

DOI: 10.17805/trudy.2025.5.6

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ВЗГЛЯД ФРАНЦУЗСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ НА МОДУ

Г. Ю. Яковлева

Московский гуманитарный университет

Аннотация: Анализ эволюции взаимодействия французского кинематографа и мира моды на протяжении более чем столетия позволяет утверждать, что этот симбиоз представляет собой не просто сопутствующее явление, а ключевой социокультурный феномен, глубоко укорененный в национальной истории и во многом определяющий уникальность французского визуального языка. Возникновение и развитие этого взаимодействия были предопределены уникальным сочетанием исторических обстоятельств: Франция, уже утвердившаяся к концу XIX в. как безусловная законодательница мировой моды благодаря целенаправленной государственной политике (от Людовика XIV до Наполеона), развитой инфраструктуре высокой моды, универсам и модной прессе, стала одновременно и родиной кинематографа. Это совпадение создало беспрецедентную почву для естественного и глубокого переплетения двух мощных визуальных искусств.

Ключевые слова: французская мода; французский кинематограф; история моды; «новая волна»

FRENCH FILMMAKERS' VIEW ON FASHION

G. Y. Yakovleva

Moscow University for the Humanities

Abstract: An analysis of the evolution of the interaction between French cinema and the fashion world over more than a century suggests that this symbiosis is not just a concomitant phenomenon, but a key socio-cultural phenomenon deeply rooted in national history and largely determining the uniqueness of the French visual language. The emergence and development of this interaction were predetermined by a unique combination of historical circumstances: France, which had already established itself by the end of the 19th century. As an undisputed trendsetter of world fashion, thanks to purposeful government policy (from Louis XIV to Napoleon), a developed infrastructure of high fashion, department stores and the fashion press, it became at the same time the birthplace of cinema. This coincidence has created unprecedented ground for the natural and profound intertwining of two powerful visual arts.

Keywords: French fashion; French cinema; fashion history; «new wave»

Кинематограф — изобретение братьев Люмьер и последующие художественные эксперименты Жоржа Мельеса совершили революцию в самой природе восприятия моды. Кинематограф преодолел принципиальное ограничение предшествующих медиа распространения моды — статичность. Куклы-пандоры, гравюры и даже фотография фиксировали идеал, но были лишены динамики, темпоральности и нарратива. Кино же показало моду в движении, в контексте реальной (или вымышленной) жизни, на теле действующего персонажа. Оно придало одежде плоть, время и драматургию, трансформируя ее из объекта созерцания в переживание и мощный инструмент формирования индивидуальной и коллективной идентичности. Уже первые «виды» Люмьеров и фантасмагорические костюмы Мельеса продемонстрировали этот потенциал, заложив основу для будущего влияния экранных образов на массовые вкусы.

С самого начала в этом взаимодействии проявился и сохранился характерный дуализм творческих подходов, ставший движущей силой его эволюции. С одной стороны, это индивидуальное авторское высказывание, представленное визионерством Мельеса, где костюм был неотъемлемой частью художественного мира и визуальной метафоры, а позже — радикальным эстетическим бунтом режиссеров «Новой волны» и поисками артхаусного кино. Здесь костюм становился инструментом эксперимента, социального и политического комментария (как практичная одежда героев Годара и Трюффо, бросающая вызов буржуазному гламуру) (Neupert, 2022). С другой стороны — индустриальная система, воплощенная в конвейерном производстве братьев Патэ и студийном кинематографе 1930-х гг. Здесь костюм служил элементом тиражируемого зрелища, средством стандартизации привлекательных образов «французского стиля» для массового экспорта. Этот изначальный конфликт и взаимодополнение «арт vs. коммерция» не только определили развитие французского кино, но и предвосхитили всю современную систему влияния кинематографа на моду — от эксклюзивных коллабораций *haute couture* до глобального воздействия масс-маркета.

На протяжении всей истории французского кино, особенно в немые десятилетия и в периоды глубоких социальных потрясений (великая депрессия, немецкая оккупация), костюм доказал свою роль как важнейший компонент киноязыка и мощный социальный маркер, выходящий далеко за рамки декоративной функции. Он был незаменим для характеристики персонажа (социальный статус, профессия, психология) и передачи духа эпохи (от вычурности *Belle Époque* до гедонизма ар-деко 1920-х и аскетизма 1940-х).

В условиях отсутствия слова в немом кино он брал на себя значительную часть нарративной нагрузки. Но главное — костюм стал визуальным манифестом политических и социальных идей: инструментом легитимации власти (версальская роскошь) или ее свержения (грубая ткань санкюлотов), формой культурного сопротивления и утверждения национального достоинства в годы оккупации (вынужденная скромность, скрытая символика), оружием молодежного бунта против конформизма в «Новой волне» (тельняшки, кожаные куртки, джинсы). Он также служил ключевым инструментом культурной экспансии, тиражируя и экспортируя образ «французской элегантности» как глобальный бренд — от мелодрам Патэ до ностальгического мифа «Амели».

Движение «Новой волны» середины XX в. стало кульминационной точкой и радикальным переосмыслением этого симбиоза. Оно не только революционизировало киноязык (легкие камеры, монтажные прыжки, натурные съемки), но и перезапустило язык моды в кино (Gauthier, 2023). Отвергнув искусственность студийного гламура в пользу «правды складок» (А. Базен) и эстетики повседневности, «Новая волна» превратила простую, функциональную одежду в мощный визуальный символ свободы, интеллектуальной независимости и связи с актуальными политическими процессами (антивоенные протесты, май 1968). Установленные ею эталоны «парижского стиля» — небрежная элегантность, ан-

дрогинность, отсылки к молодежной культуре — были канонизированы мировой модой.

...Французский кинематограф на протяжении всей своей истории воспринимал моду не как поверхностную эстетику, а как глубокий социокультурный текст. Эта традиция зародилась задолго до появления кино: уже в эпоху Людовика XIV роскошь версальских костюмов служила инструментом политической пропаганды, визуализируя абсолютную власть монарха через сложную иконографию — горностаевые мантии, расшитые лилиями камзолы... Великая французская революция 1789 г. радикально переосмыслила этот язык: санкюлоты в грубых брюках и фригийских колпаках сознательно противопоставляли свой образ шелкам аристократии, превратив одежду в форму социального переворота. Этот исторический контраст позже будет отражен в фильмах вроде «Марии-Антуанетты» (2006) Софии Копполы, где избыточность рококо становится метафорой слепоты элиты перед грядущим крахом, и в других биографических лентах о кутюрье — таких как «Коко Шанель» (2008) с Одри Тоту и «Одинокая Коко Шанель» (1981) с Мари-Франс Пизье, где простота черного платья противопоставляется вычурности буржуазных нарядов как своеобразная культурная эстетическая революция.

Период немецкой оккупации Франции (1940–1944) стал ключевым для понимания связи моды и этики. Современные кинематографисты, как показано в сериале «New Look: Революция стиля» (2024), исследуют эту эпоху через призму моральных дилемм. Конфликт между Коко Шанель (закрывшей ателье в знак протеста) и Кристианом Диором (сохранявшим мастерские, работая на жен нацистов) раскрывает двойственность выживания в условиях тоталитаризма. Эта тема находит неожиданное развитие в франко-британском сериале «Коллекция» (2016), где послевоенный Париж показан как пространство национальной депрессии, а мода становится инструментом психологической реабилитации нации. Поль Сабин, главный герой, провозглашает в след за королевой Марией-Антуанеттой: «Если в стране нет хлеба — будем есть пирожные», превращая роскошные платья в акт культурного сопротивления. Режиссеры подчеркивают: мода здесь — не просто ремесло, а акт культурной терапии. Визуальный контраст сериала (умышленная бледность оккупационных сцен против цветового взрыва коллекции New Look 1947 г.) метафорично передает переход от вынужденного аскетизма к триумфальному возрождению национальной гордости через тюль и корсеты.

Эстетика «Новой волны» (1960-е) совершила революцию в восприятии костюма. Режиссеры-бунтари во главе с Годаром и Трюффо отвергли студийный гламур «папиного кино», сделав повседневную одежду — тельняшки Анны Карины, кожаные куртки Бельмондо, брюки Жанны Моро — визуальным манифестом молодежного протеста (Martin, 2024). Их герои носили джинсы и футболки не только как дань американской культуре, но и как иронию над потребительским обществом («дети Маркса и кока-колы»). Этот дух эстетического бунтарства поз-

же отразится в фильмах о ключевых фигурах моды — «Коко Шанель и Игорь Стравинский» (2009) Яна Кунена, где черно-белая палитра костюмов Шанель контрастирует с буйством «Русских сезонов», и «Сен-Лоран. Стил — это я» (2014), где Пьер Нине воплощает трансформацию мужского тела через призму андрогинной эстетики. Костюм перестал быть декорацией, став продолжением личности персонажа и инструментом деконструкции буржуазных норм. Философия Андре Базена о «правде складок» воплотилась в кадрах, где камера фиксировала жизнь в мятых рубашках, а не в бутафорских кринолинах (Базен, 1972).

Интересно, что значительная часть фильмов о моде — особенно в последние два десятилетия — создается в жанре комедии. От «Шик!» (2015) с его ироничным взглядом на индустрию *haute couture* до «Дьявол носит Prada» (2006), ставшего культовой сатирой на глянцево-мир, французские режиссеры используют юмор как инструмент деконструкции модных мифологий (Lefebvre, 2025). В «Идеал» (2019) Грандье превращает историю модельера Жака Дусе в фарс о тщеславии и творческих муках. Даже в легкомысленных «Распутницах» (2020) Бенуа Жако экстравагантные костюмы XVIII в. становятся визуальной метафорой социального лицемерия. Эта тенденция не случайна: комедийный формат позволяет говорить о серьезных проблемах индустрии — от эксплуатации труда до экологического следа — без дидактичности, упаковывая критику в форму развлекательного нарратива.

В современном кино моду исследуют как поле борьбы идентичностей. Ностальгическая стилизация «Амели» (2001) с ее алыми беретами и клетчатыми юбками создала мифологизированный «парижский шик», ставший коммерческим брендом. Однако костюмер Мари-Франс Вейер намеренно гиперболизировала ретро-элементы, превратив их в сказочный конструкт — тонкую ностальгию по несуществующему прошлому. Фильмы вроде «Святой Омер» (2022) Алисы Диоп смещают фокус: традиционные сенегальские ткани в гардеробе героини визуализируют гибридную идентичность мигрантов, бросая вызов унификации глобальной моды. Даже в фантастических проектах («Валериан» Люка Бессона) костюмы Ирис Ван Херпен из 3D-печати становятся лабораторией будущего, где биоморфные формы имитируют текстуры живой природы. В этом ряду особое место занимают комедии о гендерных трансформациях — «Первая брачная ночь» (2022) с ее игрой свадебными платьями как символами социальных ожиданий и «Все то, что сверкает» (2010), где поддельные бренды становятся оружием социального мимикризма.

Главная особенность французского взгляда — восприятие моды как живого архива национальной памяти. Костюмеры-исследователи (Коринн Сомбрёй для «Девушки из Бреста», Анаис Роман для «Дипан») подчеркивают: их задача — не археологическая точность, а передача духа эпохи через фактуру ткани, потертость пиджака, выбор цвета. В «Портрете девушки в огне» (2019) Селин Сьямма корсеты XVIII в. превращаются в метафору телесной свободы, а в «Титан» (2021) Дюкурно костюмы из переработанных материалов становятся маниформой эко-

сознания. Исторические реконструкции в «Париж любой ценой» (2023) с его точным воссозданием платьев Второй империи или «Коко до Шанель» (2008) с тщательным исследованием кружевных манто не просто воспроизводят эпоху, но и становятся инструментами рефлексии о национальной идентичности.

Современное французское кино, сохраняя преемственность с наследием «новой волны» и социальным кино 1970–1980-х гг. (работы Бертрана Блие, Клода Соте), прошло через эстетику «*cinéma du look*» 1980-х (Бессон, Каро, Бликс) с его визуальной экстравагантностью и вступило в период глубокого переосмысления. С середины 1990-х гг. по сегодняшний день оно остается мощным инструментом рефлексии, исследуя острые темы: миграцию, межрасовые конфликты, гендерное неравенство, экологический кризис и трансформацию социальных институтов. Режиссеры, такие как Лоран Канте («Класс», 2008), Жак Одиар («Дипан», 2015), Жюли Дюкурно («Титан», 2021) и Ладж Ли («Отверженные», 2019), сочетают документальную точность с художественной метафорой, создавая полифоничные высказывания о современности (Lefebvre, 2025). В этом контексте биографические ленты о кутюрье — от «Ив Сен-Лоран» (2014) с Жаком Гамбленом до «Сен-Лоран. Стил — это я» — представляют не просто жизнеописания, а исследование творческого процесса как формы социального высказывания.

Взаимодействие кино с модой приобрело новые формы. Костюм как социальный маркер особенно ярко проявился в сериале «Коллекция», где через одежду послевоенных лет — от роскошных вечерних платьев до скромных костюмов рабочих — визуализируется классовый раскол французского общества. В других фильмах о маргинализированных сообществах («Ненависть» Матьё Кассовица, 1995; «Удел человеческий» Арно Деплешена, 1996) одежда персонажей — худи, кроссовки, спортивные костюмы — становится языком идентичности и протеста. Бренды как культурные агенты проявляют себя не только через продукт-плейсмент, но и через прямое участие: дома моды Louis Vuitton, Chanel, Saint Laurent активно финансируют арт-хаусные проекты. Николя Гецкир (худрук Balenciaga) создает костюмы для «Священного острова» (2023), а Демна Гвасалия сотрудничает с режиссерами в рекламных кампаниях, стирая грань между кино и модным показом.

Ретро-эстетика как ностальгия особенно заметна в комедиях: «Амели» (Жан-Пьер Жёне, 2001) с ее красными беретами и клетчатыми юбками или «Молодой Ахмед» (Дарденн, 2019) с умышленной анонимностью одежды демонстрируют, как костюм кодирует историческую память или отмечает ее отсутствие.

Технологический контекст радикально изменил производство и восприятие. Цифровые камеры (Arri Alexa, Red) позволили снимать микробюджетное кино на улицах без павильонов («Неприкасаемые» Оливье Накаша, 2011). Стриминги (Netflix, Amazon Prime, MUBI) глобализовали аудиторию, но обострили дискуссию о сохранении национальной идентичности — особенно заметную в таких проектах, как «Париж любой ценой» (2023), где парижский шик становится экспортным товаром. Социальные сети превратили кинокостюмы в вирусные

тренды: платье Марион Котийяр из «Двух дней, одной ночи» (Дарденн, 2014) от Dior обсуждалось в Instagram наравне с образами сериала «Эйфория», а наряды из «Шик!» породили мемы о «фэшн-терроризме».

Деколонизация нарратива получила неожиданное преломление в комедийном формате. Фильмы Алисы Диоп («Святой Омер», 2022) и Люди Букри («Мектуб, моя любовь», 2024) дают голос мигрантским сообществам, а их костюмы (традиционные ткани, гибридные стили) визуализируют культурный диалог. В «Если туфелька не жмёт» (2021) переосмысление сказки о Золушке через призму иммигрантки из Сенегала становится мягкой сатирой на европейские стандарты красоты. Эко-критика и феминизм нашли выражение не только в драмах, но и в сатирических формах: в «Титан» (2021) Дюкурно использует костюмы из переработанных материалов, а в «Портрете девушки в огне» (Селин Сьямма, 2019) платья XVIII в. становятся метафорой телесной автономии. Комедия «Прекрасный мир» (2022) высмеивает «гринвошинг» в индустрии моды, показывая абсурдность экологических коллекций из нефтепродуктов (Lefebvre, 2025).

Игра с жанрами достигает пика в проектах, где мода становится персонажем. Такие режиссеры, как Жюстин Трие («Сибилла», 2019) и Жюлия Дюкурно, смешивают хоррор, триллер и драму, где костюм усиливает психологическую нестабильность (например, алый плащ Сибиллы как символ внутреннего хаоса). В «Дьявол носит Prada» (2006) гляцевый мир моды обретает черты психологического триллера, где пиджак от Chanel становится доспехами для выживания, а в «Распутницах» (2020) исторический костюм превращается в элемент фарса. Биографические ленты о кутюрье — от «Коко Шанель» (2008) до «Ив Сен-Лоран» (2014) — балансируют на грани психологической драмы и эстетического манифеста, где каждый наряд — внешнее выражение внутреннего конфликта.

Сериал «Коллекция» (2016) остается эталонным примером синтеза моды и киноязыка. Через историю дома Сабин в послевоенном Париже сериал исследует моду как инструмент национальной психотерапии. Костюмы Кристиана Лакруа здесь не просто воссоздают эпоху New Look, но визуализируют ключевые конфликты: роскошь против аскетизма, творческая свобода против коммерции. Сцена, где новая модель Нина (Дженна Тиам) в шикарном платье подвергается нападению толпы, сравнивающей ее с «коллорабационисткой», — мощная метафора двойственной роли моды в обществе травмы. Как замечает Поль Сабин: «Наши платья — это бинты для ран нации».

Современное французское кино, балансируя между социальным реализмом и визуальным экспериментом, продолжает диалог с модой как системой знаков. Если в 1970-е гг. костюм был политическим манифестом (например, кожаные куртки леворадикалов), а в 1990-е — коммерческим продуктом (брендовые вещи в «Такси»), то сегодня он функционирует как «текстура реальности»: отражение миграционных процессов, экологического сознания и цифровой идентичности. Преобладание комедийного жанра в фильмах о моде — от «Шик!» до «Если туфелька не жмёт» — свидетельствует о важной культурной функции: через юмор

и самоиронию общество переваривает травмы прошлого и тревоги настоящего. Легкомысленные на первый взгляд сюжеты о модных интригах оказываются тонкими исследованиями идентичности, где блеск стразов маскирует социальные раны, а смех становится формой катарсиса. Это подтверждает, что французский кинематограф остается не только зеркалом общества, но и лабораторией, где формируется язык будущего.

Таким образом, взаимодействие кино и моды во Франции предстает как живой, непрерывный и глубоко укорененный в национальной почве процесс. Это не просто история эстетических предпочтений, а визуальная летопись страны, где костюм выступает в роли архива национальной памяти, чуткого барометра социальных изменений и мощного инструмента культурной рефлексии и экспансии. Историческая способность французского кинематографа воспринимать моду как сложный социокультурный текст, а не поверхностное украшение, заложенная пионерами и достигшая зрелости в «Новой волне», продолжает определять его уникальность и значимость в глобальном культурном пространстве по сей день.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Базен А. (1972) Что такое кино? М.: Искусство, 386 с.
- Dubois L. (2024) New Wave, New Looks: How French Cinema Redefined Fashion // *Clothing Cultures*, Vol. 10 (2). P. 145–162.
- Gauthier C. (2023) *Costume et cinéma: Un langage commun*. Paris: CNRS Éditions, 320 p.
- Lefebvre A. (2025) TikTok and the Revival of French New Wave Aesthetics // *Digital Fashion Studies*. Vol. 8 (1). P. 22–41.
- Martin E. (2024) Godard's *Garçonne*: Androgyny and Subversion in 1960s French Film // *Film Quarterly*. Vol. 77 (1). P. 34–49.
- Neupert R. (2022) *A History of the French New Wave Cinema*. 3rd ed. Madison: University of Wisconsin Press, 408 p.

Яковлева Галина Юрьевна — студентка магистратуры направления «Культурология» Московского гуманитарного университета. Научный руководитель: Жукова О. Г., кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374–60–21. Эл. адрес: gallafillini@gmail.com

Yakovleva Galina Yurievna, a graduate student in Cultural Studies at Moscow University for the Humanities. Scientific supervisor: O.G. Zhukova, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies at Moscow University for the Humanities. Address: 5 Yunosti str., Moscow, 111395, Russia. Phone: +7 (499) 374–60–21. Email: gallafillini@gmail.com

Для цитирования:

Яковлева Г.Ю. Взгляд французских кинематографистов на французскую моду. № 6. С. 27–33. DOI: <https://www.doi.org/10.17805/trudy.2025.5.6>