

**Кино и массмедиа**

УДК 791.43

ББК 85.374.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-252-285

**Бакина Татьяна Викторовна**

Магистр культурологии, старший преподаватель, Школа дизайна, Факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; соискатель, кафедра киноведения, сценарно-киноведческий факультет, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва  
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194  
tbakina.hse@gmail.com

**Ключевые слова:** костюм в кино, Сесил Б. ДеМилль, Голливуд, немое кино, анализ фильма, кино США, образ героя, художник по костюмам

**Бакина Татьяна Викторовна**

# Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

Статья посвящена анализу функций костюмов в фильмах американского режиссера Сесила Б. ДеМилля второй половины 1910-х — начала 1920-х годов. На примере кинокартин из «матримониального цикла» ДеМилля автор анализирует повествовательные и зрелищные функции кинокостюмов, а также подчеркивает роль режиссера в развитии художественного своеобразия и визуальной зрелищности голливудских фильмов этого периода через высокий уровень дизайнерских решений в части декораций и костюмов. В кинокартинах этого цикла прослеживаются основные тенденции в работе над кинокостюмами, которые в дальнейшем будут приняты во внимание голливудской киноиндустрией и станут частью производственного стандарта.

**Bakina Tatiana V.**

MA in Cultural Studies, Senior Lecturer, HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design, National Research University — Higher School of Economics; Applicant, Department of Cinema Studies, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194  
tbakina.hse@gmail.com

**Keywords:** film costume, Cecil B. DeMille, Hollywood, silent cinema, film analysis, USA cinema, film character image, costume designer.

**Bakina Tatiana V.**

## The Birth of a Hollywood Spectacle: Visual Expression and Narrative Functions of Costumes in Cecil B. DeMille's Silent Films

The article explores the functions of film costumes in the works of Cecil B. DeMille, the American film director, whose pictures of the late 1910s and early 1920s are notable for their artistic achievements in the field of set and costume design. On the material of certain films from his “matrimonial cycle”, the author analyses the narrative and spectacular functions of costumes, while making an emphasis on the director's role in the development of the artistic uniqueness and visual extravagance of Hollywood films of this period. The films of this cycle display some key strategies in film costume functioning and design methods that would be adopted by the Hollywood film industry to become the new production standard in this field.

С точки зрения эволюции выразительных возможностей костюмов в кино голливудский кинематограф в середине 1910-х годов находился в самом начале пути. Костюмы в этот период редко создавались для конкретных фильмов: их чаще брали в аренду, особенно для исторических кинокартин, либо за свои костюмы приходилось отвечать самим актерам [14, р. 14–15]. Однако с усилением внимания отдельных режиссеров к визуальной цельности фильмов, стратегии работы с костюмами как неотъемлемой частью художественного своеобразия кинокартин также выходят на новый качественный уровень.

Особую роль в этом процессе, как правило, отводят двум режиссерам — Дэвиду Уорку Гриффиту и Сесилу Блаунту ДеМиллю [17, р. 26–30]. Первые полнометражные фильмы Гриффита действительно демонстрируют поворот к комплексной проработке декораций, костюмов и реквизита как ключевых элементов материальной культуры фильма. К работе над фильмами «Рождение нации» (*The Birth of a Nation*, 1915) и «Нетерпимость» (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) Гриффит привлекает Клэр Уэст, которая в качестве художницы по костюмам отвечала за визуальную целостность одежды как главных героев, так и второстепенных персонажей. В этих фильмах совмещались все возможные стратегии работы над костюмами: от аренды одежды для участников массовки и подбора костюмов из студийных хранилищ до изготовления костюмов под руководством художника-специалиста при участии самих исполнителей ролей [9, р. 247].

Указанные фильмы Гриффита объединяет и то, что они являются историческими. Когда же речь заходит о создании современных костюмов (в частности, для одной из повествовательных линий фильма «Нетерпимость»), здесь вступает в силу свойственный Гриффиту критический взгляд на функции одежды в кино. В более ранних лентах режиссера отчетливо звучала идея того, что от привлекательной одежды и аксессуаров одни беды — во многом потому, что они фиксируют классовое неравенство. И даже в более позднем фильме режиссера «Путь на Восток» (*Way Down East*, 1920) внешнее преобразование героини является поворотным моментом, запустившим цепочку несчастных событий в ее жизни. В этом смысле значение фильмов Дэвида У. Гриффита для эволюции функций костюмов

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

в американском кино скорее связано со структурированием процесса работы над образами героев.

Заданный Гриффитом качественный и художественный вектор будет продолжен и другими режиссерами, которые откроют новые выразительные возможности костюмов на экране. Ключевую роль в этом процессе играет Сесил Б. ДеМилль, создавший новый производственный и художественный стандарт в голливудской киноиндустрии конца 1910-х годов. Начиная свой творческий путь с вестернов, ДеМилль в дальнейшем фокусируется на создании современных романтических комедий и мелодраматических картин, где и формируется узнаваемый авторский стиль режиссера, в основе которого лежит создание масштабных визуальных спектаклей через искусно сконструированные и стилизованные декорации, а также зрелищные и запоминающиеся костюмы.

В этом процессе важна и ставка ДеМилля на сильный творческий состав дизайнеров, разработавших художественное своеобразие и целостный визуальный мир его кинокартин. ДеМилль приглашает к сотрудничеству уже зарекомендовавшую себя как профессионала Клэр Уэст [8, р. 20–21], а также привлекает новых художников по костюмам с неординарными идеями. В их числе были Митчелл Лейзен — будущий режиссер, в котором ДеМилль разглядел талант к созданию костюмов и декораций [3, р. 20], Наташа Рамбова, в будущем получившая известность благодаря работе над арт-фильмами с участием Аллы Назимовой [15, р. 44], а также знаменитый иллюстратор Поль Ириб, приглашенный из Парижа специально в команду дизайнеров ДеМилля [11, р. 16–17]. Позднее к сотрудничеству с режиссером присоединяется и Гилберт Адриан [16, р. 51], который в дальнейшем обретет славу одного из наиболее талантливых и узнаваемых художников по костюмам в кино.

Одним из ключевых достижений режиссера в сфере эволюции костюмов на экране был фокус не столько на репрезентации актуальной моды на экране, сколько на создании продуманных и функциональных костюмов, которые были сопряжены с повествовательной линией фильма, и при этом оставались визуально насыщенными и притягивающими к себе внимание. Костюмы в фильмах ДеМилля сложно было представить на людях в реальной жизни, но они однозначно обеспечивали почти эскапистское удовольствие от просмотра

фильма. Зрелищные функции костюмов в кино, которым ДеМилль уделял особое внимание, получают дальнейшее развитие и станут одним из определяющих векторов в дизайне голливудских костюмов в 1930-е годы.

В научных исследованиях, посвященных проблематике истории кино костюма, роль Сесила Б. ДеМилля в формировании функций костюмов в немом кино, как правило, фиксируется лишь поверхностно, через акцент на его творческую команду дизайнеров. Среди исключений можно назвать монографию исследовательницы Сумико Хигаси [6], в которой автор последовательно анализирует немые кинокартины ДеМилля и фиксирует уникальное место режиссера в американской культурной истории 1910-х и 1920-х годов. Хигаси, впрочем, не столько обращается к анализу функций кино костюмов в фильмах ДеМилля, сколько сосредотачивается на образе женщины, морально-этической системе современности и культурном контексте эпохи.

Чтобы получить полноценную картину вклада ДеМилля в развитие повествовательных и зрелищных функций костюмов в голливудских фильмах, следует обратиться к подробному анализу костюмов в ряде его ключевых кинокартин 1910–1920-х годов, что и будет основной целью данного исследования. Сочетание культурно-исторического метода и киноведческого анализа фильмов ДеМилля этого периода представляет собой научно-методологическую базу исследования.

Хотя с именем ДеМилля в первую очередь связаны его исторические эпосы, к которым он нередко обращается и в период немом кино, с точки зрения эволюции кино костюмов гораздо более влиятельными являются его современные мелодрамы, которые условно связаны единой темой о превратностях супружеской жизни. Так, ДеМилль на протяжении нескольких лет последовательно работает с темами матримонимального быта, супружеских измен, разводов и восстановления отношений. Эти фильмы исследователи нередко объединяют в один цикл, однако дают ему разные названия: «кинокартины о браках и разводах» (marriage and divorce pictures), «цикл секс-фильмов» (sex picture film cycle) [4, p. 117], «комедии о повторном браке» (comedies of remarriage) [13]. В данном исследовании эти фильмы будут обозначены как «матримониальный цикл», отличительной чертой которого становится повествовательный фокус на среде обеспеченных людей и проблемах их взаимоотношений. Кроме того, именно в рамках кино-

картин этого цикла формируется новый стандарт качества касательно акцента на художественном своеобразии фильма и высоком уровне дизайнерских решений в части декораций и костюмов.

Первым обращением ДеМилля к теме превратностей супружеской жизни является фильм «Обман» (The Cheat, 1915), хотя интонационно он скорее далек от последующих картин так называемого «матримониального цикла». Тем не менее это важный пример в контексте того внимания к костюмам, которое в дальнейшем будет одной из ключевых черт авторского стиля ДеМилля. Здесь расточительная супруга не желает принимать во внимание финансовые проблемы своего мужа. Подчеркивается, что основные расходы женщины идут на новые платья и аксессуары.

Действительно, ее костюмы в первых же сценах фильма обращают на себя внимание экстравагантностью и излишествами. Необычным выглядит ее светлое пальто в полоску, подкладка которого выполнена в крупную черно-белую клетку. Противоречие узоров подкладки и основной ткани пальто — это лишь часть визуальной насыщенности этого образа. Под этим пальто мы видим дневное платье с лифом из темного кружева и меховыми вставками на талии — материалы и цвет, которые едва ли являются традиционными для дневной одежды середины 1910-х годов. Примечателен и способ героини продемонстрировать свой наряд. Женщина снимает верхнюю одежду прямо в саду, где проходит благотворительное мероприятие Красного Креста. На фоне других присутствующих дам, которые едва ли спешат сбросить с себя верхнюю одежду, главная героиня выглядит как особа, любящая быть в центре внимания и умеющая привлекать к себе взгляды окружающих эффектными выходками.

Визуально это действие напоминает свойственные модным кинохроникам этих лет кадры с празднично вышагивающими по бульварам и аллеям парков дамами, которые демонстрируют друг другу последние модные обновки, параллельно показывая их в наиболее выгодном свете перед кинокамерой [18, p. 77–79]. В фильме ДеМилля на протяжении первых сцен героиня несколько раз снимает и надевает свое экстравагантное пальто, тем самым позволяя зрителю в деталях рассмотреть ее внешний вид. Контрастная «шахматная» подкладка пальто каждый раз магнетически привлекает внимание к ее костюму.



**Илл. 1.** «Шахматная» подкладка пальто героини в исполнении Фанни Уорд. Кадр из к/ф «Обман» (The Cheat), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1915 год, США, киностудия Jesse Lasky Feature Plays, Paramount Pictures

Глядя на очередной чек из ателье и коробки с обновками, муж просит жену быть скромнее, чем вызывает ее раздражительность. Привыкшая к определенному образу жизни и светским развлечениям, женщина открыто заявляет супругу, что не намерена отказываться от своего положения и статуса. В дальнейшем именно финансовые проблемы супругов спровоцировали драматическое развитие событий фильма.

С одной стороны, расточительность героини воспринимается в негативном ключе. Но акцент в этом фильме ставится на другом: за ее неумением экономить скрывается почти юношеская беспечность и наивность. Костюмам героини уделяется столь много экранного времени в том числе и потому, что они принципиально важны для нее самой. Она понимает всю значимость внешнего вида для современного светского общества, поэтому для героини нет ничего хуже, чем потерять свое положение и возможность быть включенной в светскую жизнь из-за проблем с гардеробом. Важно и то, что ДеМилль сознательно уделяет этой ситуации столько внимания. Вместо

того чтобы вскользь расставить необходимые акценты, режиссер целенаправленно конструирует образ героини через ее одержимость собственным имиджем.

Кинокартина «Обман» была одним из первых опытов ДеМилля в жанре современной мелодрамы (карьерный дебют режиссера был представлен преимущественно вестернами). И хотя в следующих фильмах автора фокус внимания на костюмах будет прослеживаться более явно, уже в его кинокартинах середины 1910-х годов заметно смещение акцента на развитие эстетических и повествовательных функций костюмов.

### Успешная женщина, стильная женщина

Дальнейшее развитие «матримониального цикла» фильмов ДеМилля демонстрирует кинокартина «Новые жены в обмен на старых» (Old Wives For New, 1918), которая повествует о разладе в отношениях супругов и их новых влюбленностях. Чарльз Мердок, мужчина средних лет и нефтяной магнат, несчастлив в браке с Софи. Некогда симпатичная и опрятная, за годы брака Софи превратилась в ипохондрика, располневшую и неухоженную женщину, не проявляющую никакого интереса к мужу. Их взрослые дети живут своей жизнью, проводя семейные завтраки, уткнувшись в газеты по интересам: модные колонки у дочери и новости автомобильного мира у сына. Глава семьи осознает бесперспективность дальнейшей совместной жизни и предлагает жене развод, но такой исход не устраивает женщину. Чарльз решает сменить обстановку и отправляется в поход с сыном. На природе он и знакомится с Джулиет Рэйберн, успешным нью-йоркским модельером и бизнес-леди. Спустя некоторое время мужчина понимает, что увлекся молодой красавицей, и, будучи человеком чести, он рассказывает ей о том, что не свободен. В свою очередь, будучи человеком чести, Джулиет прекращает все контакты с новым знакомым, не желая становиться причиной раздора в семье.

Но судьба снова сводит Чарльза и Джулиет — уже в ее нью-йоркском модном доме. Однако, вновь не найдя взаимопонимания, влюбленные расстаются. Чарльз безуспешно пытается забыться в компании своего друга Беркли и двух кокеток, но образ Джулиет не отпускает его — даже духи одной из девушек напоминают ему

о возлюбленной. И лишь после трагической случайности, которая приводит к смерти его друга, у влюбленных появляется шанс. Ряд последующих событий в конце концов помогает героям обрести счастье друг с другом. Софи сама подает на развод, заподозрив супруга в измене, а впоследствии выходит замуж за секретаря своего бывшего мужа. Таким образом, конфликт фильма разрешается положительно для всех героев.

Фильм изначально задумывался студией Famous Players-Lasky как «современная костюмная мелодрама» (с акцентом на «современную», поскольку «костюмные драмы» практически были синонимом исторических постановок) [1, р. 121]. Представители студии настаивали, что аудитория жаждет фильмов с роскошными декорациями, модными костюмами и динамичным действием [2, р. 68]. Эту формулу ДеМилль будет реализовывать и в следующих своих постановках.

Возможность продемонстрировать модную одежду представлена как благодаря модному дому Джулиет Рэйберн, так и благодаря сценам в ночном клубе, куда главный герой приходит с целью забыть. Стиль самой Джулиет представляет собой образец строгой элегантности. На протяжении фильма героиня предстает в рабочей униформе, спортивном костюме, дневном платье, пальто, и лишь в конце фильма зритель видит девушку в накидке, напоминающей восточные халаты Поля Пуаре. Простая элегантность Джулиет занимает промежуточное положение между предпочтениями в одежде других женских персонажей фильма. Так, с одной стороны, ее образ противопоставлен обилию кружев в домашней одежде Софи, жены главного героя, которые не только делают ее визуально старше, но и эстетически связаны с модой прошлого, с ушедшей эпохой кружев и рюш. С другой стороны, стиль Джулиет противопоставлен экстравагантности клиенток ее модного дома и в особенности двум кокеткам Джесси и Виоле, которые живут на деньги своих любовников. Именно эти девушки составляют компанию Чарльзу Мердоку в ночном клубе. Непременными атрибутами стиля Джесси и Виолы являются меховые манто, вызывающие вечерние платья и обилие аксессуаров. Их образы граничат с вульгарностью, но остаются в рамках приличий.

Интересным атрибутом сцены в ночном клубе, куда приходят герои, является представление восточной танцовщицы. Ее костюм



**Илл. 2.** Дефиле в модном доме «Дэйнджерфилдс». Кадр из к/ф «Новые жены в обмен на старых» (Old Wives For New), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1918 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

выполнен в лучших традициях эстетики ориентализма и намекает на эротический подтекст самого танцевального номера. Восточный стиль и ориентальная эстетика воспроизводятся на экране через ассоциативный ряд с таинственностью и чувственностью.

Модный дом Джулиет «Дэйнджерфилдс» появляется на экране трижды. В каждом из этих эпизодов присутствуют как работницы ее ателье, так и клиенты, что, наравне с интерьерами салона, говорит о масштабности предприятия. Кроме того, дважды на экране представлен короткий модный показ: на подиуме, оформленном как сцена с кулисами, модели демонстрируют дневные и вечерние туалеты.

В одном из эпизодов манекенщица также показывает траурные костюмы. В этих сценах камера подолгу задерживается на модных костюмах, позволяя зрителю рассмотреть их со всех сторон и во всех деталях. Особое внимание также уделяется обуви: хотя бы раз присутствует крупный план обуви каждого из ключевых женских персонажей. Это неопрятные домашние тапочки Софи, элегантные сапожки Джулиет и экстравагантные вечерние туфли Джесси.

В интертитре, представляющем зрителю Джулиет, она охарактеризована как «самая модная среди нью-йоркских портных» (the most fashionable of New York dressmakers). А популярность ее модного дома, в свою очередь, подтверждается в одном из следующих интертитров, сообщающих о том, что Джулиет удалось выкроить пару недель свободного времени из своего сумасшедшего графика. Статус модельера и бизнес-леди в контексте фильма характеризует Джулиет как respectable и независимую женщину. Подобное положение в иерархии модной индустрии очевидным образом возвышает героиню над другими женщинами, занятыми в этой сфере — моделями. Профессия манекенщицы чаще ассоциируется с амбивалентностью нравов, этот род деятельности не считается достойным честной девушки. Причем эта особенность прослеживается как в фильмах ДеМилля, где модели представлены кокетками и охотницами за состояниями (например, в картине «Зачем менять жену?», о которой речь пойдет далее), так и в других фильмах 1920-х годов. Например, в кинокартине «Ирэн» (Irene, 1926, реж. Альфред Э. Грин) мать главной героини застаёт свою дочь на подиуме во время фешн-шоу, и ее бурная негативная реакция срывает показ мод. Еще один пример представлен в фильме «Фиговые листья» (Fig Leaves, 1926, реж. Говард Хоукс), где работа главной героини моделью приводит к конфликту с ее мужем, подозревающим жену в любовной связи с модельером.

В следующих фильмах Сесил Б. ДеМилль продолжит развивать визуальную экспрессию через декорации и костюмы. Его внимание к художественным аспектам производства, к концептуализации визуального стиля стало осознанной стратегией приближения кинематографа к уже сложившимся видам искусств [6, р. 142–144]. В свою очередь, спектаклярность фильмов ДеМилля как нельзя лучше отвечала этике модернистской культуры потребления. Именно поэтому режиссеру удалось не только создать уникальный авторский стиль и установить новые художественные стандарты в кинопроизводстве, но также обнаружить функцию кинематографа как культурного трендсеттера, демонстрирующего массовой аудитории новый образ жизни американского общества.

Кроме того, начиная с фильма «Новые жены в обмен на старых», ДеМилль последовательно конструирует образ новой женщины, независимой и смелой представительницы эпохи модерна, которая

способна взять судьбу в свои руки. Наконец, «матримониальный цикл» ДеМилля представляет на экране довольно амбивалентную с нравственной точки зрения систему гендерных взаимоотношений. Герои ДеМилля разводятся и вновь женятся без лишних раздумий, заводят внебрачные романы, выступают в роли охотниц и охотников за состоянием, предаются гедонизму и демонстративному потреблению. Пожалуй, единственное, что не позволяло перейти фильмам режиссера опасную грань неприличия — это дидактический, поучительный характер интертитров, прославляющих институт семьи и брака.

### **Ориентализм в костюмах как метафора женской сексуальной привлекательности**

Следующие два фильма из цикла — «Не меняйте мужа» (Don't Change Your Husband, 1919) и «Зачем менять жену?» (Why Change Your Wife?, 1920) — представляют интересную смену ракурса на вопросы о супружеских проблемах. Здесь развод и новый брак лишь заводят персонажей в закольцованный тупик: пытаюсь сбежать от матримониальной рутины, героини вновь оказываются в ее плену, но уже с новыми супругами. В обоих случаях конфликт разрешается только вторым разводом и повторным браком между бывшими супругами, и осознанием бессмысленности осуществленных перемен.

Оба фильма также в большей степени ориентированы на культуру визуального потребления, на реализацию модного и дизайнерского спектакля. Наконец, важной чертой этих фильмов является фиксация на ориентализме, как с точки зрения костюмов, так и с точки зрения материальных объектов и предметов интерьера. Главную роль в обоих кинокартинах исполняет Глория Суонсон — рекламная кампания фильмов ДеМилля позволит ей обрести статус кинематографической иконы стиля и трендсеттера в моде.

Фильм «Не меняйте мужа» в некоторой степени можно рассматривать как ответ картине «Новые жены в обмен на старых», но с женской точки зрения. Главная героиня, Лейла, за годы брака с Джеймсом Денби Портером разочаровалась в своем муже. Былая страсть ушла, и теперь женщину раздражают вульгарные повседневные привычки мужа. Ситуацию осложняет их новый знакомый, Скайлер ван Сатфен,

оказывающий излишнее внимание явно уставшей от своего брака героине. Муж до последнего не замечает намечающуюся у его жены интрижку. И пока Лейла сокрушается по поводу неопрятности и запущенности своего мужа, Скайлер окружает ее вниманием и заботой. Молодой фронт, всегда одетый с иголки, на словах рисует перед Лейлой воображаемые миры, где одаривает женщину удовольствиями, богатствами и любовью — каждый из этих миров визуализируется фантазийной сценой. Бал-маскарад становится кульминационным моментом в любовном треугольнике — Скайлер делает предложение Лейле, и девушка решается оставить мужа.

Практически сразу Лейла начинает сожалеть о своем решении. Привычки ее нового мужа оказываются не лучше тех, из-за которых она оставила бывшего супруга. Любовные серенады быстро сменяются упреками, даже по поводу внешнего облика женщины. Назревающий разлад усугубляется тем, что Лейла узнает об интрижке Скайлера на стороне и по воле случая встречает его любовницу в модном ателье. Запретив жене тратить 150 долларов на обновки, Скайлер никак не ограничивает в тратах свою пассию.

Бывший муж Лейлы Джеймс переживает уход любимой, но осознает те ошибки, которые совершал за время их брака. Он начинает работать над собой: меняет свой образ жизни, избавляется от старых привычек. Со временем он возвращает себе былую статью и привлекательность, в то время как Лейла увядает. Случайная встреча с бывшей женой открывает ему глаза на несчастливый брак Лейлы со Скайлером. Вознамерившись вернуть возлюбленную, он вступает в конфронтацию с соперником, и в конце концов ему удается вновь завоевать сердце Лейлы.

Главные герои принадлежат к категории весьма обеспеченных людей, а сама история разворачивается в декорациях изысканных салонов и будуаров, наполненных предметами декоративного искусства и артефактами прошлого. Персонажей окружают мраморные лестницы, антикварная мебель и нефритовые бокалы. В подобном антураже вполне естественно выглядят и экстравагантные костюмы главной героини.

Стиль персонажа Глории Суонсон продиктован эстетикой ориентализма. Основу ее экранного гардероба представляют японские



**Илл. 3.** Героиня Глории Суонсон в восточном халате. Кадр из к/ф «Не меняйте мужа» (Don't Change Your Husband), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1919 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

кимоно, облегающие шелковые платья, индийские тюрбаны и халаты с яркими узорами и вышивкой.

Тем не менее фантазийные восточные образы чередуются и с романтичными дневными платьями из шифона и муслина, которые подчеркивают сентиментальность героини, ее мечтательность и юность. В то же время ориентальные образы в гардеробе Суонсон уравнивают облик героини, внося в него намеки на ее чувственность и страстность. Интересно здесь то, что ориентализм в одежде женских киноперсонажей, как правило, являлся символом сомнительной репутации и агрессивной сексуальности. Соответственно, ориентализм обретал негативный смысл. Однако именно в фильмах ДеМилля восточный стиль в костюмах персонажей Суонсон лишается негативного подтекста и является скорее синонимом сексуальной привлекательности, а не распущенности [7, р. 310–312].

Героиня не изменяет своему стилю и во втором браке, хотя финансовые ограничения вынуждают ее в определенный момент отказаться от привычной экспрессии в одежде, сменив ее на минималистичный

повседневный костюм. В этом обличье она противопоставлена девушке по прозвищу Тудлс — любовнице ее новоиспеченного мужа, на которую он не жалеет денег. Их пути пересекаются в модном салоне, куда Тудлс приходит укутанной в меха с ног до головы. На ее фоне простенькое пальто Лейлы (но с меховым воротником!) выглядит совсем невыразительно.

Когда-то очарованный стилем героини, в браке Скайлер позволяет себе нелестные замечания по поводу одежды своей супруги. «Лейла, неужели тебе больше нечего надеть утром, кроме этого вычурного восточного барахла?»<sup>(1)</sup>, — такое заявление делает новоиспеченный муж, мимолетно бросая взгляд на супругу. Относительно простая обстановка их жилища действительно визуально конфликтует с экспрессивными костюмами Глории Суонсон.

Ситуация также противопоставлена более раннему эпизоду. Во время их первой встречи Скайлер бесстыдно скользил взглядом по закутанному в парчу и шелка телу героини. Зритель также принимает на себя эту роль вуайериста: медленно поднимаясь снизу вверх, от пят до головы, камера крупным планом фиксирует костюм Суонсон на протяжении десяти секунд. Причем речь не идет об использовании субъективной камеры, поскольку изображаемое платье представлено фронтально и обращено к зрителю. Позиция, с которой героиню рассматривает Скайлер, была бы представлена не снизу вверх, а справа налево.

Крупные планы и виньетирование в фильме нередко используют для того, чтобы обратить внимание зрителя на элементы одежды героев. Рассматривая накрахмаленный воротник Скайлера, Лейла сравнивает его с неопрятным галстуком своего мужа. Это визуализируется наложением в кадре, позволяющим зрителю сопоставить образы. Зеркальная ситуация будет происходить и во второй половине фильма, когда Лейла встречает своего первого мужа и замечает на его руках некогда подаренные ею запонки.

Примечательно, что часть маскарадного костюма Лейлы становится ключевым объектом в сцене расставания с первым мужем. Вдохновленное стилистикой итальянского ренессанса, маскарадное

платье Суонсон обшито длинными жемчужными нитями, одна из которых попадает в руки ее мужа. Он решает, что эта нить принадлежит любовнице Скайлера, поскольку слышит его объяснение в любви таинственной незнакомке, лица которой не видит. Позже Лейла сама показывает мужу, что это часть декора ее платья и таинственной незнакомкой была именно она.

Исключительное внимание к одежде и внешней привлекательности становится своего рода фетишем для главных героев фильма. Как только Лейла замечает внешние перемены в своем бывшем муже, ее отношение к нему меняется. Она любит его элегантным костюмом и отмечает его изысканные манеры, и в ее глазах он вновь приобретает сексуальную привлекательность. В свою очередь, сам Джеймс Портер видит, что ради их первого совместного ужина после развода и последующего воссоединения Лейла надевает то же платье, что и на их годовщину. «Платье, веер, головной убор! Все на месте, кроме моего кольца — без него пасьянс не завершен, Лейла»<sup>(2)</sup>, — отмечает Джеймс.

Таким образом, ориентальный костюм Суонсон ставится ключом к идентификации ее персонажа. Костюм становится как бы ее оболочкой, без которой героиня теряет свою индивидуальность. Интересно, что именно этим ансамблем из парчового платья со спущенными плечами, широкой набедренной повязкой с броской вышивкой и роскошным тюрбаном на голове когда-то восхищался Скайлер — а вместе с ним и зрители, в течение тех самых десяти секунд.

Одежда героини и ее элементы всегда обращают на себя внимание зрителя. Постоянными атрибутами ее внешнего облика становятся тюрбаны, веера из павлиньих и страусовых перьев, а также броские украшения. Эти ориентальные элементы подчеркивают мечтательность героини и вместе с тем намекают на то, что Лейла несколько оторвана от реальной жизни. Фантазийность некоторых ее костюмов практически не соразмерна ни актуальной моде времени, ни бытовым требованиям. Эта тенденция достигает своего пика в трех коротких фантазийных сценах, иллюстрирующих мифические обещания Скайлера в отношении богатств, удовольствий и любви. Здесь

(1) Can't you find something to wear in the mornings, Leila, besides that queer Oriental junk?

(2) The Gown — the Fan — the Head-dress! All the costume complete, except the Ring — I miss my solitaire, Leila!



костюмы Суонсон варьируются от первобытных шкур животных до узких платьев из ткани с «тигровой» расцветкой. Эти короткие сцены можно считать эстетическими предвестниками вавилонского эпизода-флешбэка в картине ДеМилля «Мужчина и женщина» (Male and Female) [5, р. 207–209], которая выходит в прокат в том же году, что и фильм «Не меняйте мужа».

### Из суровой матроны в роковую женщину

Следующий фильм «матримониального цикла» — «Зачем менять жену?» — не только продолжает тенденции предыдущих картин ДеМилля с точки зрения внимания к дизайну декораций и костюмов, но и раскрывает потенциал экранной одежды с повествовательной точки зрения. Так, фильм «Зачем менять жену?» — это прежде всего картина о внешней трансформации героини, ее превращении из суровой матроны в страстную соблазнительницу.

Сюжет этого фильма близок предыдущей картине. Состоятельный мужчина Роберт Гордон и его жена Бет (вновь Глория Суонсон) переживают некоторый кризис в отношениях. Муж устаёт от постоянных нравоучений жены, ее попыток заинтересовать его высоким искусством (например, академической музыкой вместо фокстрота). Но больше всего Роберта огорчает то, как изменилась Бет за время их брака: сердитое лицо и простоватая одежда, в которой нет ни намёка на фривольность. Это наводит Роберта на мысль о том, что жене нужно сделать подарок. Он приходит в ателье под названием «Дом шика», где соблазнительная модель демонстрирует откровенное нижнее бельё в эстетике ориентализма. Справившись с внутренними колебаниями, радостный муж приносит жене пикантный подарок. Но скромница Бет приходит в ужас от развратного неглиже. «Моя дорогая, с незапамятных времен платье играло важную роль в том, что касалось любви, и женщины одевались для того, чтобы восхитить своего мужчину»<sup>(3)</sup>, — так Роберт пытается смягчить гнев жены и намекнуть на то, что Бет больше не кажется ему сексуально привлекательной.

(3) My dearest, since time began dress has played it's part in love, and woman has worn it to delight her mate.

Но Бет непреклонна: «Ты ожидаешь, что я разделю твои восточные предпочтения? Ты что же, хочешь, чтобы твоя жена соблазнила тебя, как... как... О, да почему же ты не женился на турчанке?»<sup>(4)</sup>.

Конфликт осложняется тем, что манекенщица из «Дома шика» начинает преследовать героя, и однажды их встреча заканчивается в ее квартире. Напитки, пластинки с фокстротом, парфюм с провокационным названием «Запретный плод» (такое название получит один из следующих фильмов ДеМилля) и модель в роскошных восточных костюмах вскружили голову герою. Именно парфюм и выдает его — Бет разрывает отношения с мужем, подозревая его в измене. Роберт женится на своей новой пассии, но начинает испытывать те же бытовые проблемы, что и раньше.

В свою очередь, Бет тяжело переживает разрыв с мужем. Катализатором последующих событий становится сцена в «Доме шика», куда героиню приводит тетя, чтобы заглушить боль расставания шоппингом. Бет случайно слышит разговор моделей, представлявших ей платья, и их комментарии по поводу ее непривлекательной одежды и отсутствия умения флиртовать. После этого Бет пускается во все тяжкие: покупает самые откровенные наряды и кардинально меняет как свой облик, так и свое поведение в отношении мужчин.

Судьба сводит бывших супругов вместе во время отпуска на курорте. Здесь Бет купается в мужском внимании и все время окружена мужчинами. В этой роковой красавице Роберт не сразу узнает свою бывшую жену, но уже скоро начинает понимать, что все еще испытывает чувства к ней. Разумеется, последующие события помогают осознать бывшим супругам тягу друг к другу, и несмотря на все препятствия, они снова сходятся и играют новую свадьбу. Бет учла все свои ошибки и теперь стала той модной и привлекательной женой, какой ее хотел видеть Роберт. Откровенное неглиже, ставшее когда-то причиной их ссоры, теперь Бет надевает ради шутки.

Трансформация героини не демонстрируется на экране, но контраст между ее пуританским обликом в первой половине фильма и образом женщины-вамп во второй представляет собой убедительную

(4) Do you expect me to share your Oriental ideas? Do you want your wife to lure you like a — a — Oh why didn't you marry a Turk?

визуализацию перемен во внешности героини. ДеМилль, тем самым, акцентирует внимание зрителя на том, какое большое значение придается одежде в современном мире, как привлекательность человека (вне зависимости от пола) конструируется правильной одеждой и как перемена стиля может аффектировать взаимоотношения в паре.

Новый стиль героини Суонсон представляет собой вариацию ориентальной эстетики, доведенной почти до китча. Это объясняется тем, что такая перемена в облике героини продиктована ее желанием стать привлекательной назло всем и вопреки всему. Выбор в пользу ориентализма, со всем комплексом ассоциаций, связанных с этим стилем, также представляется логичным в контексте создания образа женщины-вамп.

Отдельного внимания заслуживают два центральных (и самых провокационных) костюма героини Глории Суонсон — negligé и купальник. Когда Бет примеряет подарок мужа и рассматривает себя в зеркале, она недоумевает в отношении того, как именно нужно носить такой предмет одежды. Белье кажется женщине настолько неприличным, что она пытается надеть под negligé свою нижнюю юбку, чтобы скрыть наготу под полупрозрачной тканью. Шок героини от такого подарка вполне понятен — negligé имеет явно фетишистский характер. К одеянию прилагается и головной убор, который присоединяется к negligé посредством нитей искусственного черного жемчуга. Гигантские меховые манжеты эстетически конфликтуют с полупрозрачной тканью рукавов, а длинный шлейф завершает композицию этого костюма.

Не в силах дождаться встречи с женой в новом белье, герой сам поднимается в их спальню, но Бет, сгорая от стыда, прикрывает свое тело меховыми манжетами. Роберту буквально приходится применить силу, чтобы расцепить мертвую хватку рук своей жены, не желающей обнажаться. Разумеется, сразу всплывает наружу и ее неловкая попытка облагородить наряд с помощью нижней юбки. Не в силах справиться со смущением, героиня закутывается в плед и не желает идти на дальнейший контакт с мужем. Эта ситуация подчеркивает не только фетишистский аспект одежды в этом фильме, но также акцентирует неразрывную связь между сексуальностью, ориентальными одеяниями и женской привлекательностью. Любопытно и то, что ориентализм в контексте фильма является частью более широкой

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля



**Илл. 4.** Героиня Глории Суонсон в подаренном negligé. Кадр из к/ф «Зачем менять жену?» (Why Change Your Wife?), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1920 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

концепции вульгарной массовой культуры. Увлечение мужа восточными стилистическими веяниями для главной героини фильма является такой же проблемой, как и его предпочтения в музыке (фокстрот вместо скрипичной сюиты) и литературе (журналы Motion Picture Classic вместо книги «Как совершенствовать свой ум»).

Эстетически и нравственно Роберт и Бет находятся на разных полюсах. Женщина убеждена, что статус жены связан с рядом обязательств и нравственных идеалов, что жене не нужно принимать на себя роль соблазнительницы, чтобы сделать брак счастливым. Такая этика в некоторой степени архаична для начала 1920-х годов, на что и намекает своей жене Роберт. Он проявляет интерес к актуальной массовой культуре, новым танцам, кинематографу, а также к новому идеалу женской привлекательности, конструируемому этой массовой культурой и этикой консюмеризма. Интересно, что в финале картины Бет отбрасывает свой снобизм, надевает то самое negligé, разбивает пластинку с академической музыкой и ставит фокстрот. В некотором смысле это можно рассматривать как победу массовой культуры над

эстетическими идеалами прошлого. Но моральный посыл фильма другой — это победа современности, динамики жизни над всем старым и архаичным.

Второй костюм героини Суонсон, который заслуживает внимания, — это купальный костюм. Сложная и тяжелая асимметричная конструкция купальника отмечена крупной цветочной вышивкой и бахромой. Образ дополняет ряд аксессуаров, среди которых парасоль из переплетенных нитей, купальная шапочка, а также экстравагантная подвязка, которую героиня носит на голени. В таком облике Бет появляется в бассейне фешенебельного отеля, где сразу приковывает к себе взгляды мужчин и женщин. Примечательно, что одна из присутствующих дам также одета в вызывающий купальник, который ранее можно было увидеть на одной из манекенщиц «Дома шика». Особенностью этого купального костюма является контрастный шахматный узор на лифе и вставки из ткани, фактурно напоминающей винил. Но даже такой фетишистский образ не идет в сравнение с преобразенной героиней Суонсон.

Выбор купального костюма не случаен. Так контраст между простоватыми и максимально закрытыми платьями, которым девушка отдавала предпочтение ранее, обыгрывается наилучшим образом. Хотя купальник 1920-х годов сильно отличается от нынешних стандартов, даже в ту эпоху он позволял открыть максимум тела. Поэтому купальный костюм считался самым рискованным одеянием, в котором тем не менее было прилично появиться на людях в условиях курортного времяпрепровождения [19, р. 60]. Впрочем, и другие костюмы Суонсон достаточно откровенны и практически всегда открывают плечи.

Стоит также отметить, что во всех костюмах героини Суонсон после трансформации можно обнаружить асимметричные мотивы, имеющие либо конструктивный, либо декоративный характер. В искусстве и культуре асимметрия издавна была неоднозначным мотивом, а ее использование в дизайне костюмов в кино скорее маркировало двойственность персонажа, его противоречивые нравственные установки [12, р. 119–121]. Асимметрия в костюмах Глории Суонсон на смысловом уровне работает схожим образом, однако ее статус разведенной женщины отчасти сглаживает негативные ассоциации. В случае с незамужней девушкой асимметричные мотивы в одежде

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

считывались бы на ином уровне, а для героини Суонсон это такой же по силе своего влияния элемент преобразования, как и ориентализм.

### Супружеская верность и классовое неравенство

В дальнейшем ДеМилль будет неоднократно обращаться к теме кризисов супружеской жизни, но уже с другими акцентами. В фильме «В радости и в горе» (For Better, For Worse, 1919) героиня Глории Суонсон оказывается перед непростым выбором после того, как узнает о счастливом спасении своего первого мужа в Первой мировой войне. Получив ранее вести о его смерти, она сближается с другом юности и готова выйти за него замуж, но в свете новых обстоятельств оказывается перед серьезной дилеммой. Образ Суонсон в фильме является своеобразным визуальным магнитом, ее неизменные восточные халаты и тюрбаны резко контрастируют с более демократичными костюмами других персонажей фильма.

В фильме «Похождения Анатоля» (The Affairs of Anatol, 1921) брачный кризис супругов уже не решается разводом. Уставшая от того, что другим женщинам ее муж уделяет куда больше внимания, героиня Глории Суонсон и сама отваживается на адюльтер. Любопытно, что для ее мужа это абсолютно неприемлемо, и к выяснению правды о возможной измене супруги он даже привлекает гипнотизера. Сама концепция женского адюльтера как вызова обществу и его традиционным нормам и, разумеется, как ответная реакция на супружескую неверность мужа, будет одной из тем целого ряда фильмов начала 1930-х годов, среди которых стоит упомянуть кинокартины «Разведенная» (The Divorcee, 1930, реж. Роберт З. Леонард) и «Весело мы катимся в ад» (Merrily We Go to Hell, 1932, реж. Дороти Арзнер).

Пожалуй, самыми запоминающимися в «Похождениях Анатоля» становятся даже не костюмы Глории Суонсон, а образ, воплощенный актрисой Биби Дэниелс — роковая женщина-вамп с псевдонимом Сатан Синн (в буквальном переводе имя означает «сатанинская грешница»). В отличие от степенной, но стильной героини Суонсон, соблазнительная Сатан Синн удивительно театральна и цельна в своем образе. Ее жилище выглядит логовом хищницы, заманивающей неосторожных жертв в свои сети. У ее кровати лежит леопард, туалетный столик декорирован резными деталями, напоминающими крылья



**Илл. 5.** Героиня Биби Дэниелс в накидке в форме осьминога. Кадр из к/ф «Похождения Анатоля» (*The Affairs of Anatol*), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1921 год, США, киностудия Famous Players-Lasky, Paramount Pictures

летучей мыши, а среди предметов, наполняющих ее будуар, можно найти парфюм с громким названием «Секрет дьявола», человеческий череп, игольницу в виде сердца и потайные дверцы. Наконец, главного героя женщина-вамп встречает в накидке в форме гигантского осьминога, «щупальца» которого нашиты на полупрозрачную ткань и инкрустированы жемчужинами. Восточный тюрбан завершает этот образ, который в некотором роде является пародией на стиль ориентализма в моде.

С одной стороны, восточные мотивы в костюмах женских персонажей являются отличительной чертой фильмов ДеМилля этого периода, но в образе Сатан Синн они принимают почти ироническую трактовку в силу чрезмерной театральности самого амплуа. Любопытно, что этот маскарад необходим героине, чтобы оплачивать счета за лечение своего мужа, раненого в годы Первой мировой войны. Искренне любящая своего супруга, героиня, по ее собственным словам, готова продать душу ради спасения жизни любимого — или

же стать экзотичной куртизанкой, пользующейся благосклонностью своих покровителей.

Нередко в фокусе внимания режиссера оказываются классовые проблемы. В фильме «Субботняя ночь» (*Saturday Night*, 1922) мужчина и женщина из высшего общества понимают, что устали от людей своего круга, и разрывают помолвку. Оба влюблены, но в других людей, которые не подходят им по статусу. Девушка выходит замуж за шофера, а мужчина женится на прачке. Оба брака оказываются несчастливыми, и все герои приходят к выводу о том, что межклассовые браки обречены из-за слишком серьезных различий в образе жизни и менталитете. Различия между двумя мирами акцентируются в том числе благодаря костюмам. Женские персонажи проходят через классовую трансформацию: бывшая светская леди учится жить в бедности, а бывшая прачка примеряет на себя образ аристократки. Их привычки в отношении собственного внешнего вида конфликтуют с их возможностями или же внешней средой.

Подобные межклассовые переходы являются центральной темой и для кинокартины «Мужчина и женщина» (*Male and Female*, 1919). Здесь разворачивается история аристократической лондонской семьи и их прислуги, привычные миры которых полностью переворачиваются в результате кораблекрушения. Спасшиеся оказываются на необитаемом острове, где вынуждены выстраивать свой быт в диких условиях. К этому оказывается куда более приспособленным дворецкий, чей ум и смекалка позволяют ему заслужить уважение тех, кто еще недавно отдавал ему приказы с надменным видом. Классовые различия не имеют никакого значения в ситуации, в которой оказались герои, что позволяет главной героине фильма (вновь в исполнении Глории Суонсон) по-новому взглянуть на своего дворецкого. Между героями рождается притяжение, и в условиях социального равенства они готовы разделить оставшуюся жизнь вместе. Однако фильм заканчивается спасением пострадавших. И хотя на острове им довелось пробыть относительно долгое время, по возвращении в город все быстро встает на свои места. Смириться с этим, несмотря на отголоски былых чувств, дворецкий уже не может, поэтому покидает дом в поисках лучшей жизни.

На решение дворецкого во многом повлиял эпизод, невольным свидетелем которого он стал. К главной героине фильма и его воз-



**Илл. 6.** Герои Глории Суонсон и Томаса Мэйгана на необитаемом острове. Кадр из к/ф «Мужчина и женщина» (Male and Female), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1919 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

любленной приходит лучшая подруга, ранее оставившая отчий дом, титулы и содержание ради любви к своему шоферу. Замужество оказалось счастливым, но трудным в силу отсутствия финансовой стабильности. Это заметно и по внешнему облику девушки: ее простенький костюм не идет ни в какое сравнение с роскошным дневным платьем, в котором мы впервые ее видим. Теперь же девушка вынуждена просить помощи у главной героини фильма. Она также раскаивается в своем решении выйти замуж за человека ниже ее по статусу, что и наводит дворецкого на мысли о том, что подобная судьба может ожидать и его, если он предложит руку и сердце своей возлюбленной-аристократке.

Вынужденная классовая трансформация, через которую проходят герои фильма, оказавшиеся вдали от цивилизации, показана и через внешние преобразования. Привыкшая к роскошной одежде и модным платьям, героиня Глории Суонсон сначала сталкивается с практическим неудобством такой одежды в экстренной ситуации, когда длинный шлейф платья мешал ей выбраться из каюты тонущего

корабля. В дальнейшем эта одежда оказывается непригодной и для жизни в диких условиях, поэтому героиня со временем привыкает к импровизированному костюму, сделанному из остатков ткани и кусков кожи.

Дворецкий, в свою очередь, перевоплощается из слуги в строгом костюме в вождя небольшого племени, с неизменным атрибутом этого образа в виде шкуры животного, накинутой на плечи.

Интересно, что этот условный символ власти будет маркировать переход между классовыми условностями для героя. Так, в эпизоде спасательной операции он осознает, что ему предстоит вернуться в Лондон уже не в качестве вождя племени, а в качестве прислуги. В этот момент он сбрасывает с плеч шкуру животного, под которой скрывалась такое же простое одеяние, как и у остальных. Тем самым он оставляет занимаемую им на острове властную позицию, вновь оказываясь наравне с другими — лишь для того, чтобы занять свое законное место в лице прислуги по возвращению в город.

Примечателен и вставной эпизод-флешбэк, где герой фантазирует вместе с возлюбленной о том, что он некогда был вавилонским царем. Историческая зарисовка выполнена со свойственным авторскому стилю ДеМилля размахом. Роскошные фантазийные костюмы и декорации выполняют функции визуального магнита и отвечают за эстетическую насыщенность эпизода.

### **Визуальная трансформация: история Золушки в современных декорациях**

Невозможность преодолеть классовые различия прослеживается в фильмах ДеМилля достаточно однозначно. Однако в его фильмографии есть и вариации на тему классической «истории Золушки», когда превращение из служанки в условную принцессу представляется осуществимым. Такая ситуация показана в фильме «Золотой шанс» (The Golden Chance, 1915), а также в римейке этой картины, которую ДеМилль переснимает под названием «Запретный плод» (Forbidden Fruit, 1921).

Остановимся подробнее на римейке 1921 года. Завязка сюжета выстраивается вокруг необходимости задержать в городе важного гостя и бизнес-партнера, с которым нефтяной магнат стремится за-

ключить сделку. В этом ему помогает жена, приглашая гостя на званый ужин, который также должна посетить «самая прекрасная девушка Нью-Йорка». Красавица отказывается от мероприятия в последний момент, поэтому хозяйка прибегает к хитрости и предлагает занять место отсутствующей гостьи своей модистке по имени Мэри. Она колеблется, но принимает приглашение.

Интересно, что предложение на один вечер перевоплотиться в светскую леди преподносится хозяйкой званого ужина через прямые апелляции к образу Золушки. «Отбрось свои сомнения хотя бы на этот вечер, Мэри — и доверься своей крестной матери, доброй фее. Ты будешь одета в платье от Пуаре, надушена парфюмом от “Коти”, и получишь драгоценности от “Тиффани” — только подумай, как бы тебе позавидовала Золушка!»<sup>(5)</sup> После этих слов Мэри погружается в мимолетную фантазию, где она играет роль Золушки. Добрая фея мановением волшебной палочки превращает ее лохмотья в придворное платье, стилизованное под модный силуэт середины XVIII века. В этом образе больше выдумки, нежели исторической достоверности: прозрачная каркасная юбка расшита жемчужными нитями, пайетками и стеклярусом, а шлейф платья Золушке помогают нести юные пажи.

Настоящее превращение из современной «Золушки» в «принцессу» в дальнейшем происходит прямо на экране. Девушке делают маникюр, укладку, припудривают ее, демонстрируют ей модные наряды и аксессуары и даже доверяют ларец с драгоценностями. Иными словами, с ней обходятся почти как с настоящей принцессой. Эпизод ее трансформации в светскую леди занимает почти четыре минуты экранного времени. В своем новом облики девушка выходит к гостям званого ужина не сразу — ДеМилль целенаправленно оттягивает время и предваряет эту важную сцену диалогами героев по поводу загадочной «нью-йоркской красавицы». Зрители с нетерпением ожидают ее появления, как и ключевой гость вечера, заинтригованный намеками на красоту таинственной незнакомки. Наконец, она появляется на экране, причем ДеМилль выстраивает композицию этой сцены таким образом, чтобы сначала ее увидели

(5) Throw off you worries just for tonight, Mary — and trust your Fairy-Godmother. You'll be gowned by "Poiret" — perfumed by "Coty" — jewelled by "Tiffany" — think how Cinderella would envy you!

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля



Илл. 7. Героиня Агнес Эйрс (слева) после преобразования в светскую даму. Кадр из к/ф «Запретный плод» (Forbidden Fruit), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1921 год, США, киностудия Famous Players-Lasky, Paramount Pictures

зрители и успели бы оценить конечный результат ее преобразования. И уже потом ее присутствие замечают герои фильма. Ее спуск по лестнице, будто модное дефиле, является уже завершающим аккордом сцены ее появления на званом вечере.

Аналогичный эпизод из более раннего фильма «Золотой шанс» длится около одной минуты и в основном посвящен тому, как героине показывают драгоценности (далее они сыграют значимую роль в развитии сюжета). Здесь с девушкой обращаются подчеркнуто небрежно: горничная, которая трудится над прической девушки, грубо отбирает у нее предметы, которая та берет с туалетного столика хозяйки, чтобы лучше рассмотреть. Никакого фокуса на одежде в этой сцене нет, ей не показывают никаких вариантов ее будущего костюма. Наконец, ее появление в преобразенном виде проходит достаточно скоротечно: девушка степенно спускается по лестнице в гостиную, практически не испытывая неловкости, после чего ее стремительно подводят познакомиться с важным гостем.

Две версии одного и того же эпизода трансформации модистки в светскую львицу показаны совершенно по-разному. В позднем фильме этой сцене уделяется куда больше внимания, очевиден и акцент на зрелищных функциях костюмов, а также более артикулированная ритмика повествования в этой сцене. За шесть лет, которые разделяют два фильма, кинокостюм стал мощным эстетическим орудием ДеМилля, важным элементом визуальной стилистики кино. В фильме 1915 года функция вечернего платья героини исключительно повествовательная: костюм подчинен сюжету и не обращает дополнительное внимание зрителей на себя. В свою очередь, в римейке 1921 года вечерний наряд девушки выходит за рамки строго повествовательных аспектов и получает функцию самостоятельного зрелищного элемента фильма. Наконец, не меньшее внимание уделяется другим костюмам главной героини в римейке, благодаря которым она поддерживает свой иллюзорный статус светской львицы.

В конце концов, обман вскрывается. Более того, полюбивший самозванку молодой человек с горечью узнает о том, что выдававшая себя за знатную даму модистка замужем. Ее супруг не более чем вор и мошенник, которого героиня остерегается из-за его внезапных вспышек агрессии. Но, даже с учетом всех нелестных подробностей, эти открытия не останавливают возлюбленных на пути к друг другу. Муж героини погибает от рук бандита, и девушка оказывается свободной от уз брака. Как и положено сказке, за драматической кульминацией последовала счастливая развязка.

Так конфликт межклассовых отношений получает благополучный финал, в отличие от других картин ДеМилля на схожую тему. Во многом это обусловлено тем, что история о трудностях брачной жизни здесь отходит на второй план, тогда как фильм в большей степени фокусируется на преображении героини. Внешняя трансформация женского персонажа является мощным сюжетным ходом, визуализация которого располагает к раскрытию зрелищных функций костюма. Подобные сюжеты в дальнейшей истории кино будут нередко фигурировать в жанрах романтической комедии и мелодрамы. В этом смысле ДеМилля можно считать одним из пионеров визуализации подобных историй о современных Золушках, для которых костюм является центральным элементом внешней трансформации персонажа.

## Заключение

Фильмы Сесила Б. ДеМилля конца 1910-х — начала 1920-х годов являются прекрасным иллюстративным материалом, символизирующим становление новой эры в создании экранных образов через костюм. В кинокартинах режиссера прослеживаются основные тенденции в работе над кинокостюмами, которые берет на вооружение голливудская киноиндустрия в дальнейшем. Во-первых, это развитие эстетических качеств костюмов на экране как важной составляющей материальной культуры и визуальной стилистики фильма. Во-вторых, это развитие повествовательных функций костюмов, их роли в нарративной структуре кинокартин. В-третьих, это внимание к техническому исполнению работы над костюмами.

Значительную роль в фильмах ДеМилля играет образ новой, современной женщины, умеющей использовать внешнюю привлекательность и стиль для достижения своих целей. В этом отношении можно отметить повторяющийся мотив ориентализма в дизайне костюмов, который в фильмах режиссера является визуальной метафорой женской сексуальной привлекательности. Современная женщина в кинокартинах ДеМилля также способна развиваться, учиться на собственных ошибках, она создает себя сама и знает цену внешней привлекательности. Этот образ получит дальнейшее развитие в немых и ранних звуковых голливудских фильмах.

Коммерческий потенциал стильной одежды на экране также был осмыслен голливудскими студиями благодаря успеху фильмов ДеМилля. Для американских фильмов середины 1910-х годов действительно характерен возрастающий интерес к репрезентации привлекательной одежды на экране. Чаще всего киностудии привлекали к сотрудничеству американских модельеров, которые не столько создавали цельные образы героев через костюмы, сколько одевали их в модную одежду. В свою очередь, фильмы ДеМилля фиксируют совершенно иной подход к конструкции образов. Герои его кинокартин не столько воплощают на экране абстрактный модный идеал своей эпохи, сколько обретают самостоятельность и формируют тот образ, который лучше всего отвечает специфике их характеров. Так в фильмах ДеМилля развиваются основные функции кинокостюмов: сообщить зрителю некоторую информацию о персонаже, его социальном статусе,

особенностях характера, поместить его образ в повествовательный контекст и, наконец, сделать этот образ визуально привлекательным и запоминающимся.

За техническое исполнение костюмов в фильмах ДеМилля ответственны уже не модельеры, а штатные художники по костюмам, которые создают цельные образы благодаря гармоничным костюмам. Нередко над одним фильмом ДеМилля работали несколько художников по костюмам, что также свидетельствовало о внимании, которое уделялось проработке образов и художественному своеобразию кинокартин режиссера. В свою очередь, художник мог разрабатывать одновременно и костюмы, и часть декораций. Таковы, к примеру, были функции Поля Ириба, который разрабатывал цельную визуальную концепцию отдельных сцен в фильме «Похождения Анатоля» [10, p. 166].

Такая стратегия в значительной мере способствовала становлению особого статуса создателей костюмов в голливудском кино. В двадцатые годы киностудии будут рекламировать своих штатных дизайнеров как новых «звезд» и «трендсеттеров» американской моды, которые не только создают экранные амплу знаменитостей, но также превращают фильмы в своеобразный «модный киножурнал» для масс.

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

## Список литературы:

- 1 *Birchard R.S.* Cecil B. DeMille's Hollywood. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. 430 p.
- 2 *Blanke D.* Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture: 1910–1960. New York: Springer, 2018. 328 p.
- 3 *Chierichetti D.* Mitchell Leisen: Hollywood Director. Los Angeles: Photoventures Press, 1995. 343 p.
- 4 *Hallett H.* Go West, Young Women!: The Rise of Early Hollywood. Berkeley: University of California Press, 2013. 314 p.
- 5 *Higashi S.* Become the Thing We Look to Be: Glamorous Gloria in DeMille's Jazz Age Films // *Birds of Paradise: Costume as a Cinematic Spectacle* / Ed. M. Uhlirva. London: Koenig Books, 2013. P. 203–216.
- 6 *Higashi S.* Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era. Berkeley: University of California Press, 1994. 264 p.
- 7 *Higashi S.* The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies // *The Silent Cinema Reader* / Eds. L. Grieveson, P. Kramer. London: Psychology Press, 2004. P. 305–317.
- 8 *Jorgensen J., Scoggins D. L.* Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers. Philadelphia: Running Press, 2015. 432 p.
- 9 *Kirkham P., Nadoolman Landis D.* Designing Hollywood: Women Costume and Production Designers // *Women designers in the USA 1900–2000: Diversity and Difference* / Ed. P. Kirkham. New Haven: Yale University Press, 2000. P. 246–267.
- 10 *Kobal J.* The Lost World of DeMille. Jackson: University of Mississippi Press, 2019. 448 p.
- 11 *LaVine W.R.* In a Glamorous Fashion: The Fabulous Years of Hollywood Costume Design. London: George Allen & Unwin, 1981. 259 p.
- 12 *McCracken G.D.* Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 174 p.
- 13 *Musser Ch.* Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage // *Classical Hollywood Comedy* / Eds. K. Brunovska Karnick, H. Jenkins. New York: Routledge, 1995. P. 282–313.
- 14 *Nadoolman Landis D.* Setting the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012 // *Hollywood Costume* / Ed. D. Nadoolman Landis. London: V&A Publishing, 2012. P. 12–45.
- 15 *Stamp Sh.* Women and the Silent Screen // *American Film History: Selected Readings, Origins to 1960* / Eds. C. Lucia, R. Grundmann, A. Simon. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015. P. 36–53.
- 16 *Stanley L.* Adrian: A Lifetime of Movie Glamour, Art and High Fashion. New York: Rizzoli, 2019. 352 p.
- 17 *Stutesman D.* The Silent Screen, 1895–1927 // *Costume, Makeup and Hair* / Ed. A.L. McLean. London: I.B. Tauris, 2017. P. 21–46.
- 18 *Tolini Finamore M.* Hollywood Before Fashion: Fashion in American Silent Film. London: Palgrave Macmillan, 2013. 246 p.
- 19 *Vaughan Lee H., ed.* Artifacts from American Fashion. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2019. 378 p.



## References:

- 1 Birchard R.S. *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington, University Press of Kentucky, 2009. 430 p.
- 2 Blanke D. *Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture: 1910–1960*. New York, Springer, 2018. 328 p.
- 3 Chierichetti D. *Mitchell Leisen: Hollywood Director*. Los Angeles, Photoventures Press, 1995. 343 p.
- 4 Hallett H. *Go West, Young Women!: The Rise of Early Hollywood*. Berkeley, University of California Press, 2013. 314 p.
- 5 Higashi S. Become the Thing We Look to Be: Glamorous Gloria in DeMille's Jazz Age Films. *Birds of Paradise: Costume as a Cinematic Spectacle*, ed. M. Uhlrova. London, Koenig Books, 2013, pp. 203–216.
- 6 Higashi S. *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley, University of California Press, 1994. 264 p.
- 7 Higashi S. The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies. *The Silent Cinema Reader*, eds. L. Grieveson, P. Kramer. London, Psychology Press, 2004, pp. 305–317.
- 8 Jorgensen J., Scoggins D. L. *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers*. Philadelphia, Running Press, 2015. 432 p.
- 9 Kirkham P., Nadoolman Landis D. Designing Hollywood: Women Costume and Production Designers. *Women designers in the USA 1900–2000: Diversity and Difference*, ed. P. Kirkham. New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 246–267.
- 10 Kobal J. *The Lost World of DeMille*. Jackson, University of Mississippi Press, 2019. 448 p.
- 11 LaVine W.R. *In a Glamorous Fashion: The Fabulous Years of Hollywood Costume Design*. London, George Allen & Unwin, 1981. 259 p.
- 12 McCracken G.D. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington, Indiana University Press, 1990. 174 p.
- 13 Musser Ch. Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage. *Classical Hollywood Comedy*, eds. K. Brunovska Karnick, H. Jenkins. New York, Routledge, 1995, pp. 282–313.
- 14 Nadoolman Landis D. Setting the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012. *Hollywood Costume*, ed. D. Nadoolman Landis. London, V&A Publishing, 2012, pp. 12–45.
- 15 Stamp Sh. Women and the Silent Screen. *American Film History: Selected Readings, Origins to 1960*, eds. C. Lucia, R. Grundmann, A. Simon. Hoboken, John Wiley & Sons, 2015, pp. 36–53.
- 16 Stanley L. *Adrian: A Lifetime of Movie Glamour, Art and High Fashion*. New York, Rizzoli, 2019. 352 p.
- 17 Stutesman D. *The Silent Screen, 1895–1927. Costume, Makeup and Hair*, ed. A.L. McLean. London, I.B. Tauris, 2017, pp. 21–46.
- 18 Tolini Finamore M. *Hollywood Before Fashion: Fashion in American Silent Film*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 246 p.
- 19 Vaughan Lee H., ed. *Artifacts from American Fashion*. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019. 378 p.