

Татьяна Бакина —

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

«Корнуолльский дресс-код»:

КОСТЮМЫ В ПЕРВЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНОВ ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ

На страницах романов английской писательницы Дафны дю Морье даже внимательный читатель едва ли найдет хоть сколько-нибудь запоминающиеся описания костюмов героев. Никаких масштабных абзацев с подробными деталями о том, сколько муслина пошло на новое платье героини, которое «воздушными воланами лежало на обручах кринолина» (Митчелл 2003: 17), какими, к примеру, изобилует роман Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». Никаких лаконичных, но емких замечаний о внешнем виде различных персонажей, дающих почти исчерпывающий их портрет, какие, например, можно встретить в детективах Агаты Кристи. Куда большую заинтересованность Дафна дю Морье проявляет к живописным описаниям природы графства Корнуолл, к деталям интерьеров старинных домов, к психологическим портретам персонажей, которые оказываются в неожиданных и тревожных обстоятельствах. Костюмы же играют в этих историях достаточно второстепенную роль.

Тем интереснее наблюдать, как ремарки о костюмах в романах Дафны дю Морье обретают свое визуальное воплощение в экранизациях ее произведений и становятся важной частью образов персонажей.

Романы и рассказы писательницы попадали в ловкие руки британских и американских режиссеров-визионеров, благодаря которым литературные миры дю Морье стали важной частью кинематографической истории. Сама дю Морье редко оставалась довольна этими экранизациями (De Rosnay 2017: 148; Auerbach 2002: 151), как почти любой автор, чьи произведения переживались беспощадной голливудской студийной системой. Кроме того, мрачная атмосфера и противоречивые герои ее романов шли вразрез с теми требованиями к содержанию фильмов, которые регламентировались кинопроизводственным кодексом в Голливуде. Отдельные сюжетные повороты ее произведений приходилось корректировать при работе над экранизациями даже в тех случаях, когда эти фильмы создавались с уважением к литературному первоисточнику (Leff 1999: 53). Более точные и близкие к текстам дю Морье экранизации стали появляться в 1970–1980-е годы, нередко в формате телевизионных мини-сериалов.

Новый виток интереса кинематографистов к литературному наследию дю Морье отчетливо проявился уже в последние годы. Следом за мини-сериалом по мотивам «Трактира „Ямайка“» (Jamaica Inn, 2014, реж. Филиппа Лоуторп) вышли кинокартины «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 2017, реж. Роджер Мишелл) и «Ребекка» (Rebecca, 2020, реж. Бен Уитли). В них прочитывается стремление адаптировать сюжеты писательницы к современной зрительской оптике, даже если это требует отступлений от текста. Так, белое платье изображенной на одном из фамильных портретов дамы, которое главная героиня романа «Ребекка» копирует для костюмированного бала, становится ярко-красным в экранизации 2020 года. Так куда проще расставить цветовые акценты и подчеркнуть противоречащий характеру героини внешний образ, который она пытается на себя примерить.

Как ни странно, костюмы в первых экранизациях романов дю Морье куда ближе к их описаниям в тексте. Опирируя достаточно лаконичной информацией о внешнем виде персонажей из литературного первоисточника, художникам по костюмам 1930–1950-х годов удавалось воплотить запоминающиеся образы, в которых всегда можно было обнаружить подсказки к тому, какими герои были на самом деле.

Многие романы Дафны дю Морье объединяет место действия. Природные ландшафты английского графства Корнуолл писательница с любовью описывает в разные исторические периоды. Менялись люди, обстоятельства, веяния моды, но неизменными в ее произведениях оставались изрезанные волнами берега, болотистые пустоши, одинокие лесные тропинки, небольшие деревушки с их размеренным образом жизни. От романа к роману дю Морье описывает

почти единую географическую траекторию для своих героев, будто подчеркивая, сколь разные судьбы и события помнят эти места. Неподалеку от города Бодмин располагалось имение, которое унаследовал главный герой романа «Моя кузина Рейчел». В свою очередь, Мэри Йеллан, героиня «Трактира „Ямайка“», уезжает из родной деревушки Хелфорд именно в сторону бодминских болотистых пустошей, где живет ее тетя. Напротив, в местность у реки Хелфорд из Лондона бежит Дона Сент-Коламб, героиня романа «Французов ручей». Эта бесстрашная авантюристка присоединяется к команде французских пиратов, которые нападают на судно около гавани Фоуи. В тех краях, неподалеку от Фоуи, у вымышленного городка Керрит (вероятно, так дю Морье обозначала Полкеррис — местечко вблизи ее небольшого поместья Менабилли), располагался особняк Мэндерли, новой хозяйкой которого стала главная героиня книги «Ребекка».

При этом события указанных четырех романов Дафны дю Морье развиваются в разные времена, приблизительно от 1660-х до 1930-х годов. Варьируется и жанрово-стилистическое своеобразие этих произведений, от романтических приключений («Французов ручей») до готической криминальной драмы («Ребекка»). Незменной у дю Морье почти всегда остается корнуолльская местность. Иной раз писательница населяет эти места видениями прошлого, почти незримыми призраками былых времен. Свистящий прибрежный ветер, шелест листвы, скрип балок, ночные тени — такими метафорами дю Морье стремится привнести полумистический колорит в свои произведения.

Передать подобную атмосферу в кино без корнуолльских пейзажей было нелегко, а до 1950-х годов в США и Великобритании преобладали студийные съемки. Но от этого романтически-мрачная тональность повествования в экранизациях романов дю Морье едва ли страдала. В фильмах корнуолльские миры писательницы находили убедительное воплощение в психологизме сюжета, в противоречивости отдельных персонажей и тревожной ритмике повествования. Немалую роль в этом сыграли и интерьеры «корнуолльских усадеб», выстроенных в студийных декорациях. Неоготическое убранство поместья Мэндерли, изветшавшие помещения трактира «Ямайка», старинный замок Нэврон, где скрывается от высшего света героиня романа «Французов ручей», — эти пространства воплощают в классическом кино корнуолльские миры Дафны дю Морье.

Но эти пространства редко пустуют. Населяющие их персонажи, в особенности столь непростые женщины, о которых пишет дю Морье, и передают дух конкретных эпох, затерянных в безвременных

корнуолльских ландшафтах. Любопытно, что писательница редко акцентирует внимание на времени действия, расставляя лишь приблизительные намеки в тексте. Но там, где безмолвны пространства, об эпохе заявляют костюмы. Разумеется, их функция в экранизациях романов дю Морье не ограничивается маркированием времени действия, особенно с учетом тех вольностей, которые привыкли допускать художники в кино при создании исторических костюмов. Основной их задачей является попадание в образ, когда костюмы идеально соответствуют психологическому портрету героини или же фиксируют то, какой героиня хочет показаться окружающим. В этом смысле костюмы в первых экранизациях произведений Дафны дю Морье представляют увлекательный материал для исследования.

Далее мы обратимся к четырем фильмам по уже упомянутым ранее романам британской писательницы, действие которых происходит в графстве Корнуолл. Эти кинокартины являются первыми экранизациями одноименных произведений Дафны дю Морье, и представляют собой тот кинематографический канон, который транслирует визуальный мир ее романов. Невольные и в некоторой степени избыточные, но все же неизбежные сравнения с этими фильмами переживали все более поздние экранизации. Неизбежные потому, что перенесением литературных миров писательницы на экран занимались одни из сильнейших визионеров мира кино, среди которых Альфред Хичкок, Митчелл Лейзен, Николас Роуг. В этом смысле бывает трудно провести границу между тем, где заканчивается «новое кинопрочтение романа Дафны дю Морье» и где начинается «ремейк классического фильма Альфреда Хичкока».

Эти экранизации следовали практически сразу за публикацией романов. Вести рассказ о них в этой последовательности не имеет особого смысла. Куда интереснее проследить, как одна эпоха сменяла другую на «корнуолльских» просторах и в «старинных английских усадьбах», какими они предстают в кино.

«Это она, преодолевшись в одежду мужа, гоняет в полночь по улицам Лондона на неоседланной лошади»

(Дю Морье 2005б: 218)¹

В отличие от типичных для творчества Дафны дю Морье мрачности и полумистической атмосферы, роман «Французов ручей»² (Frenchman's Creek) является эскапистской приключенческой

историей любви английской аристократки и французского пирата, разворачивающейся в конце XVII века. В одноименном фильме 1944 года американскому режиссеру Митчеллу Лейзену вполне успешно удалось перенести на экран фривольность повествования и тот дух авантюризма, которым пронизан текст романа. Будучи единственным цветным фильмом среди первых экранизаций романов Дафны дю Морье, кинокартина с помощью теплой гаммы, приглушенных тонов и цветовых акцентов передает характер изменений, которые происходят в жизни главной героини. В фильме также конкретизируется время действия: 1668 год.

Главная героиня этой истории, Дона Сент-Коламб (в фильме 1944 года ее роль исполнила голливудская актриса Джоан Фонтейн), — это женщина на пороге своего тридцатилетия, уставшая от пустоты лондонского высшего света. Оставив в столице мужа, Дона с двумя детьми сбегает в корнуольское поместье Нэврон, где надеется найти покой. Дом пустовал годами и потому стал привлекательным укрытием для главаря банды французских пиратов, которые совершали набеги на прибрежные поместья. Внезапный приезд хозяйки несколько спутал карты в планах разбойников, однако последующее знакомство любопытной Доны с авантюристом Французом привело к вспыхнувшей между ними страсти. Женщина решает присоединиться кключениям возлюбленного: оставив поместье и детей, она участвует в одном из следующих нападений пиратов на имущество местных аристократов. Идиллию в этой истории любви нарушает внезапный визит в Нэврон ее мужа в компании своего друга Рокингэма, отчаянно пытавшегося соблазнить Дону в Лондоне. Далее перед главной героиней встает выбор между долгом и чувствами.

В романе не столь часто встречаются описания гардероба Доны. Одну из таких ремарок можно заметить в сцене, когда леди готовится к визиту Француза на тайный ночной ужин. «Она задумчиво стояла перед гардеробом в своей комнате, перебирая платья, пока не остановила свой выбор на кремовом. Она любила надевать это платье и знала, что оно ей к лицу» (Дю Морье 2005б: 70). Вероятно, то же самое кремовое платье она надевает и на званый ужин в Нэвроне, который ее муж дает для местной аристократии (там же: 212). Однако в фильме в этих сценах фигурируют совершенно разные наряды. Это неудивительно: в экранизации у Доны колоссальный гардероб, вполне соответствующий ее социальному статусу. В романе героиня не проявляет значительного интереса к одежде, хотя работает над своим внешним видом, прихорашивается, когда ей это нужно. В фильме леди Сент-Коламб, напротив, представлена заядлой модницей: на протяжении

экранного времени героиня сменяет не менее пятнадцати нарядов, включая два перевоплощения в «мужской» образ.

Примеряя на себя мужскую одежду, леди Сент-Коламб подчеркивает присущую ей смелость и природный авантюризм. В книге в попытках скрасить свое бесцельное существование в Лондоне Дона отваживалась на скандальные поступки. Она вспоминает, как переодевалась в мужской костюм и участвовала в шуточном нападении на пожилую даму (там же: 24–25), как приходила с мужем в златные места, куда обычно не приводят добропорядочных жен (там же: 15). Эпизода нападения в фильме Митчелла Лейзена нет, однако представление о выходах леди Сент-Коламб дает сцена званого ужина в Нэвроне, во время которого героиня пародирует выступление Нелл Гвин, английской актрисы 1660-х годов и фаворитки короля Карла II. Исполняя фривольные куплеты, Дона поднимает подол своего платья, обнажая перед взорами присутствующих мужчин ножку в белоснежном чулке.

Мужской образ в фильме Дона примеряет дважды, и оба раза это связано с ее приключениями в составе пиратской команды. В книге Дона испытывает неудобства, в мужском костюме она не чувствует себя удобно. Но в фильме ее перевоплощение в «пиратского юнга» проходит для героини благополучнее.

Костюмы для героев фильма выполнены с редким для классических голливудских картин вниманием к исторической аутентичности. Это касается как гардероба главной героини, так и костюмов второстепенных персонажей. При этом в большинстве случаев учтены и те редкие детали гардероба Доны Сент-Коламб, которые упоминаются в романе. Костюмы сделаны зрелищными, привлекающими к себе внимание, но при этом без сильных расхождений с историческим контекстом моды XVII века. Во многом это обусловлено тем, что режиссер фильма Митчелл Лейзен почти всегда был заинтересован в скрупулезной проработке костюмов для героев своих фильмов. Он начинал свою карьеру в Голливуде именно как художник по костюмам. В частности, он работал с режиссером Сесилом Б. Демиллем, одним из ключевых пионеров голливудского стиля и визуальной зрелищности в кино. Демилль уделял значительное внимание художественному своеобразию своих кинокартин, для чего привлекал талантливых художников по костюмам и дизайнеров, которые разрабатывали единую стилистическую концепцию визуального мира его фильмов (Tolini Finamore 2013: 123–125).

Митчелл Лейзен продолжил свою карьеру уже как режиссер, но опыт работы художником по костюмам в значительной мере оказал влияние на его творческий метод. Он принимал активное участие

в разработке костюмов и в собственных режиссерских проектах. В своих воспоминаниях о съемочном процессе «Французова ручья» Эрнст Фегте, художник-постановщик фильма, указывает на то, что Митчелл Лейзен лично переработал большую часть набросков костюмов для кинокартины, а некоторые образы придумал сам от начала до конца (Chierichetti 1995: 198–199). При этом официально художниками по костюмам в фильме указаны Рауль Пен дю Буа и Мадам Каринска. Оба были театральными художниками, приглашенными в Голливуд. Дю Буа создавал наброски и концептуальное осмысление ключевых образов фильма, в то время как Барбара Каринска занималась их воплощением. С дю Буа и Каринской в качестве художников по костюмам Митчелл Лейзен сотрудничал трижды.

Созданные для исполнительницы главной роли Джоан Фонтейн костюмы передают эволюцию чувственности героини. Наскучившая ей светская жизнь в Лондоне находит отражение в ее внешнем виде: впервые мы видим героиню в вечернем черно-сером платье, более мрачном, чем цветовая гамма костюма ее мужа. Ее, впрочем, частично повторяет Рокингэм, любыми способами стремящийся добиться ответной страсти от Доны. Его серый кафтан с черной вышивкой действительно вторит костюму главной героини. Решившись на побег из Лондона, Дона облачается в бархатное платье темно-зеленого оттенка, который в тусклом свете вполне может сойти за черный (ил. 1–7 см. во вклейке 1). В старой спальне Дона замечает свой старый портрет, на котором юная рыжеволосая красавица изображена в нежно-голубом платье. Героине и самой трудно поверить, что когда-то она выглядела столь беззаботной и жизнерадостной.

В первые дни своего пребывания в Нэвроне леди Сент-Коламб постепенно начинает преображаться. Пастельное дневное платье в серо-розовые полоски выглядит на ней почти бесцветным, но появление светлых оттенков в ее гардеробе сигнализирует о первых положительных переменах. В сцене ее знакомства с Французом Дона облачена в светлое серо-голубое жаккардовое платье: оттенки голубого будут сопровождать почти все образы Доны, когда она будет находиться на пиратском корабле. Но здесь, во время их первой встречи, ее платье ближе к серому оттенку, в то время как самым ярким цветовым акцентом является ее полупрозрачный голубой платок (ил. 2). Его она носит на голове, но позднее закрывает им линию декольте, будто стесняясь своих обнаженных плеч, не желая привлекать к ним внимание нового знакомого.

Готовясь к тайному ужину с Французом при свечах, героиня перебирает весь свой платяной сундук (ил. 3) и в результате выбирает

простое кремовое платье из шелка, практически без лишних декоративных деталей — такой выбор она делает и в книге. Открытые плечи и довольно глубокое декольте мы видим на леди Сент-Коламб не впервые, однако здесь они акцентированы комплектом из рубинового кольца и серег (ил. 4). Героиня уже не стесняется своих обнаженных плеч, в отличие от первой встречи с Французом. Рубиновые серьги также являются прямой цитатой из книги и в дальнейшем станут часто повторяющейся деталью в облике героини. Им также уделена особая роль в сюжете: именно на серьги героиня спорит с Французом об успешности следующей авантюры пиратов.

Как уже отмечалось, с развитием ее романа с Французом в костюмах Доны начинают преобладать голубые и синие оттенки. С одной стороны, это символика водной стихии, с которой ассоциируется Француз, с другой стороны — это признак того, что Дона как будто переживает вторую молодость, возвращаясь к тому облику, который запечатлен на ее портрете в юности. Даже ее светский выход (Дона отправляется в имение одной из соседских семей, где проходят роды хозяйки при свидетелях) теперь сопряжен с жизнерадостными оттенками. Разве что в среде аристократов Дона находится в голубом платье из роскошной жаккардовой ткани (ил. 5), в то время как для встречи с Французом она переодевается в куда более простое платье схожего оттенка. Когда она решается присоединиться к пиратскому налету, Дона также отправляется на корабль в костюме глубокого синего оттенка (ил. 6), а после удавшейся авантюры мы видим ее в постели, облаченную лишь в восточную шаль нежного бирюзового цвета, максимально близкого цвету морской волны. Это наивысшая точка развития романа леди Сент-Коламб и Француза.

Приезд в Нэврон ее мужа и ненавистного героине Рокингэма провоцирует Дону на время забыть о своем романтическом настроении, что также находит отражение в более закрытом и простом фасоне ее платья. Этот светлый костюм испещрен сочетанием разных текстур и материй, от кружевного передника до лифа в серую полоску.

Самым ярким костюмом Доны становится блестящее коралловое платье, с помощью которого она стремится отвлечь присутствующих на ужине в Нэвроне аристократов, готовящихся поймать банду Француза. Обжигающий цвет платья дополнен золотистой вышивкой по линии лифа и делает Дону центральной фигурой в этой сцене, особенно на фоне мрачных стен Нэврона. Более того, в интерьере обеденного зала также расставлены золотые канделябры, кубки с красным вином и другие объекты в золотисто-оранжевой гамме,

которые будто бы являются продолжением облика Доны. В этом же платье ей в дальнейшем предстоит схватка с Рокингэмом, который догадался о происходящем между Доной и Французом. Перед лицом его угроз Дона сознается в том, что действительно любит Француза, и коралловое платье героини, словно огненный шар, подчеркивает ее страстное признание (ил. 7). Рокингэм в порыве ревности нападает на Дону: одетый в светлую рубашку и темные кюлоты, он будто снова тянет героиню в мир, от которого она так стремилась убежать. В результате их схватки Дона убивает Рокингэма в акте самозащиты. Этот кульминационный момент приближает зрителей к скорой развязке истории.

Так, эволюция чувственности героини, обретение любви и погружение в приключения, которых так жаждала главная героиня, находят отражение в цветовом своеобразии ее костюмов. От платьев в черно-серых цветах Дона Сент-Коламб отказывается в пользу костюмов в сине-голубой гамме, которые для нее являются символами молодости и олицетворяют водную стихию, в которой живет ее возлюбленный Француз. Наконец, огонь страсти и жажды жизни разгорается в ее душе под влиянием опасностей, и в моменты принятия ответственных решений главная героиня уже не спасается бегством, а находит в себе силы бороться. Главным итогом ее романа с Французом, таким образом, является обретение Доной себя.

«Большое спасибо, но я предпочитаю носить старую одежду и быть похожей на самое себя»

(Дю Морье 2005а: 95–96)³

Среди экранизаций романов дю Морье самым далеким от литературного источника, безусловно, будет «Трактир „Ямайка“»⁴ (Jamaica Inn) 1939 года. Этим фильмом режиссер Альфред Хичкок подытожил свою кинокарьеру в Великобритании, после чего на несколько десятилетий обосновался в Голливуде. Любопытно, что его первым американским фильмом также станет экранизация книги Дафны дю Морье «Ребекка».

«Трактир „Ямайка“» создавали с прицелом на американский прокат, поэтому сценарий фильма было решено скорректировать с учетом требований голливудского кинопроизводственного кодекса (Billheimer 2019: 53). И таких изменений было много, с учетом того что книга рассказывала о преступлениях шайки контрабандистов,

безжалостно убивавших любых свидетелей. Кроме того, стратегом и тайным главарем банды был местный викарий. Производственный кодекс регламентировал этические аспекты фильмов, и потому выставление фигуры священнослужителя в неприглядном свете, а также множество сцен убийств вызывали тревогу у американских цензоров. В итоге главным злодеем фильма стал персонаж, созданный специально для фильма, — двуличный мировой судья и сквайр Хамфри Пенгеллан в исполнении Чарльза Лоутона, который также был одним из продюсеров картины и имел значительное влияние на производственный процесс (там же: 54).

В результате всех изменений сюжет приобрел следующие черты. В начале 1820-х годов юная Мэри Йеллан после смерти своей матери отправляется к своей тете Пейшенс в трактир «Ямайка», расположенный на полпути между корнуолльскими городами Бодмин и Лонстон. На месте девушка обнаруживает, что в трактире, которым заведует муж ее тети, Джосс Мерлин, творятся жуткие дела. Смышсленная Мэри быстро вникает в суть дела: Джосс сколотил банду головорезов, которые подстраивают кораблекрушения у скалистых корнуолльских берегов, грабят суда и убивают свидетелей, после чего делают добычу в трактире, который служит прикрытием для их истинной деятельности. Последнее ограбление проходит неважно, и контрабандисты начинают искать недобросовестного поделщика в своих рядах. Подозрение падает на новичка Джемма, от которого команда решила избавиться. От удушения в петле Джемма спасает Мэри, и молодым людям не остается ничего другого, кроме как бежать из опасений расправы над ними. Они находят временное пристанище у местного мирового судьи, сквайра Пенгеллана, с которым Мэри по воле случая ранее завела знакомство. Далее выясняется, что Джемма является полицейским под прикрытием, внедрившимся в банду Джосса Мерлина, чтобы выяснить, от кого тот получает информацию о нужных судах. Обо всем этом он рассказывает сквайру Пенгеллану, не подозревая о том, что он и есть истинный главарь банды, скрывающейся в трактире «Ямайка». В дальнейшем этот клубок событий и тайн еще больше запутывается. Зрители узнают о личности злодея раньше героев, и сама история выстраивается вокруг того, удастся ли хитроумному сквайру выйти сухим из воды и достигнуть своих целей.

Мэри Йеллан, главная героиня фильма в исполнении актрисы Морин О'Хара, предстает на экране смелой девушкой, которая не боится противостоять зверствам своего дяди и его сообщников. Она настойчива и решительна, а также остра на язык. Социальный статус не позволяет девушке иметь обширный гардероб: об этом

свидетельствуют и размеры сундука, с которым она приезжает в трактир. При этом ее одежда всегда опрятна и привлекательна, что отличает экранную Мэри Йеллан от ее литературного прототипа. В романе Дафны дю Морье Джем подчеркивает, что Мэри может выглядеть куда привлекательнее, если сменит свою неприглядную одежду на новое платье. В ответ Мэри парирует, что предпочитает старую одежду, в которой она чувствует себя самой собой.

В фильме Мэри появляется в трех костюмах: черное траурное платье, в котором она приезжает в трактир «Ямайка», вечернее платье из светлого шелка, которое для нее приготовил Пенгеллан, и, наконец, лаконичное светлое платье с завязками на линии лифа. За исключением вечернего платья, а также плаща и шляпы, в которых мы видим героиню на экране впервые, эти костюмы лишь отдаленно напоминают историческую одежду начала 1820-х годов и модный в то время силуэт с завышенной талией. Обстоятельства, при которых Мэри сменяет одежду, довольно нетривиальны. Ее знакомство со сквайром Пенгелланом начинается с его просьбы сбросить плащ, чтобы он смог оценить ее фигуру. Он объясняет свой необычный запрос спором, который он заключил с одним из своих гостей: приятной ли наружности незнакомка, постучавшаяся в двери. Он приходит к положительному заключению после того, как сам скидывает с одного плеча девушки верхнюю одежду (ил. 8).

Траурное платье с Мэри пытается снять Джем: побег из трактира «Ямайка» привел их в прибрежную пещеру, где молодых людей окру-



Ил. 8.
Сэр Хамфри
Пенгеллан
(Чарльз Лоугон)
и Мэри Йеллан
(Морин О'Хара).
Кадр из фильма
«Трактир
„Ямайка“», 1939

**Ил. 9.**

Мэри (Морин О'Хара) в платье, предложенном сквайром Пенгелланом. Кадр из фильма «Трактир „Ямайка“», 1939

жили поделники Джосса Мерлина. Беглецам не остается ничего другого, кроме как выбираться из пещеры вплавь, поэтому Джем предлагает Мэри избавиться от лишней одежды и плыть в нижней сорочке. Девушка обескуражена и отвечает отказом. В спешке Джем пытается стянуть с нее платье самостоятельно. Мэри в итоге предпочитает сделать это сама. В мокрой сорочке она и появляется второй раз на пороге дома Пенгеллана, поэтому сквайр наказывает предоставить девушке роскошный наряд (ил. 9). Девушка избавляется от платья сразу по возвращении в трактир «Ямайка». Светлое платье с завязками на груди с нее тоже пытаются сорвать. Разъяренные контрабандисты желают расправиться с девушкой, которая сорвала кораблекрушение и предполагавшееся ограбление. Резким жестом они разрывают лиф ее платья, но конструкция с завязками здесь приходится как нельзя кстати, и девушка быстро восстанавливает свой костюм (ил. 10).

Эти эпизоды иной раз интереснее, чем сами фасоны костюмов Мэри, но они также свидетельствуют о своенравности героини (она не желает оставаться в роскошном платье, предоставленном ей Пенгелланом, и возвращается к своей скромной одежде), о ее смелости и невозмутимости (когда контрабандисты из банды Джосса разрывают лиф ее платья с вполне определенными намерениями, она, несколько не смутившись, завязывает узлом разорванный угол платья, пока Джосс отбивает от нее своих поделников).

Настоящим любителем красивой одежды в фильме выступает не Мэри, а сквайр Пенгеллан. Его напыщенность, театральные манеры и жеманство выдают в нем любителя красивой и беспечной жизни. Ради денег он и принимает решение силами Джосса Мерлина сколотить банду контрабандистов, которым сможет давать правильные наводки на нужные корабли. Рассматривая один из добытых ими рулонов жаккардовой ткани, Пенгеллан восхищается роскошью и красотой текстиля. В свою очередь, его костюмы сразу привлекают к себе внимание контрастными и фактурными деталями, будь то светлые складки жабо на фоне атласных лацканов фрака или же плащ с каракулевым воротником, дополненный сияющим цилиндром.

Полной противоположностью являются костюмы Джосса Мерлина и участников его банды. Их одежда не меняется на протяжении фильма, и в большинстве своем они носят поношенные, часто изорванные и грязные вещи, но при этом во внешнем виде каждого из контрабандистов есть запоминающаяся деталь. Это может быть фрак с чужого плеча, сдвинутая набок шляпа, меховая куртка или шейный платок. Вероятно, они похищают отдельные вещи с убитых и разрабатывают собственную визуальную индивидуальность за счет причудливых сочетаний разных элементов одежды.

В мире трактира «Ямайка» костюмы персонажей едва ли могут восхитить зрелищностью дизайна, однако они всегда функциональны и подчеркивают индивидуальность героев и их характерные качества.

Ил. 10.
Завязки на лифе платья позволяют Мэри (Морин О'Хара) «исправить» разорванную часть. Кадр из фильма «Трактир „Ямайка“», 1939



«Траур не выглядит на ней унылым»

(Дю Морье 2009: 156)⁵

В то время как Мэри Йеллан в фильме «Трактир „Ямайка“» достаточно быстро сбрасывает с себя траурное платье, для главной героини романа «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel), дважды вдовы, черная траурная одежда становится едва ли не инструментом маскировки, вуалью, за которой ей удобно скрывать свои мысли. Это прослеживается и в костюмах к экранизации романа, созданной голливудским режиссером Генри Костером в 1952 году. Этот фильм изначально предлагали трем разным режиссерам, среди которых Джордж Кьюкор, Митчелл Лейзен и британский режиссер Кэрол Рид. Все трое были известными и сильными режиссерами, но по разным причинам никто из них не смог приступить к реализации проекта, поэтому в конечном счете фильм передали Костеру, штатному режиссеру студии «Двадцатый век Фокс» (Amador 2019: 182). До этого Костер снимал почти исключительно комедийные и музыкальные картины, здесь же ему предстояла работа над совершенно иным материалом.

Сюжет фильма достаточно точно повторяет литературный первоисточник. Действие разворачивается в Корнуолле конца 1830-х — начала 1840-х годов. История рассказывается от лица Филиппа Эшли — юноши, который с детства воспитывался своим кузеном Эмброзом, богатым землевладельцем. Местный климат стал плохо сказываться на здоровье Эмброза, поэтому он предпочел покинуть Корнуолл и на время обосноваться в Италии. Филипп остается в поместье со своим крестным отцом, Ником Кендаллом, чья дочь Луиза явно симпатизирует Филиппу. Через письма, которые приходят из Флоренции, главный герой узнает о женитьбе своего кузена на некоей Рейчел, вдове графа Сангаллетти. Но радостный характер писем Эмброза вскоре сменяется на тревожный: он пылает от ревности к своей жене, называет ее своей мукой, сообщает о том, что его здоровье резко ухудшается, а врачи, которых подобрала Рейчел, не вызывают у него доверия. В последнем письме Эмброз, чей почерк стал едва разборчивым, просит Филиппа приехать за ним во Флоренцию. Юноша мчится в Италию, но не успевает застать кузена в живых. Ему сообщают, что после смерти Эмброза от опухоли головного мозга Рейчел покинула город. Филипп не верит официальной причине смерти, будучи уверенным в том, что его кузена свела в могилу жена, к которой юноша отныне испытывает безграничную ненависть. Оставшись единственным наследником состояния своего кузена, Филипп возвращается в Англию, где вскоре судьба все-таки сводит его с Рейчел. Их первая встреча

обескуражила юношу: Рейчел оказалась приветливой, доброй, располагающей к себе, что полностью противоречило тому образу роковой женщины и «черной вдовы», который нарисовал себе в своем воображении Филипп. Постепенно герои сближаются, а ненависть юноши к Рейчел перерастает в любовь, которую она не отвергает, но и не стремится всецело принять.

В представлении Филиппа образ Рейчел соткан из противоречий. С одной стороны, он терзается тем, как о Рейчел говорил Эмброс в своих последних письмах, но с другой стороны, непринужденная манера общения женщины и ее обаяние заставляют Филиппа сомневаться в своих негативных суждениях на ее счет. Поначалу он предпочитает не придавать значения привлекательности Рейчел — об этом он чаще слышит от других, например от Луизы, которая подчеркивает, что траур не выглядит на Рейчел «унылым». Платье, в котором Филипп впервые видит Рейчел в фильме, обладает необычной деталью для траурного образа 1840-х годов — V-образным декольте, отделанным светлым плиссированным воротником (ил. 11). Этот декоративный элемент продублирован и в манжетах платья. В этом же дневном костюме, дополненном черной вуалью, Рейчел появляется на утренней церковной службе. Хотя вуаль и прикрывает ее шею, декольтированное платье Рейчел контрастирует с закрытыми дневными платьями других прихожанок.

Вызывающие детали появляются и в других образах Рейчел. Ее вечернее траурное платье с акцентированной овальной линией декольте



Ил. 11.

Первое появление Рейчел (Оливия де Хэвилленд) на экране. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел», 1952

Ил. 12.

Сочетание фактур в рождественском платье главной героини. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел», 1952



и открытыми плечами также привлекает к себе внимание, а полупрозрачные рукава с вышитыми пайетками вертикальными линиями бликуют на свету. Этот аккуратный декоративный прием не нарушает общую канву траурного образа, но контраст фактур между тканью рукавов и лифа платья сигнализирует о том, что даже в трауре Рейчел умеет выглядеть привлекательно.

Эволюция траурных образов Рейчел развивается по пути разнообразия фактур и сочетания тканей. Весьма необычным выглядит ее костюм для рождественского вечера. В книге Филипп описывает его следующим образом: «Она была в черном, но платья этого я прежде не видел: с облегающим лифом и талией, широкой юбкой, сшитое из ткани, которая искрилась, словно на нее падали незримые лучи. Ее плечи были обнажены» (там же: 247). В фильме вместо искрящейся ткани мы видим на Рейчел платье из атласа, на котором вышиты объемные узоры. Они темнее основной ткани и сочетаются с полупрозрачной материей, которой отделана линия плеч (ил. 12). Необычность этого образа вновь заключается в сочетании фактур. По сравнению с костюмами других присутствующих на рождественском ужине девушек, платье Рейчел более лаконично с точки зрения декоративной отделки: никаких воланов, рюш, лент или сборок. Ничего лишнего или вычурного: Рейчел носит траур так, будто одета в черные платья от Кристобая Баленсиаги.

Два других траурных платья Рейчел повторяют эту лаконичную схему. В сцене приезда ее флорентийского друга Гвидо Райнальди Рейчел

одета в платье простого кроя, самой запоминающейся деталью которого становится крупная сетка из нашитых на полупрозрачную ткань лент и редких пайеток в отделке лифа (ил. 13). С учетом того что из таких же лент сделаны короткие рукава платья, этот образ можно считать одним из наиболее откровенных среди всех костюмов героини.

Последним среди таких вызывающих платьев является бархатный вечерний наряд, в котором Рейчел присутствует на вечере в честь дня рождения Филиппа. Платье лишено любых декоративных примет, поскольку центральным украшением Рейчел в этой сцене является подаренное ей влюбленным Филиппом кольцо. В ночь своего двадцатипятилетия Филипп вступает в наследство и сразу же передает Рейчел все права на имение Эмброза, одаривает ее фамильными драгоценностями и рассчитывает на то, что она ответит ему взаимностью. В представлении Филиппа проведенная вместе ночь была признаком согласия Рейчел на брак с ним. У нее, впрочем, были совершенно иные взгляды на произошедшее. Публичное заявление Филиппа об их помолвке она опровергает, а при личном объяснении подчеркивает, что не давала никакого согласия на брак и, более того, не собирается выходить замуж за Филиппа в принципе.

Для юноши это стало тяжелейшим эмоциональным ударом, после которого он на несколько недель слег с тяжелой болезнью. В сонном бреду ему видится Рейчел в свадебном платье, а затем собственная смерть: он видит себя на смертном одре, а рядом с ним Рейчел и ненавидящий Райнальди. Ему удастся оправиться от болезни, но пережитое



Ил. 13.

Крупная сетка из лент на лифе платья главной героини. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел», 1952

всколыхнуло воспоминания о тревожных письмах Эмброза. Филипп теряет доверие к своей роковой возлюбленной, его окутывает новая волна подозрения.

В свою очередь, став полноценной хозяйкой поместья, Рейчел меняется. Она ведет себя с Филиппом резко и холодно, держится надменно. Другим стал и гардероб женщины: на смену вечерним платьям с открытым декольте приходят скромные дневные наряды со вставками из светлой ткани, закрывающими шею, а также платья с вырезом под горло (ил. 14). Рейчел больше не нужно покорять неопытного Филиппа, она минимизирует общение с ним.

В финальном эпизоде фильма Рейчел уже не носит траур, хотя в книге Филипп видит ее почти в том же платье, что и в их первую встречу. Но в экранизации костюм Рейчел впервые демонстрирует привычный ей стиль в полной мере. Пышное светлое платье, верхний слой которого выполнен из искусного темного кружева. Акцентированная линия декольте, широкий темный пояс и светлые воланы рукавов завершают этот легкий образ (ил. 15). Вероятно, именно такой Рейчел была во Флоренции с Эмброзом, до его смерти и последовавшего траура.

Интересно, что для драматической развязки фильма художница по костюмам Дороти Джикинс создала для исполнительницы роли Рейчел Оливии де Хэвилленд именно такой образ. Контрасты фактур здесь накладываются на контраст цветов и оттенков, просвечивающее

Ил. 14.

Рейчел (Оливия де Хэвилленд) впервые появляется в дневных костюмах с закрытым лифом. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел», 1952



Ил. 15.

Финальное платье героини, символизирующее отход от эстетики траура. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел», 1952



кружево создает узоры на однотонной ткани платья. Это подчеркивает амбивалентность образа героини, изменчивость ее поведения, и ту загадку, которую Филипп так и не сможет разгадать, — виновна ли Рейчел в смерти Эмброза.

«Я бы хотела, чтобы мне было тридцать шесть лет и я носила черное атласное платье и жемчужное ожерелье»

(Дю Морье 2004: 58)⁶

Одной из немногих корнуольских историй Дафны дю Морье, действие которой происходит в современности, является роман «Ребекка» (Rebecca). Одно из самых известных произведений писательницы впервые было экранизировано Альфредом Хичкоком в 1940 году, через два года после публикации романа. Этот фильм стал для режиссера первым голливудским проектом — так сценарии по произведениям дю Морье стали для Хичкока пограничными линиями, разделяющими его творчество на британский и американский периоды. Хичкок вновь обратится к творчеству писательницы в начале 1960-х годов, сделав вольную экранизацию ее рассказа «Птицы».

Продюсер проекта Дэвид О. Селзник был заинтересован в том, чтобы сделать экранизацию «Ребекки» максимально близкой к тексту дю Морье (Leff 1999: 45–46). Расхождений с книгой действительно

не так много. Это история, рассказанная от первого лица девушкой, вспоминающей знакомство со своим мужем и первые месяцы их брака. На страницах книги не раскрывается ее имя, она остается безымянным персонажем, и это не случайно. По мере развития сюжета мы наблюдаем за ее психологическим взрослением: будучи робкой, стеснительной девушкой, которая боится заявить о себе, героиня постепенно учится отстаивать свою позицию, быть уверенной в себе, уметь отразить психологическую атаку и давление других людей.

Со своим мужем, Максимом де Уинтером, девушка (в фильме ее роль исполняет актриса Джоан Фонтейн) знакомится в Монте-Карло, где она находилась в услужении у богатой дамы в качестве ее компаньонки. Понимая всю разницу между ними — в возрасте, социальном статусе, образе жизни, — героиня и помыслить не могла, чтобы этот импозантный мужчина заинтересовался ею. Его желание проводить с ней время она объясняла себе обыкновенной скукой, желанием забыться, не думать о боли из-за потери его супруги Ребекки. Миссис де Уинтер погибла при загадочных обстоятельствах год назад, и многие из окружения Максима считали, что он все еще не может оправиться. Тем удивительнее для главной героини стало предложение руки и сердца от Максима. Будучи влюбленной в него, девушка принимает предложение и становится новой миссис де Уинтер.

После медового месяца молодожены приезжают в фамильный особняк де Уинтеров на корнуолльском побережье — Мэндерли. Девушке тяжело принять тот факт, что теперь она стала хозяйкой этого огромного и мрачного поместья с массой комнат. Ее горничная, миссис Дэнверс, кажется ей холодной и неприступной женщиной, механически исполняющей указания и просьбы, и не выказывающей девушке никакого радушия. Но куда сложнее ей было справиться с незримым присутствием первой жены своего мужа. Героиня то и дело натывается на вещи Ребекки, слышит воспоминания других людей о Ребекке, невольно сравнивает себя с Ребеккой. По кусочкам она собирает образ этой загадочной женщины, невероятно привлекательной, стильной, уверенной в себе — настоящей хозяйки Мэндерли, с которой юной девушке не сравниться. Резкие высказывания мужа она списывает на его недовольство новой неуклюжей женой. Точкой невозврата становится костюмированный бал, после которого многое в восприятии девушки меняется и она узнает правду о взаимоотношениях Максима с Ребеккой, об обстоятельствах ее гибели и о том, какой Ребекка была на самом деле.

В фильме юность и неопытность героини дают о себе знать и в ее внешнем виде. Закрытое вечернее платье в полоску, создающее акцент

Ил. 16–17.

Скромные костюмы главной героини (Джоан Фонтейн) до брака с Максимом де Уинтером. Кадры из фильма «Ребекка», 1940



на покатых плечах (символ ее неуверенности в себе), простоватый дневной костюм из шерсти и трикотажная блузка с воротником воланами (ил. 16–17) — это маркеры невыразительности ее внешнего вида. Она не ощущает себя сформированной личностью, хочет казаться старше, увереннее в себе. Она озвучивает Максиму свое желание носить «черное атласное платье» и жемчуг, будучи тридцатилетней женщиной с опытом за плечами. Для нее это условный образ успешной дамы, взрослой и решительной, какой героиня хочет стать

**Ил. 18.**

Миссис и мистер
де Уинтер
(Джоан Фонтейн
и Лоуренс Оливье).
Кадр из фильма
«Ребекка», 1940

и сама. В свою очередь, Максима в ней привлекло именно то, что она является полной противоположностью этому экстравагантному и надменному типу.

Даже после свадьбы героиня не изменяет своему невыразительно-модному стилю. Скромные дневные костюмы без лишнего декора, а также трикотажные свитера и кардиганы составляют основу ее дневного гардероба (ил. 18). Редкие платья, которые надевает героиня, выполнены из легких тканей. В одном из таких она осматривает Мэндерли в сопровождении миссис Дэнверс. Светлое платье с цветочным узором и объемными складками позади, формирующими подобие турнюра, противопоставлено строгому и лаконичному платью безэмоциональной миссис Дэнверс.

Незримое присутствие Ребекки в Мэндерли подчеркивается обилием вещей с ее инициалами. Салфетки, письменные принадлежности, записные и адресные книжки — почти все в особняке имеет инициалы Р. де У. Даже макинтош, который случайно выбирает героиня среди нескольких других, оказывается некогда принадлежавшим Ребекке — девушка находит в его кармане носовой платок с неизменной монограммой. Не удивительно, что этот макинтош с объемными плечами выглядит столь отличным от того, что обычно носит героиня (ил. 19).

Обрывки информации о Ребекке и постоянное внутреннее сравнение с ней побуждают героиню поэкспериментировать со своей

внешностью, когда она все-таки решилась предстать «тридцатишестилетней дамой в черном атласе». В книге нет подобного эпизода, зато он является достаточно типичным для голливудского кино 1930-х годов, когда в фильмах нередко ставился акцент на модных практиках. Сцена начинается с обложки вымышленного модного журнала на экране: «Красота. Журнал для элегантных женщин». Рука открывает издание на странице с иллюстрацией темного вечернего платья, облегающего фигуру и украшенного бутонами искусственных цветов на лифе. В следующем кадре это платье «оживает»: мы видим его на главной героине (ил. 20–21). Так она решила произвести впечатление на мужа, выглядеть увереннее и привлекательнее, чем она себя ощущает. Она жаждет одобрения мужа, поскольку принимает его холодность за отсутствие любви, в то время как на самом деле Максим полностью погружен в себя и переживает собственные психологические травмы. Девушка же считает, что Максим разочарован в ней именно потому, что она не может оправдать его ожидания, не может стать частью привычного ему социального круга. Приблизиться к этому кругу она пытается за счет соответствующей одежды. В свою очередь, Максим не считает подобные изменения в гардеробе удачными для своей новой жены, его неловкие и в какой-то мере обидные комментарии по поводу нового платья нивелируют усилия главной героини. В этой сцене они смотрят короткий любительский фильм, съемки их медового месяца, когда оба были счастливыми

Ил. 19.

Макинтош Ребекки
на главной
героине (Джоан
Фонтейн). Кадр
из фильма
«Ребекка», 1940





Ил. 20–21.
Темное атласное
платье, о котором
мечтала главная
героиня:
иллюстрация
из журнала
и воплощение
идеи. Кадры
из фильма
«Ребекка», 1940

и находились вдали от того мира, воплощением которого является Мэндерли. Максиму легче и приятнее фокусироваться на кадрах этого фильма, где героиня сияет от счастья и не задумывается о том, как она выглядит и что носит. В черном атласном платье она больше напоминает ему первую жену, Ребекку, от воспоминаний о которой он так хочет избавиться.

Переломным моментом для героини является погружение в мир Ребекки — исследование ее комнаты, за которой продолжала ухажи-

вать миссис Дэнверс после смерти хозяйки. Изучить покои Ребекки в одиночку героине не удалось, поскольку миссис Дэнверс взялась за проведение экскурсии по «самой красивой комнате» в Мэндерли. Подобно артефактам в музее, она останавливает внимание героини на личных вещах Ребекки, рассказывает о ее привычном распорядке дня, акцентирует внимание на ее гардеробе. Из платяного шкафа она достает роскошную шубу — «рождественский подарок от мистера де Уинтера» — и проводит мехом по щеке героини, чтобы та не только увидела, но и прочувствовала страсть Ребекки к красивым вещам. После верхней одежды миссис Дэнверс переходит к демонстрации нижнего белья, минуя повседневные вещи или вечерние наряды. Наконец, венцом коллекции является ночная сорочка Ребекки, которую миссис Дэнверс показывает с особым восхищением, почти как фетиш. Она акцентирует внимание на прозрачной кружевной материи, подчеркивая ее тонкость и нежность (ил. 22). Подобное интимное погружение выбивает главную героиню из колеи: она вжимается в стену, прячась за вазой с цветами, словно сливается с атмосферой, теряя собственную идентичность. Слова миссис Дэнверс о том, что присутствие Ребекки в доме неоспоримо, хотя и физически невозможно, побуждают героиню к тому, чтобы избавиться хотя бы от части вещей, принадлежавших бывшей хозяйке. «Теперь я миссис де Уинтер», — отвечает девушка, собрав волю в кулак.



Ил. 22.
Миссис Дэнверс
(справа — Джудит
Андерсон)
показывает
главной героине
(слева — Джоан
Фонтейн)
полупрозрачную
ночную сорочку
Ребекки. Кадр
из фильма
«Ребекка», 1940

Интересно, что миссис Дэнверс выбирает именно шубу и нижнее белье, которые замещают визуальный образ Ребекки. Несколько шуб, которые виднеются в шкафу, показывают любовь бывшей хозяйки Мэндерли к изысканным и престижным вещам, в то время как прозрачная ночная сорочка намекает на ее смелость и осознание собственной сексуальной привлекательности. Эти вещи выглядят куда более убедительными и запоминающимися, чем если бы миссис Дэнверс показала главной героине десяток роскошных вечерних платьев или элегантных дневных костюмов. Интимный гардероб фиксирует уровень откровенности, к которому героиня не была готова.

Одним из ключевых эпизодов фильма становится костюмированный бал, к которому героиня стремится создать запоминающийся образ. Для новой миссис де Уинтер это возможность продемонстрировать свои силы и возможность быть настоящей хозяйкой Мэндерли. Миссис Дэнверс советует ей скопировать платье дамы с одного из фамильных портретов де Уинтеров. Девушка воспринимает это как позитивный жест и заказывает копию платья, не подозревая о том, что именно в таком платье Ребекка предстала на прошлогоднем балу. В книге дается ряд неопределенных деталей в отношении облика этого костюма, которые не дают общего представления о силуэте и даже эпохе, к которой относится платье. Вместо этого дю Морье уделяет внимание декоративным деталям: белый цвет, рукава-буфы, воланы, пояс, прилегающий лиф, парик с локонами. Единственным намеком на исторический период, к которому относится костюм, является уточнение авторства портрета — оно принадлежит шотландскому художнику Генри Рейберну (Дю Морье 2004: 302). Таким образом, платье, вероятнее всего, относится к периоду между 1780-ми и 1820-ми годами, на который пришелся расцвет творчества Рейберна.

В фильме мы видим платье из совершенно другой эпохи, его силуэт напоминает моду на стыке 1840–1850-х годов. Некоторые параллели можно найти и со светлым платьем Скарлетт О'Хары из фильма «Унесенные ветром», в котором героиня приезжает на пикник в усадьбе Уилксов. С учетом того что работа над этим фильмом велась практически параллельно со съемками «Ребекки» и оба фильма продюсировал Дэвид О. Селзник, вполне возможно, что эти параллели не случайны.

Платье миссис де Уинтер исполнено более небрежно: можно заметить, как из-под подола костюма выглядывают куски не пришитой тесьмы. Однако ее величественный выход представляется героине одним из важнейших переживаний в ее жизни, связанных с одеждой. Она спускается по лестнице вниз, словно идет по подиуму,

Ил. 23–24.

Портрет Кэролайн де Уинтер и копия платья с портрета, в котором главная героиня появляется на костюмированном балу. Кадры из фильма «Ребекка», 1940



и с нетерпением ожидает реакции своего мужа и гостей костюмированного бала на созданный ею образ (ил. 23–24). Перевоплощаясь в «миссис Кэролайн де Уинтер» с портрета, героиня одновременно принимает и обличье Ребекки, в то время как ее собственная идентичность стирается. Ей комфортно мимикрировать под образ с портрета, поскольку для нее он ассоциируется с величием истории, с прошлым поместья Мэндерли, с историей семьи ее мужа. Платье «Золушки» превращается для героини в условные лохмотья, как

только она понимает, что практически предстала Ребеккой во плоти, то есть примерила на себя идеал, которого, как ей кажется, она никогда не достигнет.

Последняя треть фильма показывает дальнейшую эволюцию героини, а также ее сближение с мужем на фоне происходящих событий и исчезновение секретов между ними. Постепенно меняется и ее гардероб: вместо трикотажных вещей на героине чаще можно увидеть скромные дневные костюмы (ил. 25), которые фиксируют ее взросление и принятие не только роли новой хозяйки Мэндерли, но и себя самой. Само поместье в финале фильма (и книги) ждала печальная судьба — оно погибает в огне вместе с памятью о Ребекке. В последних кадрах мы видим горящий чехол для той самой ночной сорочки, которую ранее героине демонстрировала миссис Дэнверс. Буква «Р», охваченная огнем, ставит точку в истории Ребекки, а визуальное исполнение этого кадра напоминает финальный эпизод более позднего фильма «Гражданин Кейн» (Citizen Kane, 1941, реж. Орсон Уэллс), где горящие санки с надписью «бутоны розы» (rosebud) дают ответ на загадку предсмертных слов заглавного персонажа.

Случай фильма «Ребекка» с точки зрения значения костюмов для воплощения образа литературного персонажа на экране весьма необычен. С одной стороны, через эволюцию стиля и костюмов главной героини показан процесс ее взросления и принятия себя. С другой стороны, с помощью одежды и личных предметов фильм воссоздает образ погибшей Ребекки, которую зрители ни разу не видят на экране,

Ил. 25.

Личностное взросление героини символизируют более строгие костюмы во второй половине кинокартины. Кадр из фильма «Ребекка», 1940



ни во флэшбеках, ни на портретах. При этом комната Ребекки, элементы ее гардероба, ее идеализированный образ противопоставлены живой и несовершенной главной героине, которая практически растворяется в музее памяти прежней хозяйки Мэндерли. И только демистификация образа Ребекки, осознание ее истинной природы, раскрытие тайн взаимоотношений Максима с его первой женой придают нынешней миссис де Уинтер своеобразную витальность и выразительность. В свою очередь, незримое присутствие Ребекки в Мэндерли уходит в прошлое, погибая в огне вместе с самим поместьем, столь важной частью которого она была.

Заключение

Несмотря на разные временные периоды, о которых повествуют романы Дафны дю Морье, эти произведения роднит общий фокус на сильных и неоднозначных женских персонажах. Именно в канонических экранизациях 1930–1950-х годов эти героини обретают свое первое воплощение, и в каждом случае их костюмы предстают впечатляющей символической оболочкой, в которой отражены ключевые черты их образов. Разумеется, объединяет их и место действия — корнуольский ландшафт и старинные английские усадьбы.

Переезд в Корнуолл побуждает женских персонажей к изменениям, которые раскрывают их характеры. Покинув Лондон ради корнуольского поместья, героиня «Французова ручья» будто оживает, ее жажда приключений просыпается с новой силой. Это отражается и в ее костюмах: вместо черно-белой гаммы она отныне отдает предпочтение голубым и бирюзовым оттенкам, а ее огненно-коралловое платье в кульминационной сцене предстает наивысшей точкой ее преобразования. В свою очередь, героиня романа «Моя кухня Рейчел» приезжает в Корнуолл из солнечной Тосканы, будучи вдовой, вынужденной носить траур. Это тем не менее никак не мешает ей выглядеть соблазнительно, отдавать предпочтение декольтированным платьям, чувствовать себя самой собой. Взгляд главного героя на Рейчел меняется по мере развития сюжета, и хотя ее тайна осталась неразгаданной, ее появление в Корнуолле меняет как ее жизнь, так и жизнь Филиппа. Наконец, главная героиня «Ребекки» с приездом в корнуольское поместье своего мужа вынуждена вживаться в непривычную для себя роль хозяйки дома. Ее постоянные попытки стать лучшей версией себя, примеряя чужие маски, костюмы и образы, в конце концов вынуждают героиню прийти к осознанию собственной ценности. Не менее важным представляется и образ Ребекки, выстроенный при

жизни, но продолжающий оказывать влияние на героев истории даже после смерти. Через одежду, личные вещи и воспоминания знавших ее людей выстраивается загадочный и невероятно сильный образ героини, которую мы ни разу не видим на экране.

Единственной героиней этих историй, которая не прибывает в Корнуолл извне, является Мэри Йеллан из «Трактира „Ямайка“». Она путешествует из одной части Корнуолла в другую, но и это перемещение из прибрежного Хелфорда в болотистые земли неподалеку от Бодмина ознаменовало дальнейшие изменения в жизни героини. Траурное платье она очень быстро сменяет на лаконичную светлую одежду, в которой прочитываются прямолинейность героини и стойкость духа.

Корнуольский дресс-код — это условность, такая же как и литературный Корнуолл Дафны дю Морье. Костюмы героев этих историй, как правило, обладают лаконичными силуэтами, но они могут быть неоднозначными в деталях. Такими они предстают и на экране. И в этом смысле они как нельзя лучше соответствуют противоречивому миру прибрежных склонов, сильных ветров, болотистых участков и старинных домов.

Литература

- Дю Морье 2004* — Дю Морье Д. Ребекка. СПб.: Амфора, 2004 [1938].
- Дю Морье 2005a* — Дю Морье Д. Трактир «Ямайка». СПб.: Амфора, 2005 [1936].
- Дю Морье 2005b* — Дю Морье Д. Французова бухта. СПб.: Амфора, 2005 [1941].
- Дю Морье 2009* — Дю Морье Д. Моя кухня Рейчел. СПб.: Амфора, 2009 [1951].
- Митчелл 2003* — Митчелл М. Унесенные ветром. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ, 2003.
- Amador 2019* — Amador V. Olivia de Havilland: Lady Triumphant. Lexington: University Press of Kentucky, 2019.
- Auerbach 2002* — Auerbach N. Daphne Du Maurier, Haunted Heiress. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Billheimer 2019* — Billheimer J. Hitchcock and the Censors. Lexington: University Press of Kentucky, 2019.
- Chierichetti 1995* — Chierichetti D. Mitchell Leisen, Hollywood Director. Los Angeles: Photoventures Press, 1995.
- De Rosnay 2017* — De Rosnay T. Manderley Forever. A Biography of Daphne Du Maurier. N.Y.: St. Martin's Publishing Group, 2017.

Leff 1999 — Leff L.J. Hitchcock and Selznick: The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood. Berkeley: University of California Press, 1999.

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

Примечания

1. Здесь и далее цит. по: Дю Морье 2005б в пер. с англ. Н. Карапетян.
2. В русском переводе этот роман выходил под двумя разными названиями: «Французов ручей» и «Французова бухта». Одноименные фильмы 1944 г. и 1998 г. получили еще больше вариантов перевода названия: «Бухта пирата», «Берег головорезов» и др. При этом английское название романа *Frenchman's Creek* является топонимом. Френчманс-Крик — это один из притоков реки Хелфорд, у которого расположена вымышленная усадьба Нэврон в романе.
3. Цит. по: Дю Морье 2005а в пер. с англ. Л. Мочаловой.
4. Название фильма Альфреда Хичкока чаще фигурирует в русском переводе как «Таверна „Ямайка“», в то время как роман Дафны дю Морье традиционно переводят как «Трактир „Ямайка“».
5. Здесь и далее цит. по: Дю Морье 2009 в пер. с англ. Н. Тихонова.
6. Здесь и далее цит. по: Дю Морье 2004 в пер. с англ. Г. Островской.

Список иллюстраций

- Ил. 1. Темное бархатное платье Доны Сент-Коламб (Джоан Фонтейн) в фильме «Французов ручей» (*Frenchman's Creek*, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 2. Оттенки голубого символизируют перемены в жизни главной героини. Кадр из фильма «Французов ручей» (*Frenchman's Creek*, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 3. Дона (Джоан Фонтейн) и ее портрет в молодости. Кадр из фильма «Французов ручей» (*Frenchman's Creek*, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор

Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.

- Ил. 4. Кремовое платье и рубиновые серьги Доны (Джоан Фонтейн), часто упоминаемые в романе Дафны дю Морье. Кадр из фильма «Французов ручей» (Frenchman's Creek, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 5. Изменившаяся Дона (Джоан Фонтейн) среди высшего света Хелфорда. Кадр из фильма «Французов ручей» (Frenchman's Creek, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 6. Француз (Артуро де Кордова) и Дона (Джоан Фонтейн) на пиратском корабле. Кадр из фильма «Французов ручей» (Frenchman's Creek, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 7. Дона (Джоан Фонтейн) и Рокингэм (Бэзил Рэтбоун) в Нэвроне. Кадр из фильма «Французов ручей» (Frenchman's Creek, 1944). Компания Paramount Pictures (США), режиссер Митчелл Лейзен, автор сценария Талбот Дженнингс по роману Дафны дю Морье, композитор Виктор Янг, операторы Джордж Барнс и Чарльз Лэнг, художники по костюмам Рауль Пен дю Буа и Митчелл Лейзен. Дата выхода в США: 20 сентября 1944 года.
- Ил. 8. Сэр Хамфри Пенгеллан (Чарльз Лоутон) и Мэри Йеллан (Морин О'Хара). Кадр из фильма «Трактир „Ямайка“» (Jamaica Inn, 1939). Компании Renown Pictures Corporation и Mayflower Pictures Corporation (Великобритания), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Сидни Гиллиат и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Эрик Фенби, операторы Бернард Ноулз и Гарри Страдлинг ст., художник по костюмам Молли МакАртур. Дата выхода в Великобритании: 16 октября 1939 года.

- Ил. 9. Мэри (Морин О'Хара) в платье, предложенном сквайром Пенгеланом. Кадр из фильма «Трактир „Ямайка“» (Jamaica Inn, 1939). Компании Renown Pictures Corporation и Mayflower Pictures Corporation (Великобритания), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Сидни Гиллиат и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Эрик Фенби, операторы Бернард Ноулз и Гарри Страдлинг ст., художник по костюмам Молли МакАртур. Дата выхода в Великобритании: 16 октября 1939 года.
- Ил.10. Завязки на лифе платья позволяют Мэри (Морин О'Хара) «исправить» разорванную часть. Кадр из фильма «Трактир „Ямайка“» (Jamaica Inn, 1939). Компании Renown Pictures Corporation и Mayflower Pictures Corporation (Великобритания), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Сидни Гиллиат и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Эрик Фенби, операторы Бернард Ноулз и Гарри Страдлинг ст., художник по костюмам Молли МакАртур. Дата выхода в Великобритании: 16 октября 1939 года.
- Ил. 11. Первое появление Рейчел (Оливия де Хэвилленд) на экране. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 1952). Компания Twentieth Century Fox (США), режиссер Генри Костер, автор сценария Наннелли Джонсон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джозеф ЛаШелль, художник по костюмам Дороти Джикинс. Дата выхода в США: 25 декабря 1952 года.
- Ил. 12. Сочетание фактур в рождественском платье главной героини. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 1952). Компания Twentieth Century Fox (США), режиссер Генри Костер, автор сценария Наннелли Джонсон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джозеф ЛаШелль, художник по костюмам Дороти Джикинс. Дата выхода в США: 25 декабря 1952 года.
- Ил. 13. Крупная сетка из лент на лифе платья главной героини. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 1952). Компания Twentieth Century Fox (США), режиссер Генри Костер, автор сценария Наннелли Джонсон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джозеф ЛаШелль, художник по костюмам Дороти Джикинс. Дата выхода в США: 25 декабря 1952 года.
- Ил. 14. Рейчел (Оливия де Хэвилленд) впервые появляется в дневных костюмах с закрытым лифом. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 1952). Компания Twentieth Century Fox (США), режиссер Генри Костер, автор сценария Наннелли Джонсон по

роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джозеф ЛаШелль, художник по костюмам Дороти Джикинс. Дата выхода в США: 25 декабря 1952 года.

- Ил. 15. Финальное платье героини, символизирующее отход от эстетики траура. Кадр из фильма «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel, 1952). Компания Twentieth Century Fox (США), режиссер Генри Костер, автор сценария Наннелли Джонсон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джозеф ЛаШелль, художник по костюмам Дороти Джикинс. Дата выхода в США: 25 декабря 1952 года.
- Ил. 16–17. Скромные костюмы главной героини (Джоан Фонтейн) до брака с Максимом де Уинтером. Кадры из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.
- Ил. 18. Миссис и мистер де Уинтер (Джоан Фонтейн и Лоуренс Оливье). Кадр из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.
- Ил. 19. Макинтош Ребекки на главной героине (Джоан Фонтейн). Кадр из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.
- Ил. 20–21. Темное атласное платье, о котором мечтала главная героиня: иллюстрация из журнала и воплощение идеи. Кадры из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.
- Ил. 22. Миссис Дэнверс (справа — Джудит Андерсон) показывает главной героине (слева — Джоан Фонтейн) полупрозрачную ночную сорочку Ребекки. Кадр из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок,

авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.

- Ил. 23–24. Портрет Кэролайн де Уинтер и копия платья с портрета, в котором главная героиня появляется на костюмированном балу. Кадры из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.
- Ил. 25. Личностное взросление героини символизируют более строгие костюмы во второй половине кинокартины. Кадр из фильма «Ребекка» (Rebecca, 1940). Компания Selznick International Pictures (США), режиссер Альфред Хичкок, авторы сценария Роберт Шервуд и Джоан Харрисон по роману Дафны дю Морье, композитор Франц Ваксман, оператор Джордж Барнс, художник по костюмам Ирэн Ленц. Дата выхода в США: 21 марта 1940 года.

