

Татьяна Бакина —

культуролог, исследователь
истории костюма в кино, старший
преподаватель Школы дизайна
НИУ ВШЭ.

tbakina@hse.ru

tat.bakina@gmail.com

Детальная комната:

эстетика и функции гардеробных пространств на экране и визуализация хранения одежды героев в кинофильмах

Аннотация

Озаренная лучами света и при этом слегка озадаченная перспективой дальнейшего выбора, героиня фильма распахнула двери в свою гардеробную комнату. Десятки пар обуви, аккуратно разложенные по полочкам, соседствуют с рядами рассортированных вещей. Платья, блузки, брюки, верхняя одежда — и обязательные ящики с аккуратно разложенными аксессуарами... Такой образ выбора одежды киногероями чаще всего можно увидеть в современных фильмах и сериалах. Пространство персонального гардероба персонажей фильмов расширилось на протяжении истории развития кино, небольшие платяные шкафы уступили место отдельным гардеробным комнатам, процесс примерки одежды и выбора образа усложнился. Но как именно происходила эволюция этого процесса? Какими представляли гардеробы киногероев в разные периоды истории кино? Как визуализировался выбор

одежды, взаимодействие героев с вещами из гардероба и конструкция последующего образа? Этот спектр вопросов будет рассматриваться в данной статье.

Ключевые слова: костюмы в кино; гардероб; мода и кинематограф; кинокостюм; история кино; эстетика модного образа; гардеробная комната.

Костюмы в кинематографе уже давно стали важной частью визуального мира фильмов, которая редко ускользает от внимания даже тех зрителей, которые не слишком искушены в вопросах моды и эстетики образов. Кроме того, история костюмов в кино стала и предметом междисциплинарных исследований внутри академического поля, где анализируются различные аспекты этой темы — от эстетических особенностей костюмов и их функций в пространстве визуального стиля и сюжета фильмов до более специфических аспектов — например, какую роль могут играть кинокостюмы в контексте формирования стереотипов вокруг отдельных групп персонажей (Файерс 2024: 23–24) или киножанров (Whitehead & Petrov 2018: 8–9).

Любопытно, что при этом в поле внимания исследователей этой темы редко попадает вопрос визуализации выбора персонажами тех или иных предметов одежды в контексте конструирования собственного образа или же практик хранения одежды персонажей внутри сюжетного мира фильма. Косвенно этот вопрос изучается в перспективе историй о визуальных преобразованиях героев фильма и разнообразных вариаций на тему сказки о Золушке (Jeffers McDonald 2010: 41–42). В этом случае чаще всего акцентируется внимание на изучении визуализации самого преобразования как процесса.

Будь то сцена шопинга, где персонаж фильма приобретает себе обновки, или же сцена многоступенчатой трансформации героини из «дурнушки» в «красавицу» — акцент в любом случае ставится именно на практике смены образа, замещении менее привлекательной одежды более модным или презентабельным костюмом. Куда реже можно обнаружить те сцены в фильмах, где персонаж выбирает одежду не в контексте радикальной смены образа, а в контексте повседневной практики, подобно тому как мы подбираем себе одежду, собираясь выйти из дома. Рутинность этого процесса, на первый взгляд, может объяснить тот факт, что таким сценам кинематографисты привыкли уделять минимум внимания или исключать их из визуального ряда фильма полностью. Соответственно, этот вопрос практически не рассматривается исследователями истории костюмов в кино, ведь

аспекты хранения одежды внутри сюжетной канвы и визуальной эстетики фильма гораздо менее заметны и очевидны, чем сами костюмы и их функции на экране. Однако на протяжении последних тридцати лет, особенно на фоне сериального бума последних двух десятилетий, эпизоды выбора и примерки одежды, хранящейся в гардеробе, а также визуализация самих пространств хранения встречаются в кинематографе и сериалах все чаще.

Эта тенденция вполне закономерна с учетом роста консюмеризма и модного потребления, которые начинались еще в 1980-х годах и усилились в следующем десятилетии с возникновением феномена быстрой моды. Приобретение все большего числа предметов одежды требовало расширения пространства для их хранения, поэтому на смену тесным шкафам постепенно стали приходиться более просторные и функционально организованные гардеробные секции или целые комнаты. В кинематографе эта тенденция начала проецироваться в тот же период — первые подобные примеры можно заметить уже в фильмах 1980-х годов, а к середине 2000-х визуальный образ «гардеробной комнаты мечты» стал узнаваемым клише кинематографических и сериальных персонажей, которые одержимы модой. И хотя для 2010-х и 2020-х годов более характерны идеи *sustainable fashion* (Васильева 2019) и осознанного модного потребления, в фильмах и сериалах этих десятилетий все еще можно встретить большие и тщательно организованные гардеробные пространства, аккуратно заполненные различной одеждой, обувью и аксессуарами, которые транслируют разные поведенческие аспекты персонажей.

Появление на экране подобных «гардеробных комнат мечты» свидетельствует и об увеличении экранного времени, в течение которого зрители могут наблюдать за этими пространствами. Персонажи фильмов прошлого проводили минимальное количество времени у своих шкафов, если подобные эпизоды вообще появлялись в фильме. Сейчас визуализация систем хранения в кино и сериалах сопряжена с временем, которое герои проводят, выбирая себе одежду и создавая образ, перебирая вещи в шкафу, создавая уют, порядок и презентабельный вид в местах хранения. В этом контексте особенно интересно проследить, как именно менялось наше представление о таком «незаметном» аспекте костюмов в кино, как экранные гардеробы героев. Целью данного исследования станет погружение в историю хранения одежды персонажей в визуальном мире фильма, а именно — как от минимального экранного времени и тесных шкафов кинематограф и сериальная индустрия постепенно пришли к эстетике изобилия и открытой демонстрации такого интимного пространства, как гардероб.

От шкафа к гардеробной комнате: эволюция систем хранения одежды киногероев

Эволюцию практик хранения одежды киноперсонажей отчасти можно проследить в контексте развития интереса кинематографистов к кинокостюмам в целом. Усиление внимания к экранным образам и одежде персонажей в зарубежном кинематографе происходит уже в период позднего немого кино, когда получают развитие эстетические и функциональные аспекты кинокостюмов, а в фильмах 1930-х годов костюмы становятся не просто важной частью эстетики фильма, но и важным маркетинговым инструментом киноиндустрии (Tolini Finamore 2013: 168–169).

В кинокартинах этого периода можно впервые заметить и короткие сцены, где персонажи взаимодействуют с системами хранения своих вещей, однако чаще всего подобное взаимодействие остается слабо отрефлексированным и несет утилитарную функцию. Быстро открыть платяной шкаф или комод и достать нужную вещь так, будто персонаж заранее продумал, что именно наденет, и точно помнит, где именно висит или лежит нужная вещь — такими выглядят эти сцены в большинстве случаев и такими они будут оставаться еще долгие десятилетия. Однако то, что даже этот короткий процесс теперь не всегда происходит за кадром, а продемонстрирован зрителям, является первым важным шагом в эволюции визуализации гардеробных пространств.

Наличие специализированных предметов мебели для хранения одежды у киноперсонажей 1920–1930-х годов, скорее, является привилегией. Например, одежда главной героини фильма «Это» (It, 1927, реж. Кларенс Баджер) хранится в углу комнаты, оборудованном перекладиной для вешалок и огороженном занавесками, чтобы защитить вещи от пыли и провести условное зонирование пространства. Размеры этой зоны хранения совсем небольшие, что свидетельствует о скромном выборе вещей в наличии у главной героини. Будучи простой работницей отдела нижнего белья в крупном универмаге, она едва ли может позволить себе приобрести большое количество одежды. В своем гардеробе она не находит и подходящего платья для выхода в свет — его героиня мастерит из атласного рабочего платья, отрезая рукава и формируя более смелую линию декольте (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вкладке 2).

Совершенно иначе устроено хранение вещей у героини фильма «Ужин в восемь» (Dinner at Eight, 1933, реж. Джордж Кьюкор) в ис-

полнении Джин Харлоу. Удачное замужество позволяет героине резко улучшить свое материальное положение и приобрести более высокий социальный статус, хотя в высшем обществе она и ее супруг, скорее, воспринимаются как вульгарные нувориши и становятся объектами тихих насмешек. В частности, другие персонажи фильма с осуждением смотрят на вечерний туалет героини Джин Харлоу — неприлично облегающее атласное платье с полностью открытой спиной. Ее специфический вкус, впрочем, объясняется стремлением к показной роскоши, которой она всегда была лишена, но к которой получила быстрый доступ благодаря выгодному замужеству. В большинстве сцен мы видим героиню в пространстве ее огромной спальни, выполненной в стиле ар-деко (Massey 2000: 67–69), — здесь же расположен и массивный платяной шкаф, откуда горничная достает предметы одежды. Его содержимое остается за кадром, однако его размеры и регулярные покупки новых вещей (в первой же сцене с главной героиней горничная приносит ей коробку с новой шляпкой) свидетельствуют о том, что в распоряжении хозяйки дома изобилие предметов одежды и аксессуаров (ил. 2).

Непосредственная демонстрация содержимого платяного шкафа в пространстве фильмов 1920–1930-х годов — ситуация еще более редкая, однако все же возможная. Так, в эпизоде кинокартины «Наши танцующие дочери» (Our Dancing Daughters, 1928, реж. Гарри Бомонт) одна из героинь на протяжении долгого времени рассматривает вещи в шкафу своей дочери, которая вышла замуж за весьма состоятельного мужчину. Мать девушки таким образом судит о благосостоянии своей дочери, в шкафу которой появилось большое количество роскошной одежды, и также не отказывает себе в удовольствии выкрасть из шкафа нижнюю сорочку — подобно тому как ранее дочь украдкой заимствовала из шкафа матери чулки (ил. 3).

В этом эпизоде также можно проследить организацию хранения и ассортимент одежды героини. Шкаф занимает широкую нишу в будуаре и имеет несколько зон для хранения. В основном отделении развешаны дневные и вечерние платья, а также изысканные комбинации, которые составляют около трети от общего количества вещей. Порядок развески одежды предполагает систематизацию по слоям — слева висит нижнее белье, посередине вечерние и дневные платья, а пространство справа занимают длинные предметы одежды, среди которых платья и накидки. Внизу шкафа расположены две полки, которые полностью заняты обувью — можно насчитать не менее двух десятков пар туфель. Такое изобилие и роскошный дизайн одежды свидетельствуют о благосостоянии героини, ее высоком социальном статусе, который

она стремится демонстрировать через одежду и предметы роскоши — в этой же сцене героиня хвастается перед матерью новыми драгоценными браслетами. Примечательно, что эти ювелирные изделия не являются подарками мужа — героиня признается, что она каждый месяц покупает сама — по числу месяцев, проведенных в браке (ил. 4).

Подобная демонстрация содержимого шкафа действительно представляется исключительной. Даже в фильмах 1940–1950-х годов системы хранения редко показаны на экране, не говоря об их содержимом. Во многом это связано с тем, что вещи персонажей хранятся в их спальнях или будуарах, которые являются интимными пространствами, — доступ туда так или иначе должен быть сопряжен с сюжетом фильма, чтобы эти помещения оказались на виду. Иногда это связано с юмористическим или сатирическим контекстом. В этом смысле можно привести пример из фильма «Легкая жизнь» (*Easy Living*, 1938, реж. Митчелл Лейзен), где разыгрывается ссора между второстепенными героями — очень состоятельной супружеской парой. Очередная крупная трата жены на предметы роскоши вынуждает супруга начать серьезный разговор: так ли нужна новая шуба, если гардероб жены ломится от вещей. Серьезный разговор застает расточительную жену в будуаре, где и хранится весь ее гардероб. И когда муж открывает дверь-гармошку встроенного шкафа, на экране возникают два десятка роскошных шуб и других меховых изделий самых разных фасонов и десятки пар обуви — на нижних полках. Этот эпизод впоследствии особенно ярко подчеркнет колоссальную разницу в достатке этой состоятельной семьи и главной героини фильма, которая шубу не может себе позволить, хотя и очень хочет (ил. 5).

Встроенный шкаф в отдельной комнате — это не только особенность, сигнализирующая о высоком материальном благосостоянии киногероя, но и важное дизайнерское решение внутри пространства фильма. Если шкаф как отдельный предмет мебели можно поменять по мере расширения гардероба или смены интерьера, то создание отдельной ниши для хранения одежды предполагает иное зонирование пространства жилого помещения, планирование отделений внутри нее, четкую систематизацию разных категорий вещей. Здесь соблюдается интересный баланс между открытым и скрытым, публичным и личным. С одной стороны, шкаф встроен в помещение комнаты таким образом, чтобы зрителю было труднее догадаться, что находится за закрытыми дверями: там может скрываться другая комната или коридор. В тех же случаях, когда герои взаимодействуют со своими системами хранения вещей, они часто показаны украдкой, быстро и без подробностей — зрители видят, например, только одну створку

шкафа. С другой стороны, такие шкафы свидетельствуют об усложнении систем хранения в целом. За ту пару секунд, что мы видим открытый шкаф, оказывается, что предметы одежды и аксессуары в нем организованы так, чтобы герой мог быстро решить, что надеть и как сконструировать свой образ. Но пускать посторонних в это личное пространство героини чаще всего не намерены (ил. 6).

В этом контексте можно вспомнить эпизод из фильма «Римские каникулы» (Roman Holiday, 1953, реж. Уильям Уайлер), где героиня Одри Хепбёрн, принцесса, приехавшая в Рим с официальным визитом, решает нарушить королевский протокол и втайне от всех ночью покидает свою резиденцию, переодевшись в самую простую одежду из своего гардероба. Зрителю не показан поиск подходящего костюма, его примерка или выбор — мы видим лишь, как героиня открывает дверцу и проходит внутрь небольшого помещения — свою гардеробную комнату. Если быть точнее, героиня туда вбегает и быстро перебирает вешалки с одеждой, как будто она уже знала, какую одежду выберет, а из гардеробной комнаты героиня выбегает уже переодетой. Конечно, режиссеру важно было показать, что героиня Одри Хепбёрн приняла решение стремительно и побежала переодеваться. Но даже в таком коротком эпизоде мы видим, что ее вещи хранятся не просто в шкафу, а в пространстве, где достаточно места, чтобы надеть выбранный костюм (ил. 7).

Дальнейшие серьезные изменения в системах хранения вещей киноперсонажей можно заметить в 1970–1980-х годах, когда обыкновенных одежных шкафов становится уже недостаточно. На смену гардеробу как предмету мебели приходят гардеробные комнаты с совершенно иным зонированием пространства и правилами размещения вещей. В фильмах 1970–1980-х годов они становятся символом преуспевающих киногероев, которые могут позволить себе как множество привлекательных и модных вещей, так и функциональное жилое пространство, где всегда найдется место для всех обновок. Теперь можно не просто убрать одежду в шкаф, а эстетично расположить все вещи в специальном пространстве, которое все больше начинает напоминать своеобразный личный модный бутик.

Гардеробная комната мечты: функциональность и эстетика

В 1990-х годах в пространстве кинофильма хранение вещей показано уже на совершенно ином эстетическом уровне. Гардеробы больше не являются потаенным пространством, где герои проводят минимум

времени, — теперь это просторные помещения, где хватает места для всего обилия их вещей. С одной стороны, это связано с тем, что более нет никаких этических ограничений для демонстрации интимных помещений героя (какие соблюдались, например, во времена Кинопроизводственного кодекса в классическом голливудском кино¹). С другой стороны, потребительские практики 1980-х годов и эра модного изобилия приводят к увеличению количества одежды в целом — одного шкафа уже часто не хватает, чтобы ее разместить. Вполне естественно, что киногерои 1980-х и 1990-х годов также обладают более вместительными системами хранения вещей.

Впрочем, одного наличия гардеробной комнаты не всегда достаточно. Внутри этого пространства важно расположить вещи так, чтобы одежду было легко видеть. Чаще всего эта проблема решается за счет грамотного зонирования. Полки устанавливаются на разных уровнях, а отсеки с перекладинами для вешалок распределены по высоте в два ряда.

Иногда в кинематографе встречаются и необычные способы организации пространства гардеробной комнаты — с модульными системами хранения или подвижными перекладинами. Например, в гардеробной комнате героини фильма «Бестолковые» (*Clueless*, 1995, реж. Эми Хекерлинг) место для хранения одежды отделено от пространства для обуви и аксессуаров и представляет собой глубокую нишу с подвижными перекладинами. Героиня перемещает по кругу одну перекладину за другой, как карусель, и вещи попеременно «выплывают» из глубины шкафа, а она снимает их с вешалки. Такой «круговорот» одежды представляется очень символическим и в контексте сезонности одежды, и в контексте смены модных циклов (ил. 8).

В свою очередь, та часть помещения, где героиня Алисии Сильверстоун хранит обувь и аксессуары, имеет четкое зонирование. Встроенные ящики и полки предназначены для определенных вещей. Внизу располагаются закрытые ящики для нижнего белья, а над ними открытые полки, где героиня хранит обувь и сумки. В сравнении с гардеробами из фильмов предшествующих десятилетий такое размещение вещей представляется нестандартным: обычно обувь можно было заметить на самых нижних полках в шкафу. Это сигнализирует о другом важном изменении в систематизации хранения вещей. Расположение обуви на самых нижних полках — это логичное решение, поскольку мы всегда смотрим вниз, чтобы увидеть обувь на своих ногах, когда ее носим, и почти всегда — когда примеряем. Но в обувных магазинах обувь на полках и витринах расположена выше, поскольку так она

лучше видна покупателям. По сути, теперь в личных гардеробах обувь располагается так же, как в магазинах, и зонирование пространства гардероба оказывается приближенным уже не к анатомии человеческого тела, а к демонстративной логике оформления торгового пространства (Ford & Mitchell 2004: 68–69) (ил. 9).

Похожую механику устройства гардеробной комнаты можно встретить и в более ранних фильмах, например в кинокартине «За бортом» (Overboard, 1987, реж. Гарри Маршалл). Главная героиня этой истории нанимает плотника, чтобы он сделал новые полки в гардеробной комнате. Мастер подходит к процессу творчески и разрабатывает систему хранения обуви с подвижным модулем — при повороте рычага часть рядов скрывается в глубине шкафа, и вперед продвигаются ранее скрытые полки. При этом на каждой полке помещается только одна пара обуви, и это подчеркивает ее эксклюзивность и достоинства (ил. 10). Творчески продуманные и сложнорустроенные гардеробные комнаты — скорее исключение из правил, однако в кинематографе и сериалах 2000-х и 2010-х годов начинает развиваться тенденция демонстрировать просторные гардеробные комнаты, которые служат еще и своеобразным подиумом для вещей. Стеллажи с несколькими рядами для обуви, отсеки для дамских сумок, отдельные зоны с перекладинами для каждой категории вещей, закрытые полки для нижнего белья — все эти дизайнерские решения требуют большого пространства. Одежда в таких гардеробах редко висит вплотную, небольшое пространство между вешалками исключает ощущение скученности вещей. Личный гардероб перестает быть местом хранения, становясь демонстративным пространством. Куда важнее теперь показать привлекательность даже хранящейся одежды, создать иллюзию безграничного выбора. Такие гардеробные комнаты иной раз напоминают бутик. Эволюцию гардеробных пространств хорошо подчеркивает сериал «Секс в большом городе» (Sex and the City, 1998–2004, создатель Даррен Старр), а также последовавшие за ним одноименные полнометражные фильмы. Одержимость главной героини в исполнении Сары Джессики Паркер дизайнерской обувью и вычурными предметами одежды неоднократно становится поводом для новых сюжетных поворотов, а регулярная визуализация ее гардеробного помещения формирует устойчивую связь между увлеченностью модными вещами и необходимостью их стильного хранения (Barnwell 2022: 97). Примечательно, что на протяжении всех сезонов сериала проходная гардеробная в ее небольшой нью-йоркской квартире регулярно пополняется обновками, и проблема ее переполненности решается уже в более позднем полнометражном фильме, где

главная героиня и ее жених обустраивают в своей квартире вместительную гардеробную комнату, одна сторона которой отведена под женские вещи, другая — под мужские. Героиня, таким образом, обретает не только гардеробную комнату мечты, но и впускает в нее (как в самое сокровенное и личное пространство) своего любимого мужчину (Evelina 2022: 6) (ил. 11).

Обретение гардеробной комнаты мечты визуализируется и в фильме «Из 13 в 30» (13 Going on 30, 2004, реж. Гэри Виник), где героиня Дженнифер Гарнер, будучи тринадцатилетним подростком, магическим образом попадает в будущее — в свое тридцатилетнее тело. Подросток в теле взрослой женщины с восторгом открывает для себя ее многочисленные достижения. Больше всего ее восхищает большая гардеробная комната с множеством вещей, десятками пар обуви и аксессуаров. И хотя среди всего многообразия взрослой одежды она выбирает вещи, которые выбрала бы тринадцатилетняя девушка, возможность этого выбора и наличие пространства для хранения модных вещей становятся для нее своеобразным исполнением подростковой мечты (ил. 12).

Несмотря на специфическую логику демонстрации одежды, гардеробные комнаты остаются личным пространством героев, которое они модифицируют по своему усмотрению. Эта идея интересным образом отражена в фильме «Простая просьба» (A Simple Favor, 2018, реж. Пол Фиг), главная героиня которого после загадочной смерти близкой подруги неожиданно сближается с ее овдовевшим мужем. Она переезжает в его дом, куда раньше приходила только гостьей, и обустраивает пространство. В первую очередь она освобождает гардеробную комнату от вещей покойной подруги, словно создающих ее незримое присутствие. Пустые полки и вешалки символически лишают пространство гардероба его принадлежности к предыдущей владелице. Распаковав вещи, главная героиня вносит вешалки со своей одеждой в пустой гардероб — и с ужасом обнаруживает, что все вещи покойной таинственным образом вернулись на полки в прежнем порядке. В дальнейшем тайна объясняется вполне прозаически — подруга подстроила собственную гибель ради получения выгоды. Однако игры с гардеробной комнатой, которые должны были запугать главную героиню, подчеркнули невозможность приватизации этого пространства простым перемещением вещей. Практически все помещения дома несли на себе печать присутствия бывшей владелицы и ее безукоризненного стиля, далекого от вкусов главной героини фильма (ил. 13).

Изобилие, мода и расточительность

С учетом такой эволюции кинематографических гардеробных пространств можно предположить, что обилие вещей и дизайнерские гардеробные становятся среди прочего символом расточительности персонажей и маркером увлеченности героев модными вещами в целом. Подобная зависимость действительно присутствует, однако чаще состоятельность киногероев демонстрируется не за счет их гардеробных пространств, а за счет тех костюмов, которые они носят.

В классическом кинематографе эта ситуация особенно заметна в случае с фильмом «Унесенные ветром» (*Gone with the Wind*, 1939, реж. Виктор Флеминг), главная героиня которого проходит сквозь череду сложных испытаний на протяжении нескольких лет. Пережив все потери, лишения и голод после Гражданской войны в США, героиня Вивьен Ли в своем третьем браке стремится компенсировать пережитые невзгоды посредством расточительного поведения и показной роскоши. Если раньше она не могла приобрести одежду и была вынуждена шить платье из старых портьер, то в новом замужестве героиня тратит баснословные суммы на модные туалеты и многочисленные аксессуары, роскошные трапезы, разнообразные предметы роскоши. Пространство, где она хранит свои платья, которые, учитывая особенности моды 1860–1870-х годов, требовали весьма просторного гардероба, показано на экране лишь однажды, и обилие вещей в нем не особенно акцентировано. Куда более показательной в этом контексте является частая смена образов героини в нескольких сценах фильма.

Обратную ситуацию можно обнаружить в уже упоминавшемся фильме «Легкая жизнь», где целый отсек в шкафу расточительной героини был увешан исключительно шубами и меховыми изделиями. Иного случая убедиться в наличии у нее роскошного гардероба не представляется (во многом потому, что эта героиня является второстепенным персонажем фильма), но данный эпизод достаточно показателен в контексте взаимосвязи масштабного гардеробного пространства и расточительности героини фильма.

В более современных фильмах изобилие вещей не всегда прямо связано с наличием у киногероев просторных гардеробных комнат. Например, состоятельная героиня Сигурни Уивер из фильма «Деловая женщина» (*Working Girl*, 1988, реж. Майк Николс) владеет большим роскошно обставленным особняком, однако ее гардеробная — это сравнительно небольшой шкаф, в котором вещам явно тесно, что создает ощущение захламленности. При этом расточительность героини

подчеркивается тем, что в шкафу висят дорогие вещи, которые героиня ни разу не надевала, поскольку с них не сняты ценники (ил. 14).

Тот факт, что главная героиня сериала «Секс в большом городе» регулярно покупает модную одежду и обувь, вовсе не означает, что у нее есть возможность обустроить соразмерное пространство для их хранения. И хотя у героини есть гардеробная комната, мы видим, что она захламлена. На протяжении сериала героиня Сары Джессики Паркер неоднократно говорит, сколько пар обуви она купила и сколько потратила на них денег, и эта сумма едва ли соответствует зарплате журналистки, ведущей колонку в газете. Героиня как минимум однажды оказывается в ситуации, когда не может оплатить расходы на жилье. В свою очередь, сотни пар обуви не могли бы поместиться в ее гардеробе. Наконец, имея пристрастие к дизайнерской обуви, героиня далеко не всегда покупает дорогостоящую брендовую одежду — в ее гардеробе соседствуют вещи люксовых марок и одежда из массмаркета. Таким образом, ее гардеробная одновременно подчеркивает и ее расточительность, и ее неспособность распределить средства, чтобы улучшить свои жилищные условия и организовать систему хранения вещей.

Взаимодействие с гардеробом: выбор одежды и поиск нужного образа

Поскольку гардеробы становятся полноценными комнатами, где киногерои чаще проводят время в поисках нужного образа, визуализация процесса подбора одежды в кино также становится более акцентированной. Отдельные эпизоды в кинокартинах могут быть посвящены ситуациям, когда герои не просто перебирают вешалки в шкафу, но и составляют сразу несколько вариантов костюмов, раскладывают или развешивают их перед собой и уже после делают окончательный выбор.

Здесь же актуализируется иная проблема: как среди всего многообразия вещей выбрать нужные и составить подходящий образ. Все чаще можно увидеть сцены, где герои перебирают один костюм за другим, и не могут остановить свой выбор на конкретной вещи. Примечательно, что это касается как женских, так и мужских гардеробов. В фильме «Американский жиголо» (American Gigolo, 1980, реж. Пол Шрёдер) герой Ричарда Гира невероятно тщательно выбирает одежду. В одном из эпизодов он раскладывает на кровати сразу несколько костюмов, подбирает к ним рубашки и галстуки, меняет комбинации, пока не находит оптимальное для себя сочетание (ил. 15).

Иногда киногерои выбирают одежду по настроению либо в зависимости от конкретной цели или места, куда они направляются. Но иногда процесс подбора вещи обретает более глубокий сюжетный смысл. Например, такие ситуации можно обнаружить в фильмах, где присутствует история о визуальной трансформации или преобразении персонажа. Конечно, одежду для радикальной смены имиджа киногерои редко ищут в собственных гардеробах — для этой цели чаще используются сцены похода по магазинам и покупки новых вещей. Однако в тех случаях, когда у персонажа нет времени, средств или попросту желания приобрести обновки, всегда остается возможность модификации уже имеющихся вещей. Именно такую ситуацию можно наблюдать в фильме «Это» 1927 года, где героиня Клары Боу не находит подходящего вечернего платья в своем гардеробе и конструирует его сама из имеющегося у нее рабочего костюма. Другим примером является сцена из фильма «Бэтмен возвращается» (*Batman Returns*, 1992, реж. Тим Бертон), где героиня Мишель Пфайффер переживает серьезную травму, после которой решает избавиться от всех вещей, ассоциирующихся у нее с собственным имиджем тихой и милой девушки. Она безжалостно опустошает свой гардероб, срывая рабочие костюмы с вешалок, пока не находит единственную вещь, которая не вписывается в ее прежнее самоощущение, — черный лаковый плащ. Именно его она использует как базу для создания визуального облика своей новой субличности — Женщины-кошки. Плащ героиня решает раскроить и смоделировать из него облегающий комбинезон (ил. 16).

Фильмами о внешних преобразованиях героев эта проблематика не исчерпывается. Например, сцена подбора костюма, которая занимает важное место в сюжете кинокартины, есть в фильме «Бог ей судья» (*Leave Her to Heaven*, 1945, реж. Джон М. Сталь). Здесь героиня Джин Тирни, переживающая серьезный кризис в браке, решает избавиться от своего будущего ребенка. Ее замысел становится очевиден зрителю не сразу, и от этого решение героини предстает еще более зловещим. Не чувствуя себя самой собой, будучи одетой в объемный халат, она готовится к запланированной трагедии посредством смены своего образа. Она открывает шкаф и медленно перебирает вещи одну за другой, пока не находит элегантный костюм своего любимого бирюзового цвета и сандалии в тон. Создав такой образ, она выходит в коридор и подходит к лестнице — только в этот момент ее жуткий план становится очевиден зрителю (ил. 17).

Смена образа в данном случае является попыткой героини снова обрести себя, почувствовать себя самой собой — на протяжении фильма она не раз демонстрирует свое пристрастие к стильной

и облегчающей одежде, от которой она вынуждена была отказаться из-за беременности. Именно поэтому среди всех вещей в своем шкафу она подбирает тот костюм, который ассоциируется у нее с прежней жизнью — как с точки зрения силуэта, так и с точки зрения цвета (ил. 18).

Взаимодействие киногероев со своим гардеробом предполагает не только поиск вещей, но и примерку различных образов. Этот процесс визуализируется и как смена образов персонажа перед зеркалом — одежда при этом может быть надета на персонаже либо приложена к телу перед последующей примеркой. Такие сцены одновременно демонстрируют и сложный процесс выбора из многообразия вещей, и наличие множества различных предметов одежды у персонажа.

Совершенно уникальную систему подбора одежды из своего гардероба демонстрирует героиня Алисии Сильверстоун в фильме «Бестолковые» — она использует компьютерную программу, в базе данных которой содержатся фотографии всех вещей из ее гардероба и которая анализирует возможные сочетания, подбирая оптимальное. Компьютер расположен прямо в гардеробной комнате героини, и в сочетании со шкафом-каруселью это создает образ автоматизированного гардероба — идея, которая была совершенно авангардной для кинематографа 1990-х годов (ил. 19).

Мужские и женские гардеробные в кино

В большинстве случаев визуализация гардеробов в кино касается женских персонажей, поскольку мода на протяжении долгого времени была сфокусирована именно на женской одежде. Однако трансформации в гардеробных пространствах мужских киногероев также находят отражение в фильмах последних нескольких десятилетий. Будет любопытно проследить, есть ли какие-либо отличия между системами хранения одежды женских и мужских киноперсонажей, как организовано пространство гардероба мужских героев фильмов и как сосуществуют вещи в гардеробах совместного типа.

Мужские шкафы впервые появляются на экране уже в классическом кинематографе: примером может служить сцена из фильма «Тайна за дверью» (*Secret Beyond the Door*, 1947, реж. Фриц Ланг), где показано просторное гардеробное помещение с вещами главного героя. Структура хранения вещей при этом дублирует то, что обычно можно увидеть в гардеробах женских персонажей: на основной

перекладине виднеются вешалки с костюмами, на нижних полках аккуратно разложена обувь, а наверху — полка для головных уборов. Пожалуй, единственным отличием является то, что обувь повернута носками к стенке шкафа, в то время как у женских персонажей она обычно повернута к стенке каблуками. Как и в большинстве фильмов классической эпохи, кадрам с гардеробом здесь уделено минимальное экранное время (ил. 20).

Совершенно иной подход к демонстрации процесса выбора мужской одежды можно заметить в уже упоминавшемся ранее фильме «Американский жиголо», где герой Ричарда Гира скрупулезно готовится к выходу в свет, перебирая рубашки, галстуки и аксессуары. В кинокартине неоднократно подчеркивается внимание, с которым главный герой относится к собственному внешнему виду, поэтому такой акцент на подборе образа представляется логичным. В гардеробе персонажа Ричарда Гира намного больше одежды, чем у киногероев прошлого, однако структура хранения остается достаточно лаконичной — меняется только размер гардеробного помещения и количество одежды внутри него (ил. 21).

Другим любопытным примером является гардероб главного героя в экранизациях «Великого Гэтсби» (The Great Gatsby), особенно в кинематографических версиях 1974 (режиссер Джек Клейтон) и 2013 годов (режиссер Баз Лурманн). В обоих случаях речь идет о конкретной сцене, когда Джей Гэтсби приглашает в свой дом свою возлюбленную Дэйзи и стремится окружить девушку роскошью, которая стала ему доступна. Герой достает с полок гардероба десятки безукоризненно скроенных мужских рубашек и подбрасывает их в воздух, пока все пространство комнаты не заполняется разноцветной материей. Безусловно, это хороший пример демонстрации гардеробного изобилия героя, которое напрямую связано с его материальным благосостоянием, — ведь именно свой успех он пытается продемонстрировать девушке, которую давно любит и которой ранее не мог предложить достойную жизнь. Но эта сцена также демонстрирует внимание Гэтсби к собственному стилю и стремление окружить себя роскошными предметами — в том числе просторным пространством для хранения всего многообразия одежды, которое он может себе позволить (ил. 22).

Интересно обратить внимание на разницу между пространством гардероба в двух экранизациях. В фильме 1974 года герой Роберта Редфорда приводит Дэйзи в отдельную комнату, где есть несколько рядов с открытыми выдвижными полками, на которых располагаются аккуратно сложенные стопки рубашек. Многочисленные костюмы героя

при этом остаются за зеркальными дверцами шкафов, расположенных в этой же комнате. В фильме 2013 года гардероб персонажа Леонардо Ди Каприо находится на верхнем уровне спальни, однако открытые полки для рубашек присутствуют и здесь, и они значительно больше, чем в экранизации 1974 года. В этом смысле организация пространства гардероба в фильме 2013 года больше напоминает витринную экспозицию магазина, чем личный гардероб героя: стопки рубашек значительно меньше, рассортированы по цветам и лежат в отдельных отсеках шкафа, на достаточном удалении друг от друга, в то время как в гардеробе из экранизации 1974 года стопки рубашек выше, не рассортированы по какому-либо очевидному признаку (цвет, узор, дизайн и др.) и лежат вплотную друг к другу (ил. 23).

Во всех описанных выше случаях у мужских персонажей были отдельные гардеробы. Отличаются ли от них гардеробные семейных пар в кино? В большинстве случаев ответ на этот вопрос будет положительным. Например, совместный гардероб главных героев фильма «Казино» (Casino, 1995, реж. Мартин Скорсезе) значительно больше обычных киногоarderобных отдельных персонажей, поскольку в нем сосредоточены вещи обоих супругов. Причем одежды у героя Роберта де Ниро визуально не меньше, чем у его супруги в исполнении Шэрон Стоун. В фильме также подчеркивается, что муж покупает одежду для супруги в невероятных объемах, одаривая ее дизайнерскими вещами, ювелирными украшениями и меховыми изделиями, поскольку стремится таким образом завоевать расположение своей жены и продемонстрировать свою готовность отреагировать на любой ее каприз (Bruzzi 1997: 84) (ил. 24). Кроме того, их совместный гардероб необычно устроен. Полки и шкафы располагаются не по периметру, а в несколько рядов занимают все его пространство. Полки и перекладины с вешалками здесь открытого типа, что обеспечивает доступ к вещам с любой стороны. При этом мужские вещи рассортированы по категориям: брюки висят отдельно от пиджаков даже в том случае, если они составляют единый костюм (ил. 25).

Иначе организовано пространство совместного гардероба в фильме «Секс в большом городе — 2» (Sex and the City 2, 2010, реж. Майкл Патрик Кинг), продолжении одноименного сериала. Гардероб главных героев поделен на две части: с одной стороны располагаются мужские вещи, с другой стороны — женская одежда. Зонирование подчеркивается цветовым кодированием: мужская сторона в темно-коричневой цветовой гамме, а женская в светлых тонах. Разница заметна и в конструкции мебели: стеллажи для одежды героя исключительно открытого типа, в то время как у главной героини есть

открытые отсеки для длинных вещей и несколько рядов закрытых полок и ящиков. Подобное разделение пространства подчеркивает разницу привычек и предпочтений в паре в том, что касается хранения одежды (ил. 26).

Гардероб отсутствующего персонажа и реконструкция образа через вещи

Пространство для хранения вещей киногероев практически всегда является неотъемлемой частью их экранного образа, поскольку отражает их благосостояние, привычки, организацию их быта и образ жизни. Но гардероб персонажа может многое рассказать о нем зрителям, даже когда самого персонажа мы не видим на экране — когда он долго отсутствовал или умер. С его вещами в этом случае взаимодействуют другие герои фильма. Похожая ситуация частично рассматривалась ранее на примере фильма «Простая просьба» 2018 года, однако в данном разделе стоит сосредоточиться на двух кинокартинах классической эпохи, где отсутствие персонажа на экране полностью или частично компенсируется вниманием к его вещам.

Так, в фильме «Ребекка» (Rebecca, 1940, реж. Альфред Хичкок) образ самой Ребекки остается загадкой на протяжении всего фильма. Погибшая в результате несчастного случая героиня не показана на экране ни посредством флешбэка, ни в рамках статичного визуального образа — зрители не видят ее фотографий или портретов, но о ней постоянно рассказывают другие персонажи фильма. Кроме того, ее образ во многом конструируется благодаря вещам, которые все еще присутствуют в доме, где она жила, даже несмотря на то что ее вдовствующий супруг женился во второй раз. За сохранностью вещей Ребекки следит ее бывшая горничная, которая продолжает работать в особняке и прикладывает все усилия, чтобы в доме все оставалось неизменным, будто хозяйка вот-вот вернется из далекого путешествия. Это касается не только многочисленных бытовых вещей, которыми пользовалась Ребекка (записные книжки, конверты, сервировочные салфетки), но и одежды, которую горничная продолжает бережно хранить в ее гардеробе (ил. 27).

Именно к шкафу Ребекки горничная ведет новую хозяйку дома, когда та осмелилась впервые зайти в комнату погибшей супруги своего мужа. За высокими зеркальными дверцами шкафа скрывается верхняя одежда Ребекки, среди которой можно заметить множество роскошных меховых изделий. Одну из шуб горничная достает из шкафа, не оставив без комментария то, что изысканное изделие было

подарком для Ребекки от мужа (очевидный укол в сторону его новой супруги — она не получает от него таких подарков). Далее горничная показывает фрустрированной девушке комод, где хранится нижнее белье Ребекки — тонкие и нежные ткани, ручная работа. Иными словами, все то, чего нет у новой жены хозяина дома. Конструкция этого комода необычна: ящики плавно выдвигаются в сторону, а не вперед, что вновь подчеркивает любовь Ребекки к изысканным вещам. Горничная не оставляет без внимания и то, что даже ночная сорочка Ребекки хранилась в аккуратном атласном чехле с ее монограммой. Своеобразная экскурсия по «царству» Ребекки оставляет новую хозяйку дома в некомфортном состоянии: все эти вещи не просто напоминают о первой супруге ее мужа, но и будто делают из нее соперницу и создают мистическое ощущение, будто она все еще присутствует в доме. Одежда Ребекки как самая близкая на телесном уровне часть материального мира, в котором она жила, как нельзя лучше создает ложное ощущение ее почти физического присутствия (ил. 28).

Несколько иная репрезентация отсутствующего в фильме персонажа через его одежду и гардероб создается в кинокартине «Лора» (Lara, 1944, реж. Отто Премингер). Главную героиню в исполнении Джин Тирни на протяжении первой половины фильма считают убитой, поскольку в ее квартире обнаружено тело женщины, которое трудно опознать. В рамках расследования убийства в квартире Лоры регулярно появляется полицейский инспектор, который изучает место преступления и неожиданно для себя обнаруживает необъяснимую тягу к погибшей. Он остается в квартире в одиночестве, подолгу рассматривая вещи Лоры, заглядывая в ящики и открывая дверцы шкафа. Визуальный образ Лоры создается через флешбэки, где рассказывается ее история, но ключевым предметом, который конструирует ее загадочный образ, является ее портрет. Поворотным моментом в сюжете становится внезапное появление Лоры в своей квартире: девушка уезжала за город и не знала, что в ее жилище произошло жестокое убийство.

Любопытно, что Лора возвращается именно в ту ночь, когда полицейский инспектор подробно изучал содержимое ее гардероба, и его интерес к ее вещам был вызван не столько профессиональными обязанностями, сколько растущей симпатией к неизвестной ему девушке, в жизнь которой ему приходится погружаться. Соприкосновение с личными вещами Лоры оказывает на него странный эффект: с одной стороны, его тянет сблизиться с недостижимым объектом симпатии, а с другой, он понимает, что эти вещи принадлежат жертве преступления. Поэтому, когда детектив достает из комода Лоры ее изящный

платок или рассматривает платье в ее массивном шкафу, он борется со сложными чувствами — интересом к загадочной девушке, симпатией к ней и ощущением запретности этих чувств (ил. 29).

Вещи отсутствующей в первой половине фильма героини воссоздают ее образ практически по тому же механизму, что и в хичкоковской «Ребекке». Через столкновение с предметами одежды и взаимодействие с ее личными вещами детектив проецирует осязаемость образа Лоры, намекает на ее незримое присутствие в квартире. А эстетика этих вещей позволяет лучше понять предпочтения девушки, ее привычки и вкусы: что ей нравилось носить, как она хранила свои вещи, в каком порядке любила их оставлять. Эти аспекты позволяют выстроить образ персонажа на экране даже несмотря на его физическое отсутствие в кадре.

Подводя итоги исследования, стоит подчеркнуть, что такая ускользающая от внимания зрителя часть материального мира фильма, как гардеробные пространства, на самом деле является важной частью конструкции экранного образа персонажей. Погружение в столь интимную часть бытового пространства кинематографических и сериальных персонажей позволяет лучше понять их стратегии поведения и жизненные условия. Эволюция гардеробных пространств от лаконичных шкафов к роскошным гардеробам и, наконец, к просторным и функционально организованным помещениям для хранения одежды свидетельствует о развитии внимания кинематографистов к тому, какую роль играют костюмы персонажей в их бытовом пространстве, как именно киногерои подходят к вопросу выбора одежды и насколько они включены в процессы модного потребления. Гардеробные также демонстрируют уровень благосостояния киноперсонажей, изменения в их предпочтениях относительно собственного облика. Наконец, гардеробные пространства в кино фиксируют тенденцию к большей открытости в современном культурном поле: нагруженные одеждой шкафы уступают место более удобным и функциональным системам хранения, где на первый план выходит эстетическая репрезентация вещей даже в пространстве гардероба, а не столько вопрос их количества.

Литература

Васильева 2019 — Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. № 52.

Файерс 2024 — Файерс Дж. Лживый белый и одетое с иголки зло // Криминальный гардероб: особенности девиантного костюма / Под ред. Дж. Тёрни. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 23–37.

Barnwell 2022 — Barnwell J. Production Design & the Cinematic Home. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022.

Bruzzi 1997 — Bruzzi S. Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies. London: Routledge, 1997.

Evelina 2022 — Evelina N. Sex and the City: A Cultural History. London: Rowman & Littlefield, 2022.

Ford & Mitchell 2004 — Ford E. A., Mitchell D. C. The Makeover in Movies: Before and After in Hollywood Films, 1941–2002. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2004.

Jeffers McDonald 2010 — Jeffers McDonald T. Hollywood Catwalk: Exploring Costume and Transformation in American Film. London: I. B. Tauris, 2010.

Massey 2000 — Massey A. Hollywood Beyond the Screen: Design and Material Culture. Oxford: Berg, 2000.

Tolini Finamore 2013 — Tolini Finamore M. Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Whitehead & Petrov 2018 — Whitehead G. D., Petrov J. Fashion and Fear // Fashioning Horror: Dressing to Kill on Screen and in Literature / Ed. by J. Petrov, G. D. Whitehead. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018. P. 1–24.

Фильмография

- «Американский жиголо» (American Gigolo, 1980, реж. Пол Шрёдер)
- «Бестолковые» (Clueless, 1995, реж. Эми Хекерлинг)
- «Бог ей судья» (Leave Her to Heaven, 1945, реж. Джон М. Сталь)
- «Бэтмен возвращается» (Batman Returns, 1992, реж. Тим Бертон)
- «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 1974, реж. Джек Клейтон)
- «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 2013, реж. Баз Лурманн)
- «Деловая женщина» (Working Girl, 1988, реж. Майк Николс)
- «За бортом» (Overboard, 1987, реж. Гарри Маршалл)
- «Из 13 в 30» (13 Going on 30, 2004, реж. Гэри Виник)
- «Казино» (Casino, 1995, реж. Мартин Скорсезе)
- «Легкая жизнь» (Easy Living, 1938, реж. Митчелл Лейзен)
- «Лора» (Laura, 1944, реж. Отто Премингер)
- «Наши танцующие дочери» (Our Dancing Daughters, 1928, реж. Гарри Бомонт)
- «Простая просьба» (A Simple Favor, 2018, реж. Пол Фиг)

- «Ребекка» (Rebecca, 1940, реж. Альфред Хичкок)
«Римские каникулы» (Roman Holiday, 1953, реж. Уильям Уайлер)
«Секс в большом городе» (Sex and the City, 1998–2004, создатель Даррен Старр)
«Секс в большом городе — 2» (Sex and the City 2, 2010, реж. Майкл Патрик Кинг)
«Тайна за дверью» (Secret Beyond the Door, 1947, реж. Фриц Ланг)
«Ужин в восемь» (Dinner at Eight, 1933, реж. Джордж Кьюкор)
«Унесенные ветром» (Gone with the Wind, 1939, реж. Виктор Флеминг)
«Это» (It, 1927, реж. Кларенс Баджер)

Примечание

1. Кинопроизводственный кодекс (также известный как Кодекс Хейса) в американском кинематографе официально действовал с 1930 по 1968 г., однако фактические рамки его исполнения были несколько уже — с 1934 г. по середину 1960-х гг.

