоро придет конец, и хочет укрыться под шалью от надвигающейся беды. Шаль с ярким, жизнерадостным принтом также является сарториальным антонимом к тем нарядам, в которых Лена сопровождала Мартеля. Например, к вечернему платью от Chanel из весенней коллекции 1992 года — черному облегающему фигуру платью без бретелек и рукавов с множеством крупных золотых цепочек в качестве декора, которое буквально указывает на подчиненное положение героини: золотыми цепями она прикована к своему покровителю.

Платье с цветочным принтом от Dolce & Gabbana играет важную сюжетную роль в психологическом триллере «Кожа, в которой я живу» (*La piel que habito*, 2011). Всемирно известный хирург Роберт Ледгард (Антонио Бандерас), потерявший жену и дочь, похищает юношу по имени Висенте, который пытался изнасиловать дочь Ледгарда, и заточает его в своем огромном особняке. Там в ходе множества хирургических операций он превращает Висенте (Хан Корнет) в Веру (Елена Анайя), которая воплощает представления Роберта об идеальной женщине. В финале Вера убивает Роберта и его мать и возвращается домой. И в этих финальных сценах платье играет решающую роль — фактически это единственный предмет из прошлой жизни Висенте, который может подтвердить его подлинную идентичность.

Как отмечает Начо Собрадо, «ключевое место в фильме занимает бутик модной одежды *Sogachan y Delgado*, принадлежащий Пако Дельгадо и Бернардо Корачану»⁷ (*Sobrado 2013*). По сюжету это бутик винтажной одежды, принадлежащий матери Висенте, а он сам работает в нем вместе с напарницей. В одном из эпизодов Висенте выделяет одно платье из множества прекрасных нарядов, представленных в бутике, и предлагает его своей напарнице. Она не выказывает особого энтузиазма и в шутку советует Висенте взять это платье себе, раз оно ему так нравится. Мрачная ирония этого эпизода раскрывается в финале фильма, когда Висенте-Вера является в этом самом платье домой после долгого отсутствия — пока полиция разыскивала пропавшего юношу, тот все это время находился в заточении в особняке Роберта. Поскольку Висенте-Вера больше ничем не напоминает себя прежнего, платье — единственная деталь, которая способна подтвердить его идентичность.

Важным элементом киноэстетики Педро Альмодовара являются кочующие детали — предметы одежды, элементы декора интерьера, сюжетные мотивы и тому подобное, которые из одного фильма

переходят в другой (или другие). Так, почти точная копия платья Висенте-Веры появляется в следующем за «Кожей» фильме — «Я очень возбужден» (*Los amantes pasajeros*, 2013). Основное действие этой абсурдистской комедии разворачивается на борту пассажирского лайнера, который из-за серьезной поломки не летит в Мехико, как планировалось, а нарезает круги над Испанией, чтобы выработать топливо и дожидаться разрешения на аварийную посадку. Редкие эпизоды на земле связаны с запутанными отношениями одного из пассажиров, актера Рикардо (Гильермо Толедо), с его двумя возлюбленными. В одном из таких эпизодов бывшая возлюбленная Рикардо роняет телефон с моста, и тот чудесным образом падает в корзинку нынешней возлюбленной актера, Рути (Бланка Суарес), которая проезжает под мостом на велосипеде. На Рути — копия платья от *Dolce & Gabbana* из фильма «Кожа, в которой я живу». По сравнению с переполохом, который творится на борту самолета, вид Рути, мирно едущей на велосипеде по городским улицам в платье с жизнерадостным цветочным принтом, кажется чем-то нереальным, недостижимым.

Флоральные мотивы

в главных ролях

«Кика» (*Kika*, 1993)

Главная героиня Кика (Вероника Форке) работает гримершей и косметологом. Она оказывается втянутой в сложный клубок отношений с двумя мужчинами: Николасом (Питер Койоти), писателем и, как выяснится впоследствии, серийным убийцей, и его пасынком Рамоном (Алекс Казановас), модным фотографом. И хотя героиня волею случая постоянно оказывается в типично альмодоварских абсурдных и трагикомических ситуациях, она не теряет природного оптимизма. Кика веселая, позитивная, полна любви и хочет, чтобы все вокруг были счастливы. Британский исследователь испанского кинематографа Марк Эллинсон подобрал весьма точную характеристику для данной героини — «узвлеченная невинность» (*Allinson 2001: 156*). Характер героини раскрывается через ее костюмы — преимущественно платья с цветочными принтами, которые образуют своего рода флоральный нарратив.

Художником по костюмам в этом фильме был Хосе Мария Де Коссио в сотрудничестве с Жан-Полем Готье (он создал костюм для героини Виктории Абриль — журналистки Андреа Каракортада) и Джанни Версаче (наряды Кики). Почти все платья Кики сшиты из тканей с принтом мильфлер, часто — в неожиданных сочетаниях,

что, конечно, не случайно: множество мелких, порой напоминающих горох цветов отражает оптимистичную и немного суетливую натуру Кики.

Одна из первых сцен в фильме — это мастер-класс по макияжу, который проводит Кика. В этой сцене зритель видит героиню Вероники Форке впервые, и на ней платье, которое сразу дает вятое представление о ее характере. Это платье без рукавов с принтом мильфлер (на черном фоне — множество мелких маргариток белого, светло-лилового, темно-вишневого и бледно-желтого цветов); глубокий вырез отделан несколькими слоями оборок из легкой ткани также с цветочным принтом. Эта избыточная цветочность вкупе с глубоким вырезом и обнаженными руками — сочетание на грани китча, вульгарности и эротичности (отметим, любимое сочетание Педро Альмодовара).

Следующий наряд, заслуживающий особого внимания, представляет собой ироничный гибрид, словно соединяющий в себе части от двух разных платьев танцовщицы фламенко. Верх платья — это облегающий лиф с полностью открытыми плечами, на черном фоне — крупные красные тюльпаны и маки, фиолетово-желтые анютины глазки, белые листья и стебли, мелкие белые и голубые незабудки и, как будто этого мало, мелкий белый горох, плотно усеивающий все пространство между флоральными элементами. Вырез лифа и низ коротких рукавов отделан яркой красно-оранжевой лентой. Юбка сшита из плиссе с принтом: на желтом фоне свободно расположены крупные красные, синие и лиловые цветы и зеленые стебли и листья. Верх (тесно усеянный узором) и низ платья (где элементы принта свободно дышат) образуют одновременно и контраст, и динамичную гармонию.

Менее яркий вариант, но тем не менее характеризующий мягкую женственность героини — платье без рукавов на широких бретельках, с застежкой на пуговицах спереди (что придает ему домашний оттенок, вид халата), на зеленом фоне — мелкие желтые, синие и белые цветы и светло-зеленые листья. В этой сцене Кика разговаривает с Рамоном, к которому испытывает скорее материнские, чем любовные чувства, и наряд помогает создать нужную атмосферу.

В сцене ужина с Рамоном наряды Кики и ее служанки Хуаны (Росси де Пальма) образуют любопытный цветочный диссонанс. Ситцевое платье Хуаны с узором из крупных темно-красных, синих и белых цветов (стилизованные розы и хризантемы) на голубом фоне, с отложным воротником и застежкой на пуговицах спереди создает «домашний и несколько грубоватый образ» (Martos 2015: 79). В то же время наряд Кики представляет собой сложную утонченную конструкцию: лиф (фактически бюстгальтер) шит из той же ткани, что и платье

в первой сцене с мастер-классом — мильфлер с мелкими разноцветными маргаритками на черном фоне, и поддерживается широкими белыми бретельками, а свободная длинная юбка с глубоким разрезом сшита из шелка с принтом из крупных голубых, желтых и оранжевых цветов на белом фоне. Статус хозяйки и служанки, таким образом, подчеркивается их нарядами — как фасонами, так и качеством тканей и стилистикой цветочных принтов.

В финальной сцене Кика после всех пережитых потрясений (любовник-вуайерист, отчим любовника, оказавшийся маньяком-убийцей, сумасшедшая журналистка, готовая пойти на все ради сенсации, сбежавший из тюрьмы серийный насильник-порнозвезда, он же — брат служанки Хуаны и тому подобное) предстает в платье сдержанного, почти скромного (по сравнению с предыдущими нарядами) фасона в мелкие белые цветы на темно-бордовом фоне. Случайная встреча, сулящая новое начало в жизни Кики, происходит на фоне поля подсолнухов. Этот солнечный фон в сочетании с гармоничным созвучием цветового решения платья Кики и рубашки ее нового знакомого создает почти идиллическую атмосферу финальных кадров фильма.

«Возвращение» (Volver, 2006)

Сюжет фильма разворачивается в двух пространственных и временных локациях. Настоящее главной героини Раймунды (Пенелопа Крус) — это жизнь в бедном районе Мадрида с дочерью-подростком Паулой (Йоана Кобо) и нелюбимым мужем Пако (Антонио де ла Торре), большую часть времени сидящим без работы по причине пристрастия к алкоголю, тяжелая работа уборщицей в аэропорту, вечная нехватка денег и редкие визиты в родную деревню в Ла-Манче. Прошлое героини — тайна, которую она старательно скрывает от дочери, — связано с деревней. Однажды, вернувшись домой с работы, Раймунда узнает, что ее муж пытался изнасиловать Паулу (сообщив перед этим, что она не является его родной дочерью). Защищаясь, девушка нанесла отчиму смертельную ножевую рану. Раймунда, которая в юности сама стала жертвой сексуального насилия со стороны родного отца, решает во что бы то ни стало защитить дочь. Вместе они прячут труп Пако в морозильной камере пустующего ресторана по соседству. Вскоре героиню настигает еще одно потрясение: ее мать Ирена (Кармен Маура), считавшаяся погибшей во время пожара в деревне, оказывается живой. Таким образом, все призраки прошлого возвращаются к Раймунде, парадоксальным образом способствуя внутреннему перерождению героини.

Напряжение между настоящим и прошлым, которое неожиданно возвращается в виде новой трагедии, между городом и деревней выражается через костюмы главной героини. Раймунда в фильме — это грандиозная фигура, сильная женщина, соль земли, мать, готовая на все ради защиты дочери. По словам художницы по костюмам Бины Дайгелер, Альмодовар хотел, чтобы Пенелопа Крус в этой роли напоминала Софи Лорен (Kwitko & Longhi 2025: 249), и эта задача полностью удалась. В целом интертекстуальный диалог с итальянским неореализмом ведется на протяжении всего фильма (Pérez 2021: 3), а образ Раймунды вызывает в памяти не только Софи Лорен доголливудского периода, но и Анну Маньяни — еще одну звезду неореализма (и в одном из эпизодов мама Раймунды смотрит фильм «Самая красивая» (1951) с Анной Маньяни). Чувственность в фильме «Возвращение» бьет через край и, как отмечает Радика Сет, «буйство красок и принтов заполняет каждый сантиметр экрана» (Seth 2024). И среди принтов абсолютным лидером является цветочный.

Цветы в фильме — это своего рода визуальный метаязык. Они говорят нам о боли, травме, страхе, страсти, радости и надежде — о всей гамме сложных чувств, переживаемых главной героиней. Они принимают непосредственное участие в «нарративной трансформации костюмов Раймунды: от менее откровенных фасонов и более темных тонов, скрывающих сексуальную привлекательность тела, к более глубоким вырезам и ярким расцветкам» (Kwitko & Longhi 2025: 237). Цветы также образуют кольцевую композицию: они заполняют весь фон на официальном постере фильма, а заставки к финальным титрам (автор которых — художник-график Хуан Гатти) представляют собой коллажи с цветочными мотивами, некоторые из них в точности повторяют цветочные принты костюмов главной героини.

Эти костюмы, как и во многих других фильмах Альмодовара, представляют собой эклектичную комбинацию из брендовой одежды и удачных находок секонд-хенд. Клаудио Мартин де Прадо пишет: «Педро Альмодовар доказал, что если вещь ему подходит, ее происхождение не имеет значения. Яркий пример — одежда, купленная на блошином рынке, которую, в сочетании с вещами от Marc Jacobs, он использовал, чтобы превратить Пенелопу Крус в Раймунду» (Prado 2019).

Фильм «Возвращение» открывает сцена на деревенском кладбище — Раймунда с дочерью Паулой и сестрой Соледад (Лола Дуэньяс) убирают могилу родителей. На крупном плане — главная героиня в платке с принтом из бежевых и зеленых цветов и красных ромбов на коричневом фоне. Выбор головного убора, естественно, не случаен. Ана Паула Квитко и Людовико Лонги, киноведы из Автономного

университета Барселоны, подчеркивают особую значимость этой детали: «В фильмах Альмодовара не только раскрываются характеры персонажей, но и осуществляется диалог с иконографией испанской массовой культуры. Ярким примером тому служит платок, который Раймунда носит в начальной сцене „Возвращения“, когда убирает могилу родителей. Цветочный платок... типичный образец традиционного местного ремесла, не только защищает героиню от сухого ветра Ла-Манчи, но и служит символом ее культурных корней» (Kwitko & Longhi 2025: 248).

В первых сценах фильма режиссер четко маркирует различия между городом и деревней, и одежда с цветочным принтом играет здесь важную роль. Одежда жителей деревни — подруги Раймунды Агустины (Бланка Портильо), тетушки Паулы (Чус Лампреаве), воскресшей матери Раймунды Ирены, участников массовки (например, в сцене уборки могил) — характеризуется простотой (расцветки неброские, цветочные принты скромные и непритязательные), многослойностью и нередко — старомодными фасонами. Так, тетушка Паула, которую Раймунда с сестрой и дочерью навещают после уборки могилы родителей, одета следующим образом: трикотажное платье-халат с цветочным принтом на черном фоне и старомодным отложным воротником надето поверх бордовой тенниски, на платье надет клетчатый передник и венчает наряд темно-зеленая вязаная кофта. Вся эта комбинация не случайна и многое может рассказать о деревенском укладе жизни и даже больше — о деревенском менталитете. В наряде тетушки Паулы есть предметы одежды, надетые для удобства и тепла (футболка и кофта), для работы по дому (передник) и для маркирования гендерной роли (платье) — хоть тетушка Паула стара, она остается женщиной, а в деревне женщины должны носить платья.

Наряд Агустины, подруги Раймунды, так же колоритно многослоен: первый слой образует рубашка с бледным цветочным узором на светло-бежевом фоне и коричневая шерстяная юбка, вторым слоем идет халат на пуговицах в мелкий геометричный узор синих оттенков, третий слой — передник в цветочные узоры на белом фоне, и поверх всего этого надет зеленый вязанный кардиган.

Важно подчеркнуть, что подобные многослойные наряды стирают возрастные различия между женщинами. Наряд пожилой тетушки Паулы мало чем отличается от наряда Агустины, которая лишь на несколько лет старше Раймунды. То, чему придается особое значение в городе (элегантность, сочетаемость материалов, цветов и принтов, соответствие одежды возрасту и тому подобное), полностью игнорируется в деревне.

Цветочный принт играет важную роль в эпизоде возвращения Раймунды с работы в вечер убийства Пако. Дочь встречает ее на автобусной остановке, и они вместе идут домой. Юбка Раймунды в крупные красные, белые и золотисто-желтые цветы на черном фоне и красная кофта — знаки беды, той кровавой драмы, о которой Раймунда узнает спустя несколько минут. Вся недолгая дорога Раймунды и Паулы от автобусной остановки домой насыщена красным (в кадр попадает припаркованный у обочины красный мотоцикл и позже — красный автомобиль). Юбка была приобретена на блошином рынке за несколько евро, а в итоге этот принт стал основой для официального постера фильма.

Когда Раймунде неожиданно поступает предложение открыть ресторан и обслужить съемочную группу, работающую неподалеку, она соглашается, хотя ситуация оказывается, мягко говоря, неоднозначной, ведь в морозильной камере в подсобке лежит труп убитого Пако. Платье с крупными ярко-красными цветами и пальмами подчеркивает эту ситуацию «на грани нервного срыва». Невероятное напряжение и скрываемая страшная тайна выражаются контрастным сочетанием цветов.

В целом до разрешения всех затруднений и проблем наряды героини так или иначе включают принты с черным фоном — например, топ с графическим цветочным узором. Однако в финале происходит преобразование: в нарядах героини появляются яркие цвета, а черный фон исчезает.

Триумф героини завершается яркой нотой — чередой цветочных заставок на финальных титрах.

«Боль и слава» (Dolor y gloria, 2019)

Сюжет этого фильма во многом автобиографичен. Главный герой Сальвадор (Антонио Бандерас) — стареющий кинорежиссер, переживающий творческий кризис и испытывающий серьезные проблемы со здоровьем. На фоне актуальных проблем на Сальвадора накатывают воспоминания о детстве, о матери, о первой любви.

Детство героя (начало 1960-х) предстает в духе итальянского неореализма, в чем главная заслуга — опять же — Пенелопы Крус, которая играет маму героя, Хасинту, в молодости и глядя на которую невозможно не вспомнить Анну Маньяни в фильме «Мама Рома» (1962).

Фильм начинается с воспоминаний героя о детстве и открывается эпизодом, в котором женщины (в том числе и Хасинта) стирают белье в реке. Маленький Сальвадор с большим интересом наблюдает этот ритуал. Работа физически тяжелая, но погода стоит прекрасная, а женщины молоды и полны жизненных сил, так что от непридуманной беседы они вскоре переходят к пению. Мама Сальвадора

одета в простое ситцевое платье с принтом из мелких красных, желтых и белых цветов на светло-голубом фоне, а поверх платья надет такой же простой ситцевый передник с крупным цветочным узором. Но простота наряда только подчеркивает молодость, силу и красоту женщины.

Простые ситцевые платья с цветочным принтом и застежкой спереди — неотъемлемый атрибут образа матери в ретроспективных эпизодах. Так, в сцене вынужденной ночевки на вокзале на героине платье-халат с цветочным узором в бордовых тонах. Это платье хоть и простое, но уже более нарядное, чем в сцене со стиркой у реки — главным образом за счет отделки отворотов рукавов и выреза тонкой косой бейкой белого цвета. Костюм в данном случае очень тонко демонстрирует материальное и социальное положение героини — она и ее муж бедны, однако не до такой степени, когда понятия о приличиях игнорируются. Поэтому, поскольку Хасинте с сыном предстоит путешествовать в общественном транспорте, она надела платье более красивое по сравнению с тем, в котором стирала белье. Грустная ирония заключается в том, что этот нюанс способны распознать только такие же бедняки, как Хасинта; представителю обеспеченных социальных слоев оба платья показались бы одинаково простыми и непримечательными.

Работая по хозяйству в новом доме⁸, Хасинта снова надевает платье, в котором стирала у реки (передник уже другой, но тоже в цветочный узор). В целом летний гардероб молодой Хасинты весьма скромнен и состоит из четырех-пяти простых ситцевых платьев в цветочек и нескольких передников.

Один фрагмент из воспоминаний Сальвадора заслуживает особого внимания — хотя он и длится всего шесть секунд. В нем Хасинта сидит за швейной машинкой, пока Сальвадор учит читать и писать молодого человека, живущего по соседству. На Хасинте — ситцевое желтое платье с простым цветочным принтом, и шьет она на заказ платье тоже из ситцевой ткани с цветочным узором. Каждый кадр этого фрагмента смотрится как живописный портрет с драматическим освещением, а сам фрагмент говорит нам о жизненном укладе в бедных социальных слоях Испании начала 1960-х, когда простое платье в цветочек было единственным доступным для женщины нарядом. Но также этот фрагмент — отсылка к биографии самого Педро Альмодовара. В одном из интервью он сказал: «Я помню свое детство в окружении женщин, которые шили» (Boigás 2018).

Платья с цветочным принтом для таких женщин, как Хасинта, становятся элементом их идентичности, униформой бедного, но гордого

и достойного человека, — поэтому и в пожилом возрасте мама Сальвадора не изменяет своим сарториальным привычкам. Имея сына — известного (и состоятельного) режиссера, она могла бы позволить себе дорогие элегантные наряды, но в сценах, где герой общается со своей уже пожилой матерью, Хасинта (Хульета Серрано) снова одета в платья-халаты — с той лишь разницей, что теперь крой у них свободнее, а цветочный узор скромнее и цветовые сочетания более сдержанные, чем в платьях молодой Хасинты.

Таким образом, флоральные мотивы в костюмах героинь фильмов Педро Альмодовара выполняют ряд важных функций. Цветовое сочетание, тип узора, размер элементов, их плотность или разреженность — все значимо и может читаться как комментарий к тому, что делают или говорят персонажи. Цветочный принт может служить инструментом характеристики героини, отражать ее женственность и сексуальность, элегантность или вульгарность, закрытость или общительность, приверженность традициям или стремление их разрушить, а также отражать ее социальный статус. Предмет одежды с цветочным принтом может быть важным элементом кинонарратива, двигателем сюжета. Важной функцией флоральных мотивов также является создание особой психологической атмосферы и маркирование ситуации, в которой находится персонаж. Наконец, цветочные принты в костюмах являются значимым вкладом в общую визуальную эстетику фильмов Педро Альмодовара и способствуют созданию завершенного эстетического высказывания.

Литература

- Allinson 2001* — Allinson M. A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar. I. B. Tauris, 2001.
- Almodóvar 1995* — Almodóvar P. Epílogo (Reflexiones del autor) // Almodóvar P. La flor de mi secreto. Círculo de Lectores, 1995. P. 152–179.
- Borrás 2018* — Borrás D. La moda está en el interior de Pedro Almodóvar // Vogue España. 2018. April 16. www.vogue.es/moda/news/articulos/la-moda-en-las-peliculas-de-pedro-almodovar/34283 (по состоянию на 08.12.2025).
- Dapena 2013* — Dapena G. Making Spain Fashionable. Fashion and Design in Pedro Almodóvar's Cinema // A Companion to Pedro Almodóvar / Ed. by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Blackwell Publishing, 2013. P. 495–523.
- Kwitko & Longhi 2025* — Kwitko A. P., Longhi L. From the Visible to the Symbolic: Costume as Emotional Narrative in Pedro Almodóvar's *Volver* // Fotocinema. 2025. No. 31. P. 235–258.

Martos 2015 — Martos A. I. La Fábrica Almodóvar: vestuario al servicio del cine // Libro de actas III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos. Universidad de Salamanca, 2015. T. II. P. 74–85.

Pérez 2021 — Pérez J. Fashioning Spanish Cinema: Costume, Identity, and Stardom. University of Toronto Press, 2021.

Prado 2019 — Prado C. M. de. Todo lo que la industria de la moda le debe a Almodóvar // Vanity Fair España. 2019. September 25. www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/pedro-almodovar-relacion-moda-prada-gucci-dior-filmografia/24665 (по состоянию на 08.12.2025).

Sáenz 2016 — Sáenz T. Las claves del estilo de las chicas Almodóvar // Fotogramas. 2016. April 4. www.fotogramas.es/famosos-celebrities/g14508498/las-claves-del-estilo-de-las-chicas-almodovar (по состоянию на 08.12.2025).

Sánchez-Alarcón 2008 — Sánchez-Alarcón M. I. El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar // Palabra Clave. 2008. Vol. 11. No. 2. P. 327–342.

Seth 2024 — Seth R. Las películas más estilosas de Pedro Almodóvar // Vogue España. 2024. August 19. www.vogue.es/living/articulos/peliculas-mas-estilo-moda-pedro-almodovar (по состоянию на 08.12.2025).

Sobrado 2013 — Sobrado N. La moda es una chica Almodóvar y él es la nueva imagen de las Galerías Lafayette // Tendencias. 2013. February 21. www.tendencias.com/publicidad/la-moda-es-una-chica-almodovar-y-el-es-la-nueva-imagen-de-las-galerias-lafayette (по состоянию на 08.12.2025).

Примечания

1. Здесь и далее перевод всех цитат мой. — *Н. П.*
2. Среди подавляющего большинства хвалебных отзывов порой встречается и критика в отношении выбора режиссером нарядов для своих героев. Суть критики такова: часто персонажи носят одежду, которую вряд ли смогли бы позволить себе в реальной жизни или которая не соответствует контексту, в котором фигурирует. В фильме «Параллельные матери» (*Madres paralelas*, 2021), например, героиня Пенелопы Крус чистит картошку в футболке от Dior с принтом «We Should All Be Feminists», стоимость которой варьируется от 700 до 900 долларов США; Раймунда в «Возвращении» поет на террасе ресторана в клетчатом жакете от Marc Jacobs, хотя в предыдущих эпизодах ей приходилось брать у подруг деньги и продукты в долг, чтобы приготовить обеды для съемочной группы; школьная учительница в ретроспективных сценах (1990-е) в фильме «Джульетта» (*Julieta*, 2016) носит одежду от Prada, Dior

- и *Sybilla*. Однако в этом и заключается специфика отношения Педро Альмодовара к моде и к визуальной эстетике в целом — он выбирает то, что укладывается в художественную концепцию фильма, а не то, что соответствует обстоятельствам реальной жизни.
3. Этот же жакет мелькает среди прочей одежды на вешалках в гримерке актрисы Марины в фильме «Свяжи меня!» (что очень в духе Альмодовара: такие мелкие детали связывают все его фильмы в одно непрерывное повествование).
 4. Стоит отметить, что *гаспачо* — традиционное блюдо андалузской кухни, так что андалузский узор на рубашке героини вовсе не случаен — эстетика Альмодовара славится такими продуманными связями даже в мелочах.
 5. Пина Бауш (Pina Bausch, 1940–2009), немецкая танцовщица и хореограф, одна из ключевых фигур в танцевальном искусстве XX в. Педро Альмодовар не раз признавался, что является большим поклонником творчества Пины Бауш, а фото с ее автографом, которым хвастается один из героев фильма, принадлежит самому режиссеру.
 6. Очередной пример связей между фильмами Педро Альмодовара: сюжет этой мелодрамы напоминает сюжет фильма «Женщины на грани нервного срыва».
 7. Бутик эксклюзивной винтажной одежды *Cogachan y Delgado* был открыт в Мадриде известным коллекционером винтажной одежды Бернардо Корачаном и модным дизайнером Пако Дельгадо в 2006 г.
 8. Чтобы подчеркнуть бедность семьи Сальвадора, режиссер поселил Хасинту с мужем и сыном в *Coves del Batà* — комплекс из восьми сообщающихся между собой домов-пещер в городе Патерна. В начале XX в. в пещерах Патерны проживало около 40% населения, а всего пещер насчитывалось около пятисот, но к середине 1950-х гг. большая часть этих подземных домов уже пустовала. Когда муж Хасинты показывает жене и сыну их новое жилище, Хасинта не скрывает отвращения — жизнь в подземной пещере кажется ей чем-то за гранью цивилизованности. В настоящее время *Coves del Batà* являются этнографическим музеем.