

Н. Б. Лебина, М. В. Терехова
**«Я ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ МОСКВОШВЕЯ...»: ВНЕШНИЙ ОБЛИК
 ГОРОЖАНИНА В СОВЕТСКОМ КИНО 1920–1930-х гг.**

УДК 94(470):791.1"1920-1930"

ББК 63.3(2)614+85.373

В статье предпринята попытка использовать игровое кино 1920–1930-х гг. для реконструкции деталей внешнего облика и костюма советского горожанина в указанный исторический период. Путем комплексного аналитического сравнения выявляются закономерности связей между реальными практиками в области костюма, моды и их кинематографическим отражением. Примеры из кинолент сопоставляются с релевантными по времени выдержками из источников личного происхождения, из прессы и официальных документов. Кроме того, с целью проблематизации правомерности использования кино как источника для исследования и реконструкции внешнего облика современника привлекается корпус специализированной киноведческой литературы. Несмотря на очевидную идеологизированность содержания (сюжета), советские киноленты 1920-х гг. детализированно отражали разнообразные реалии времени в области костюма и городских вестиментарных практик, порой реагируя на актуальные исторические события даже быстрее и убедительнее, чем официальная пресса. На рубеже 1920-х и 1930-х гг. в процессе комплексной реорганизации системы кинопроизводства в контексте реформ сталинского «великого перелома» существенно меняется взаимосвязь реального внешнего облика и кинокостюма. Кино как ключевой элемент «большого стиля» в искусстве формирует и транслирует мифологизированные образы персонажей-эталонов. Внешний облик героев кинолент в данном случае используется в качестве важнейшего выразительного средства конструирования экранного образа. Кинокостюм «большого стиля» становится не отражением повседневных бытовых практик, но визуальной проекцией нормализующего властного дискурса в области формирования канонов телесности «идеального» советского гражданина.

Ключевые слова: *кинопродукция, нэп, «большой стиль», кинематографическая автаркия, советский костюм, кинокостюм, социальная мимикрия*

Визуальный поворот в гуманитарных науках в целом и в истории в частности — явление общепризнанное. Ныне сложилась определенная школа оценки значимости для изучения исторического процесса такого вида источников, как художественные фильмы.¹

¹ См. напр.: Горбачев О. В., Мазур Л. Н. Визуализация прошлого: источники, технологии изучения // Информационный бюллетень ассоциации: история и компьютер. 2010. № 36. С. 42, 43; Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сборник статей. Челябинск, 2008; Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестн. Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2012. Вып. № 10 (269). С. 22–26; Мазур Л. Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 161–178.

Лебина Наталия Борисовна — д.и.н., научный консультант, Северо-западный научно-исследовательский институт культурного и природного наследия (г. Санкт-Петербург)
 E-mail: lebina@list.ru

Терехова Мария Всеволодовна — н.с., Государственный музей истории Санкт-Петербурга (г. Санкт-Петербург)
 E-mail: tieriekhova@yandex.ru

Теоретической основой их источниковедческой критики являются в первую очередь идеи, изложенные М. Ферро. Он писал: «Кино разрушает двойственный образ, в котором любая организация и любой индивидуум предстает в глазах общества. Камера говорит об этом больше, чем кто-либо хотел бы показать. Она раскрывает тайное, она обнажает изнанку общества, его просчеты».² Действительно, художественное изображение реальности может быть достаточно жестким и в то же время искаженным. Тот же М. Ферро писал о навязывании художественными фильмами собственного толкования исторических событий. Квалифицированный исследователь обращается к кинематографическому материалу о прошлом прежде всего как к источнику изучения исторической памяти. Примером тому может служить серия статей петербургского ученого И. Б. Михайловой, недавно опубликованных в журнале «Новейшая история

² См.: Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 48.

России».³ Она анализирует киноленты конца XX — начала XXI вв. об эпохе Ивана Грозного. Другая функция у художественных фильмов, снятых о времени, в котором существовали сами кинематографисты. Кинокартины подобного рода в данной ситуации похожи на литературные произведения современников тех или иных событий. Проблема ценности такой художественной литературы для исследовательских целей многократно обсуждалась в историческом сообществе. Не только доказывалась правомочность использования прозы и даже поэзии для реконструкции прошлого, но и подчеркивалась особая значимость наблюдений авторов. Даже в учебных пособиях по источниковедению отмечается важность материалов художественной литературы для изучения, в частности, проблем повседневности.⁴ Действительно, литераторы-современники описываемых событий, как правило, «по умолчанию» точны в передаче именно бытовых деталей, что с полным правом позволяет рассматривать художественную литературу как исторический источник. Нередко он является даже более достоверным, нежели воспоминания. Достоверность данных художественной литературы подчеркивает и то обстоятельство, что практически одни и те же факты повседневности зафиксированы у писателей разной политической ориентации.⁵ Это, в частности, касается фиксации деталей внешнего облика представителей различных слоев населения в конкретно-историческом контексте. Все это в полной мере может быть отнесено и к художественным фильмам. В данной статье предпринята попытка оценить возможность использования визуальных источников — кинокартин 1920–1930-х гг. — для реконструкции костюма горожанина в указанный исторический период.

Принципиальным залогом связи кино костюма и внеэкранных реалий является требование визуальной атрибутируемости: внешний облик персонажа фильма должен быть

однозначно узнаваем, чтобы зритель моментально понимал, кто перед ним, и понимал прежде всего по визуальным маркерам — вещам-знакам. Лишь в этом случае возможна адекватная передача и считывание смыслового нарратива, заложенного в кинообразе. В семиотической терминологии это коммуникативное условие называется «знаковой ситуацией».⁶ Экранный костюм — всегда отсылка к знаковой составляющей данной вещи в реальности. И если сам факт этой связи очевиден, то ее характер и закономерности в конкретных культурно-исторических условиях могут существенно варьировать.

Установление связи реального костюма и кино костюма чрезвычайно важно в ситуации использования кинематографических материалов в качестве источника. По мнению М. Ферро, необходимо унаследованным от просвещенной традиции позитивистским способом «выверить, насколько точно восстановлены события... проследить, верны ли декорации и внешнее оформление, аутентичны ли диалоги». Французский историк полагает, что «большинство кинематографистов внимательно соблюдают эту ученую верность деталям; чтобы ее обеспечить, они призывают... историков и консультантов, охотно приходящих к ним на помощь, имена которых, впрочем, фигурируют где-нибудь в дальнем углу титров».⁷ Однако это утверждение лишь с большой долей осторожности можно отнести к кинопродукции 1920–1930-х гг. Вероятно, отчасти поэтому кино материал редко привлекает внимание ученых, заинтересованных в оценке культурно-исторического контекста конкретной киноленты.

Даже в западной историко-антропологической литературе исследователи отмечают недостаточную теоретическую разработанность проблемы смысла и информативности костюма в кино.⁸ Публикации, посвященные моде в кинематографе (прежде всего голливудском), как правило, не касаются социокультурной семантики костюма в фильме, ограничиваясь поверхностно-стилистическим обзором.⁹

Отечественные киноведы преимущественно интересуются, в терминологии К. Метца, кинематографическим (cinematic) проблемным

³ См.: Михайлова И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич!» // Кинокомедия Л. И. Гайдая: «смешно, но не только...» // Новейшая история. 2014. № 1. С. 248–264; Михайлова И. Б. «Страшное кино» о «психологии власти». О фильме «Царь» — его создатели // Новейшая история. 2015. № 1. С. 163–173; Михайлова И. Б. Долой «ненастоящего» «Царя!» Кампания против кинофильма П. С. Лунгина в печати и интернете // Новейшая история. 2015. № 2. С. 192–207.

⁴ См.: Кабанов В. В. Источниковедение истории советского общества: курс лекций. М., 1997. С. 339, 340.

⁵ Подробнее см.: Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. М., 2014.

⁶ См.: Шрейдер Ю. А. Логика знаковых систем (элементы семиотики). М., 1974. С. 4, 5.

⁷ См.: Ферро М. Указ соч. С. 55.

⁸ См.: Грей Г. Кино: визуальная антропология. М., 2014. С. 134.

⁹ Исключение составляет, напр.: Sarah Street. Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film. London; New York, 2001.

полем советского кино (т. е. генетически свойственным кинематографу как медиа), в то время как проблематика фильмическая (filmic) т. е. внешняя по отношению к медийности, вещественная, нередко остается без должного внимания.¹⁰ Культурологи, антропологи, историки моды обращаются к материалу кино лишь факультативно, как правило, для дополнительного подтверждения уже сделанных выводов. В результате проблема кино костюма остается в рамках узкоспециального, прикладного интереса художников-декораторов, реквизиторов. Таковы, например, работы Р. В. Захаржевской.¹¹

Наконец, показательно, что едва ли не единственная монография о костюме в советском кино, написанная В. А. Кузнецовой, начинается извинением: «Костюм — далеко не самый главный компонент многообразных средств образной выразительности современного фильма».¹² Далее автор рассматривает костюм как второстепенное средство создания психологических характеристик персонажа. Причем в своих оценках Кузнецова придерживается идеологических предустановок. Так, например, описан наряд дореволюционной аристократки: «Корсет уродливо выпячивал бюст и оттопыривал зад».¹³ Подобным заявлением автор скорее демонстрирует собственные убеждения, нежели выявляет характерные черты костюма начала XX в.

В последние годы исследователи все же стали обращаться к визуальному материалу, в частности кино, с позиции анализа вестиментарных (т. е. связанных с модой и костюмом) практик. В ряду этих работ следует выделить труды, например, Т. Ю. Дашковой. Исследователь приходит к выводу о том, что костюм на советском экране 1930-х гг. преимущественно «незамечаем» и что единственными ситуациями, где «допускалась положительно маркируемая выразительная одежда», были «пространство сцены» и «театрализованные мероприятия».¹⁴ Думается, однако, что такое умозаключение несколько «не состыковывается» с эстетическими принципами и приемами «большого стиля», доминировавшего в кино 1930–1940-х гг.

В целом, следует признать, что в историко-антропологическом исследовательском ракурсе экранный костюм предстает на сегодняшний день недооцененным и недостаточно изученным источником информации об эпохе 1920–1930-х гг., на протяжении которой роль самого кино в жизни общества стремительно менялась. Данная статья в некоторой степени восполняет существующие исследовательские пробелы.

Уже в начале XX в. посещение кинотеатров прочно вошло в быт горожан, претендуя на роль специфического и во многом принципиально нового вида досуга, связанного с внедрением техники в повседневную культуру. М. Ферро подчеркивал: «Кино выступает, прежде всего, как фактор истории. Оно предстает в первую очередь в качестве инструмента научного прогресса».¹⁵ Правда ранний кинематограф воспринимался преимущественно как «низкопробное развлечение для рабочего класса», эквивалентное по своим художественным достоинствам ярмарочному волшебному фонарю.¹⁶ Но уже к середине 1910-х гг. магнетизму кинематографа покорились все слои общества.

В России в 1909 г. существовало приблизительно 3 000 кинотеатров, в одном Санкт-Петербурге их насчитывалось около 150.¹⁷ Львиную долю российского кинорынка занимала продукция французской студии *Pathe*, филиал которой открылся в Москве в 1908 г.

Первая отечественная игровая «фильма», «Понизовая вольница», была снята А. О. Дранковым в 1908 г. Век российского дореволюционного кино оказался недолог. Однако за неполные 10 лет в царской России было выпущено не менее 2 000 игровых картин; утвердилась сеть кинофикации и проката; работало 6 крупных кинопроизводителей; издавалось 27 киножурналов и более 40 рекламных периодических изданий.¹⁸ При этом, существенный подъем в российской киноиндустрии был связан с уменьшением в связи с началом Первой мировой войны импорта лент из Европы (в первую очередь французских и итальянских); спрос же на развлекательную кинопродукцию, как в любой трудный исторический период, лишь возрос. По данным Н. А. Лебедева, в 1913 г. было снято

¹⁰ См.: Lapsey R., Westlake M. *Film Theory: An Introduction*. New York; Manchester, 1988. P. 40–42.

¹¹ См.: Захаржевская Р. В. *Костюм для сцены*. М., 1967.

¹² См.: Кузнецова В. *Костюм на экране*. Л., 1975. С. 4.

¹³ Там же. С. 46.

¹⁴ См.: Дашкова Т. *Телесность-Идеология-Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность*. М., 2013. С. 106.

¹⁵ См.: Ферро М. Указ. соч. С. 48.

¹⁶ См.: Грей Г. Указ. соч. С. 23.

¹⁷ Зоркая Н. М. *История советского кино*. СПб., 2005. С. 15.

¹⁸ Там же. С. 23.

129 картин, в 1914 г. — 230, в 1915 г. — 370, а в 1916 г. — уже 500.¹⁹ Эти цифры свидетельствуют об огромной популярности кинематографа.

Восприятие кинематографа как массовой популярной формы развлечения не изменилось и после революционных событий 1917 г. Уже в 1921–1922 гг. переход к мирной стилистике повседневной жизни возвратил привычную форму проведения свободного времени. В 1924 г. в Ленинграде, например, действовало 73 кинотеатра, большинство которых принадлежало частным владельцам. Постепенно кино завоевывало и периферийные города. Так, в Саратове только за один 1925 г. число кинотеатров увеличилось вдвое — с пяти до десяти. Кроме того, в городе действовало еще 16 клубных кинозалов, которые регулярно посещала молодежь.²⁰

В репертуаре коммерческих кинотеатров числились прежде всего заграничные и дореволюционные ленты. Их содержание, с точки зрения коммунистической идеологии, не выдерживало никакой критики. Между тем советская власть считала необходимым включить киноискусство в систему инструментов идеологического воздействия на население и косвенного нормирования практик повседневности.

Формальным началом советского кинематографа можно считать август 1919 г., когда декретом СНК РСФСР за подписью В. И. Ленина фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность были переданы в ведение Народного комиссариата просвещения. Тогда же был начат выпуск киноагиток, документальных лент кинохроники, а также культурфильмов прототипов научно-документального кино. Однако вся эта продукция не могла конкурировать с мощным идеологическим противником — «буржуазным» развлекательным кинематографом. Н. Зоркая в этом контексте задает вопрос: «...смотрели ли массы (добровольно, а не по разнарядке) про торфодобычу или предпочитали старую добрую ленту “Позабудь про камин”?»²¹ Ответ очевиден. В 1923 г. XII съезд РКП(б) отметил, что современный кинематограф, пользуясь продукцией дореволюционного русского и западноевропейского производства, «фактически превращается в проповедника буржуазного влияния и раз-

ложения трудящихся масс».²² В этой ситуации перед властными структурами встала задача создания советского кино, способного, развлекая идеологически воспитывать.

В 1923–1924 гг. появились первые игровые киноленты с «правильным» идеологическим содержанием. Многие из них, прежде всего кинокомедии и фильмы с приключенческими элементами стали весьма популярны. Это «Красные дьяволята» (И. Н. Перестиани, 1923), «Похождения Октябрины» (Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, 1924) и др. Однако выдерживать конкуренцию с заграничной продукцией советским кинолентам было непросто. Требовались меры по борьбе с «идеологической заразой» и по окончательному «усмирению» частника-нэпмана как ее главного транслятора.

В 1928 г. первое всесоюзное партийное киносовещание при ЦК ВКП(б) постановило вести «решительный курс на дальнейшее сокращение импорта кинокартин, постепенно ограничивая импорт культурными и высокохудожественными фильмами, однако при обязательном условии идеологической допустимости для нас ввозимых картин».²³ Это же совещание подчеркнуло, что «развлекательный материал кино» должен организовывать «мысли и чувства зрителя в нужном пролетариату направлении», способствовать углублению «классового самосознания рабочих».²⁴ К тому же была взята установка на борьбу не только с внешним идеологическим врагом, но с и внутренним. Нетрудно заметить, что эти трансформации в кинематографе — частные проявления глобальных перемен в обществе, связанных с эпохой сталинского «великого перелома».

В 1930-е гг. советская кинематографическая автаркия (практически полное прекращение импорта лент) заметно укрепилась. Сформировалась и строгая иерархическая система кинопроизводства и контроля не только над содержанием фильмов, но и над их художественной формой. При этом в несколько раз уменьшается количество выпускаемых лент. Данные об этом варьируют: так, по одной версии, в 1928 г. было снято 124 фильма, в 1936 г. — 50;²⁵ М. И. Туровская же приводит

¹⁹ См.: Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 35.

²⁰ Культурное строительство в Саратовском Поволжье. 1917–1928. Ч. 1. Саратов, 1985. С. 192, 241.

²¹ См.: Зоркая Н. М. Указ соч. С. 80.

²² Цит. по: Лебина Н. Б. Советская повседневность: нормы и аномалии: от военного коммунизма к большому стилю. М., 2015. С. 292.

²³ КПСС о культуре, просвещении и науке: сборник документов. М., 1963. С. 169.

²⁴ Там же. С. 160–162.

²⁵ См.: Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека: отечественное кино 1918–1996. М., 1996. С. 6.

данные о 28 фильмах, снятых в 1928 г.²⁶ Тем не менее, все авторы отмечают радикальный спад кинопроизводства на рубеже 1920-х и 1930-х гг.

Начиная с 1930-х гг. нехватка кинолент компенсировалась их неоднократным прокатом, что лишь усиливало суггестивное воздействие кинематографа на зрителя. Число киноустановок в стране, в том числе в малых населенных пунктах, продолжало неуклонно возрастать. Уже к началу 1930-х гг. их было в 20 раз больше, чем в дореволюционное время. Сталинский кинематограф «большого стиля» внедрялся в жизнь все более широких слоев населения, оставаясь популярной формой городского массового досуга.

Кинематограф в советском обществе 1920–1930-х гг. не только влиял на формирование норм внешнего облика современника, но и визуально эксплицировал уже существующие массовые представления об этих нормах и культурно-семиотические коды. В первых игровых лентах советского производства на историко-революционную тему создавались типажи утрированно-типизированные. Костюм киноперсонажей был таким же — моментально узнаваемым набором вещей-знаков. В их ряду, как и в реальности, особое место, занимала кожаная куртка. Эта форменная одежда летчиков и шоферов времен Первой мировой войны превратилась в символ революционной моды, что сразу отразила художественная литература. Б. А. Пильняк в романе «Голый год» (1920) писал: «В монастыре утром, в исполкоме... собирались — знамение времени — кожаные люди в кожаных куртках (большевики!) — каждый в стать, кожаный красавец».²⁷ Кожанка имела ярко выраженное знаковое содержание: она отмечала принадлежность личности к высшим слоям советского общества эпохи «военного коммунизма», подчеркивала причастность человека к социальным переменам, происшедшим в России в 1917 г. Котелок и пенсне однозначно маркировали представителя буржуазии. Классовая дихотомия «свой–чужой» на экране конструировалась прежде всего средствами костюма и строго соблюдалась. Рабочий в шляпе или скромно одетая «буржуазная дама», вполне

возможные в реальности, на экране появиться не могли. Примечательно, что эта классовая типизация внешнего облика персонажей была характерна как для малохудожественных киноагиток, рассчитанных на публику преимущественно неграмотную, так и для выдающихся произведений советских режиссеров-новаторов, например С. М. Эйзенштейна («Стачка», 1924; «Броненосец “Потемкин”», 1925). То, что в одном случае было результатом трафаретно-лубочного упрощения, в другом — являлось сознательным художественным приемом, но костюмы были одни и те же.

Кинокритик 1920-х гг. В. В. Королевич в книге «Женщина в кино» (1928) так характеризовал персонажей советского историко-революционного кинематографа: «Женщин революции изображали добродетельными пейзажками в трогательных платочках, или советскими Руфь Ролланами (американская актриса. — Н. Л., М. Т.), одетыми в кожаные куртки, или злодейскими белогвардейками в кружевных пеньюарах».²⁸ Далее, говоря о киноролях, сыгранных популярной актрисой начала 1920-х гг. Ольгой Третьяковой, автор резонно замечал: «Грубо? Да... Но плакаты не пишут акварелью».

По-настоящему жизненные образы и костюмы появляются на экране с переходом к «мирным» киножанрам, прежде всего к комедии и бытовой драме. Формы и способы фиксации городской повседневности в кинолентах эпохи нэпа разнообразны и показательны. Кино живо реагировало на актуальные события: например, в ленте «Папиросница от Моссельпрома» (Ю. А. Желябужский, 1924) одна из героинь, советская «пишбарышня», одета в платье с абстрактно-геометрическим орнаментом авторства Л. С. Поповой. Этот новаторски оформленный текстиль появился лишь в 1923 г. Ткани по эскизам молодых советских художников-авангардистов выпускались на 1-й ситцевой фабрике в Москве. Весной 1924 г. журнал «Художник и зритель» писал: «Женщины Москвы — не нэпманки, но работницы, кухарки, служащие — приоделись. Вместо прежних мещанских цветочков замелькали на тканях новые, неожиданные, броские узоры».²⁹ Фактически синхронным оказалось киноотражение важного с идеологической позиции факта действительности.

²⁶ См.: Туровская М. Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х–40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51–63.

²⁷ См.: Пильняк Б. А. Голый год // Повесть непогашенной луны: рассказы, повести, роман. М., 1990. С. 344.

²⁸ См.: Королевич В. Женщина в кино. М., 1928. С. 73.

²⁹ См.: Художник и зритель. 1924. № 6/7. С. 770.

Оперативность этого киноотклика следует оценить, учитывая, что производство фильма требует существенно больше времени, чем публикация журнальной статьи. В «Папироснице от Моссельпрома» отразилось еще одно важное событие, связанное с заэкранной модой. В 1922 г. в Москве при гостресте швейной промышленности «Москвошвей» открылось знаковое «Ателье мод», от которого впоследствии пошла традиция называть швейные мастерские «ателье». Задуманное как лаборатория новых форм советского костюма, «Ателье мод», однако, вскоре стало лишь одной из мастерских, обслуживающих новую элиту.³⁰ Именно в это здание на Петровке (в одном из кадров фильма видна вывеска «Ателье мод») приезжает персонаж киноленты, американский миллионер, с целью наладить продажу импортных нарядов. Однако коммерсант получает гордый отказ: «Москвошвей шьет только по своим моделям».

Советское кино часто выполняло прямой социальный заказ — будь то реклама продукции известного треста или облигаций государственного займа («Девушка с коробкой», Б. В. Барнет, 1927). Тем не менее, живые типажи советской повседневности проникали на экран в самых разнообразных формах. Внешний облик персонажа ленты «Катя бумажный ранет» (Ф. М. Эрмлер, 1926) — Вадьки по кличке Тилигент, опустившегося представителя «бывших людей», — наглядно отражает такое обыденное явление советской повседневности начала 1920-х гг., как острая нехватка одежды и закономерное «оборванство» населения. Костюм Вадьки состоял из подвязанных обмотками ботинок, лохмотьев пиджака явно дореволюционных времен и рубашки, сшитой из двух лоскутов ткани — полосатого на груди и ситцевого в цветочек на спине. Между тем такой шокирующий, на современный взгляд, костюм не был чем-то исключительным в 1920-е гг.

Материальное положение основной части городского населения в первые годы нэпа улучшалось медленно. Многие рабочие, судя по воспоминаниям наборщика одной из питерских типографий, и в начале 1923 г. «ходили в гимнастерках с “разговорами” (так называли в шутку красные поперечные клапаны), носили ботинки с обмотками, а на голове — буденовки-шлемы».³¹ Нередко на заседаниях

фабрично-заводских комитетов обсуждались ходатайства о выдаче материальной помощи для покупки платья и обуви. Типичным можно считать заявление, поступившее в 1923 г. в завком Обуховского завода в Петрограде. В документе отмечалось: «Из одежды у него (у рабочего. — Н. Л., М. Т.) ничего нет, кроме того, в чем ходит на работу, а на работу ходит в рваном. То, что есть, порвано и поношено».³² Трудности продолжала испытывать и интеллигенция — ученые, писатели. Н. Я. Мандельштам писала: «Женщины, замужние и секретарши, все мы бредили чулками».³³ Сама она к моменту переезда в Ленинград в середине 1920-х гг. имела «одно пальто на все сезоны и туфли с проношенной подошвой, подшитые куском шелка от юбки».³⁴

Пестрота внешнего облика горожан 1920-х гг. наглядно отразилась в ленте Ф. Эрмлера «Обломки империи» (1929). Главный персонаж, Филимонов, по сюжету потерявший память в дореволюционное время, заново ее обретает в годы нэпа. Взгляд Филимонова на жителей Ленинграда — это взгляд «другого», подмечающего все внешние детали новой повседневности. Очутившись в трамвае, персонаж с удивлением видит, как шляпки-клош и шелковые платья соседствуют с рабочими спецовками и картузами, френчами и лаптями. Костюм нагляднее, чем что бы то ни было, отражает социальное смешение общества времен нэпа. В этой же ленте зафиксирована важная примета эпохи — «социальная мимикрия» с помощью костюма. Так, персонаж-интеллигент, боязненно заменяет компрометирующую шляпу на более классово-актуальную пролетарскую кепку.

Кинематограф 1920-х играл важнейшую роль трансляции в формировании облика нового человека, прежде всего молодого рабочего-комсомольца. На экране появляются персонажи в знаковых полосатых трикотажных фуфайках-соколках, красных косынках, которые во многом именно с помощью суггестии кинообразов закреплялись в массовом сознании в качестве нормативного образца. Порой нововведения в области костюма появлялись на экране раньше, чем в повседневном обиходе. Так, в ленте «Парижский сапожник» (Эрмлер, 1927) впервые появляется так называемая юнштурмовка — разновидность военизированной

³⁰ См.: Демиденко Ю. Б. Такая странная советская мода... // Российская история. 2015. № 5. С. 179.

³¹ См.: Вечтомова Е. А. Здесь печаталась «Правда». Л., 1969. С. 147.

³² ЦГА ИПД СПб. Ф. К-601. Оп. 1. Д. 1127. Л. 3.

³³ См.: Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 102, 103.

³⁴ Там же. С. 103.

формы-гимнастерки для комсомольцев. Между тем соответствующий призыв в «Комсомольской правде» был опубликован лишь в 1928 г.: «Образец формы предлагаем московский (гимнастерка с откладным широким воротником, с двумя карманами по бокам, с двумя карманами на груди, брюки полугалифе, чулки и ремень, можно португалея)».³⁵ Этот утопический проект универсальной комсомольской формы не прижился: уже в начале 1930-х гг. от юнгштурмовки отказались. Однако кинематограф как важный исторический документ хранит информацию о примечательном эпизоде советской вестиментарной культуры эпохи конца 1920-х — начала 1930-х гг.

Особой выразительностью отличаются кино костюмы персонажей советского «другого» — нэпмана, иностранного буржуа-капиталиста, проститутки, хулигана и т. д., — отраженные в кинолентах 1920-х гг. Наряд нэпманши непременно нес коннотацию показной декоративности, причем для достижения этого эффекта порой было достаточно одного подчеркнуто неутилитарного элемента — чаще всего нити искусственного жемчуга или модной шляпки с плюмажем. То, что лишь одна декоративная деталь могла в глазах советского зрителя маркировать наряд как шикарный и избыточно модный, указывает на острый дефицит одежды вообще, а одежды красивой — в особенности. В ленте «Проститутка» (О. Н. Фрелих, 1926), созданной по соцзаказу на актуальную тему перевоспитания бывших продажных женщин, яркий макияж и вычурная шляпка с плюмажем выступают в качестве достаточных для зрителя маркеров проститутки.

Ценный пример отражения реальных изменений в культурной семантике костюма можно обнаружить в киноленте «Чертово колесо» (Козинцев, Трауберг, 1925): некоторые обитатели городского криминального дна носят кожанки. Это — чуткое отражение изменившегося семиотического статуса вещи, еще двумя-тремя годами ранее бывшей исключительно желанной, вещи — «мандата революции». Сама возможность появления на экране отрицательного персонажа в кожанке — признак ухода от норм и ценностей революционного времени.

Итак, советский кинематограф 1920-х гг., безусловно идеологизированный по содержанию, допускал разнообразные проявления на

экране реалий повседневной жизни, в том числе городского костюма. С одной стороны, кино костюмом отражал уже существующие в обществе вестиментарные коды; с другой — в силу исключительной суггестии кино как медиа, влиял на формирование новых культурных стереотипов, типажей и моделей поведения.

В 1930-е гг. характер взаимосвязи кинопространства и реалий повседневности существенно меняется. Искусство «большого стиля» в целом и кинематограф в частности все более отделяются от непосредственной материальной фактуры. При этом нельзя утверждать, что кино полностью теряет связь с жизнью. Скорее оно начинает отражать действительность не существующую, а идеальную, т. е. становится визуализацией концепта реальности должного. Примечательна лаконичная рекомендация И. В. Сталина советским литераторам в 1932 г.: «Пишите правду».³⁶ В сталинском понимании «правда» тождественна тому, как *должно* быть, а не тому, как фактически *есть* в данный момент. Высказанный в контексте литературы, этот принцип характеризует суть «большого стиля» в целом. Именно с этой позиции, как нам представляется, следует искать ключ к семиотической дешифровке экранного костюма 1930-х гг. — идеального облачения для идеального человека («идеального» как в значении «лишенного недостатков», так и в значении «умозрительного»).

В 1931 г. режиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг снимают фильм «Одна», иронизируя над грезами героини о предстоящем семейном счастье: влюбленные в белоснежных одеждах на белоснежном трамвае несутся в сверкающий мир будущего. Примечательно, что эта образность еще в начале 1930-х гг. оцененная скептически, уже к середине десятилетия прочно утвердилась в качестве общей нормы — эстетической и семантической. Ослепительный белый цвет — один из ключевых эстетико-семантических элементов конструкта «большого стиля». В свою очередь, белая одежда — облачение спортивной юности — важнейший компонент облика положительного персонажа в советском игровом кино 1930-х гг. Будь то белоснежная рубашка, китель летчика, плавательный костюм или женственное платье

³⁵ Комсомольская правда. 1928. 2 июля.

³⁶ Цит. по: Венявкин И. «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2011. № 108. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/ve13.html> (дата обращения: 20.03.2016).

с рюшами — такой костюм всегда безупречен, представляя собой метафору безупречных помыслов и оптимизма своего обладателя. Примеры многочисленны: это фильмы «Летчики» (Ю. Я. Райзман, 1935), «Частная жизнь Петра Виноградова» (А. В. Мачерет, 1934), «Интриган» (Я. И. Уринов, 1935) и др. Удивительно, что белая одежда встречалась и в реальной жизни советских горожан, однако ее распространение имело внеидеологические и внеэстетические причины. В Ленинграде, например, в 1934 г. в продажу поступило 75 тыс. платьев, 85 тыс. юбок, 65 тыс. брюк, 39 тыс. блузок, пошитых из белого материала. Странное пристрастие к довольно марковому, особенно в условиях недостатка мыла, цвету объяснялось отнюдь не веяниями моды, а всего лишь отсутствием в городе красителей для хлопчатобумажной ткани.³⁷

«Советский Голливуд» — музыкальные кинокомедии, мелодрамы с участием «звезд», а также особый жанр фильмов на курортную тематику («На отдыхе» (Э. Ю. Иогансон, 1936), «Однажды летом» (И. В. Ильинский, 1936)) — вот центральные кино-площадки для неожиданного воплощения мечты Остапа Бендера о «белобрючном Рио-де-Жанейро». «У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставлять буржуазному искусству монополию на блеск и красоту», — провозглашает в 1936 г. журнал «Искусство кино».³⁸ Концепты культурности и зажиточности визуализировались на киноэкране с помощью костюма. Порой режиссеры настолько усердствовали, что переходили границы даже советских относительных представлений о правдоподобию. Характерен пример с критикой в адрес И. А. Пырьева, постановщика ленты «Партийный билет» (1936): «Мы помним, как раздумывал режиссер над образом провинциальной комсомолки. “У нас живут хорошо? — говорил он. — Хорошо. Ну, вот и оденьте ее в хорошее платье”. Девушку одели в модель от Пакена (французский кутюрье. — *Н. Л., М. Т.*). Она стала явно зажиточной, но раз и навсегда потеряла всякое подобие художественной конкретности», — писал рецензент в журнале «Искусство кино».³⁹

В целом, главное требование к советскому кино костюму 1930-х гг. — соответствие ключевому рефрену эпохи, в которую, как известно,

«жить стало лучше». «Да, жизнь в СССР чертовски хороша!» — восклицает одетый в белые парусиновые брюки герой ленты «Частная жизнь Петра Виноградова». Ему вторит персонаж фильма «Комсомольск» (С. А. Герасимов, 1938), участник ударной стройки: «Да, хорошо... Но это еще не хорошо — вот будет хорошо!».

Нередко в кинолентах 1930-х гг. встречаются примеры почти гротескного искажения норм здравого смысла в угоду художественно-идеологической концепции. Это ярко проявилось в костюме: в ряде фильмов можно увидеть такую любопытную химеру, как комбинация женственной нарядной блузы с рюшами и рабочего комбинезона-спецовки («Частная жизнь Петра Виноградова», «Интриган»). В сущности, это не что иное, как буквальное отражение в костюме представления о советской «суперженщине», объединяющей в себе образцовую женственность с работоспособностью ударника социалистического труда.

Весьма показателен и такой пример из уже упомянутого фильма «Комсомольск»: на танцевальном вечере в поселении дальневосточной комсомольской стройки в зимнюю стужу девушки снимают шерстяные платки, тулупы, а под ними оказываются нарядные вечерние платья из легкой материи. Обыденные критерии утилитарности и элементарный здравый смысл отступают перед требованием более высокого порядка — соответствия костюма канону мира идеального.

В предвоенных кинолентах эстетика советского мифа зажиточности достигает апогея: на экране наступает торжество крепдешиновых вечерних нарядов. Комедии, поставленные, но не успевшие выйти до войны, такие как «Антон Иванович сердится» (А. В. Ивановский, 1941), «Сердца четырех» (К. К. Юдин, 1941), пользовались исключительной популярностью. Их стилистика была воспринята и создателями фильмов «Актриса» (Л. Трауберг, 1943), «Воздушный извозчик» (Г. М. Раппапорт, 1943), появившихся уже в военное время. Существовавший в большинстве советских кинокартин иллюзорный мир, важной деталью которого были роскошные наряды, был далек от реальности, но это не раздражало зрителя. Технологическая оснащенность повседневной жизни даже в крупных городах СССР была, в сравнении с Западом, низкой, и кино продолжало казаться чудом, от которого никто не требовал правды. В знаковой форме отношение советского

³⁷ Ленинградская правда. 1934. 12 июня.

³⁸ Искусство кино. 1936. № 7. С. 42

³⁹ Искусство кино. 1936. № 11. С. 49.

человека к кинематографу зафиксировала присказка 1930-х гг. «как в кино», означающая «неправдоподобность благополучной ситуации». В реальности же средний «человек эпохи Москвошвея» — не стахановец поощряемый материальными благами, и не представитель партийной номенклатуры — по-прежнему жил в условиях перманентного дефицита одежды и обуви и сталкивался с новой проблемой — печально известным стандартом качества советской продукции швейной и обувной промышленности. Таким образом, в 1930-е гг. кино костюм, не будучи отражением реалий повседневной действительности, тем не менее, визуализировал властные представления об идеальном облачении идеального советского гражданина.

В заключение следует отметить, что смена идеологической парадигмы советских кинофильмов, наблюдаемая на протяжении 1920–1930-х гг. не умаляет их высокой информатив-

ной значимости. Они могут быть полноценным источником для реконструкции как реального внешнего облика жителей городов СССР, так и властных представлений о вестиментарных нормах. Немаловажно, что в рассматриваемых материалах, традиционно маркируемых как «визуальные», наблюдается сочетание изображения и слова, что относится как к звуковому, так и к немому кино, сопровождавшемуся выразительными титрами. Сочетание вербального и визуального кроется и в самом характере кинообраза. Тут уместен термин М. К. Рыклина «речевое зрение», т. е. опосредованность визуального образа первичным вербальным дискурсом, объясняемая тем, что в сталинской культуре «акт зрения может осуществляться только через словесные ряды».⁴⁰ Тесная связь вербального и визуального компонентов, усиливающая скрытое содержание и суггестию киноматериала, особенно важна в контексте сталинского «большого стиля» в быту и культуре.

Natalia B. Lebina

Doctor of Historical Sciences, Northwest Branch of Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Russia, St. Petersburg)

E-mail: lebina@list.ru

Maria V. Terekhova

Research, State Museum of the History of St. Petersburg (Russia, St. Petersburg)

E-mail: tieriekhova@yandex.ru

“I’M FROM THE AGE OF MOSCOW SEWING TRUSTS...”: CITY DWELLER’S APPEARANCE IN SOVIET MOVIES OF THE 1920–1930S

The article is an attempt to use 1920–1930-s movies for the reconstruction of the appearance and costume details of the Soviet urban population during the said historical period. A comprehensive comparative analysis enabled the author to identify some strong parallels between the real dress practices and fashion trends and their reflection in the movies. Examples from popular films were compared with the relevant extracts from personal sources, media publications and official documents. In addition, while discussing the appropriateness of using cinematographic materials as a valid source for the study and reconstruction of the contemporaries’ appearance the author relied extensively on specialized film research literature. Despite the obvious ideologically loaded content the Soviet movies of the 1920s provided a detailed depiction of various realities of the time related to dress and urban vestment practices, often responding to the relevant historical events even quicker and more convincingly than the official media. At the turn of the 1920-s–1930-s in the process of comprehensive reorganization of film-making industry within the context of the Stalin’s “Great Turn” the relationship between the real appearance of the population and the cinematographic costume changed significantly. Cinema as the key element of “grand style” in art shaped and translated the mythologized images of model personages. The appearance of the movie heroes in this case was used as a powerful expressive means for building a screen image. The “grand style” movie costume was no longer a reflection of everyday real dress code, but a visual projection of a normalizing imperative discourse in the area of shaping the corporality canons for the “ideal” Soviet citizen.

Keywords: *cinema products, New Economic Policy, “grand style”, cinema autarchy, Soviet costume, film costume, social mimicry*

⁴⁰ См.: Рыклин М. Террорологии. М.; Тарту, 1992. С. 116.

REFERENCES

- Dashkova T. *Telesnost-Ideologiya-Kinematograf: Vizualnyy kanon i sovetskaya povesednevnost* [Physicality–Ideology–Cinematograph: Visual canon and Soviet everyday life]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2013. 247 p. (in Russ.).
- Demidenko Yu. B. *Takaya strannaya sovetskaya moda...* [Such strange Soviet fashion...]. Rossiyskaya istoriya [Russian history], 2015, no. 5, pp. 175–181. (in Russ.).
- Ferro M. *Kino i istoriya* [Cinema and history]. Voprosy istorii, 1993, no. 2, pp. 48–57. (in Russ.).
- Gorbachev O. V., Mazur L. N. *Vizualizatsiya proshlogo: istochniki, tekhnologii izucheniya* [Visualization of the past: sources, technologies of studying]. Informatsionnyy byulleten assotsiatsii. Istoriya i kompyuter [Newsletter of association. History and computer], 2010, no. 36, pp. 42–43. (in Russ.).
- Grey G. *Kino: Vizualnaya antropologiya* [Cinema: A visual anthropology]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. 203 p. (in Russ.).
- Kabanov V. V. *Istochnikovedenie istorii sovetskogo obshchestva. Kurs lektsiy* [Source study of history of the Soviet society. Course of lectures]. Moscow: RGGU Publ., 1997. 385 p. (in Russ.).
- Korolevich V. *Zhenshchina v kino* [The woman at cinema]. Moscow: Teakinopechat Publ., 1928. 96 p. (in Russ.).
- Kulturnoe stroitelstvo v Saratovskom Povolzhe. 1917–1928* [Cultural construction in the Saratov Volga region. 1917–1928]. Part. 1. Saratov: Privolzh. Knizhnoe izdatelstvo Publ., 1985. 295 p. (in Russ.).
- Kuznetsova V. *Kostyum na ekrane* [Costume on the screen]. Leningrad: Iskusstvo, 1975. 151 p. (in Russ.).
- Lapsey R., Westlake M. *Film Theory: An Introduction*. New York; Manchester: Manchester UP Publ., 1988. 230 p. (in English).
- Lebedev N. A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino (1918–1934)* [Essays on history of cinema of the USSR. Silent cinema (1918–1934)]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 373p. (in Russ.).
- Lebina N. B. *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kultura* [Man and woman: body, fashion, culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 203 p. (in Russ.).
- Lebina N. B. *Sovetskaya povesednevnost: normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bolshomu stilyu* [Soviet everyday life: norms and anomalies. From military communism to grand style]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 488 p. (in Russ.).
- Mandelsham N. Ya. *Vtoraya kniga* [Second book]. Moscow: Moskovskiy rabochiy Publ., 1990. 559 p. (in Russ.).
- Mazur L. N. *Vizualizatsiya istorii: novyy povorot v razvitiy istoricheskogo poznaniya* [The visualization of history: a new turn in the development of historical cognition]. Quaestio Rossica, 2015, no. 3, pp. 161–178. (in Russ.).
- Mikhaylova I. B. «Strashnoe kino» o «psikhologii vlasti». O filme «Tsar» — ego sozdateli [“Terrible film” about “psychology of power”. Creators of the film about its meaning]. Noveyshaya istoriya, 2015, no. 1, pp. 163–173. (in Russ.).
- Mikhaylova I. B. *Doloy «nenastoyashchego» «Tsarya»! Kampaniya protiv kinofilma P. S. Lungina v pechati i internete* [Down with the “unreal” “Tsar”! The Campaign against the film of P. S. Lungin in print and the Internet]. Noveyshaya istoriya [Contemporary history], 2015, no. 2, pp. 192–207. (in Russ.).
- Mikhaylova I. B. *S yubileem, «Ivan Vasilevich»! Kinokomediya L. I Gaydaya: «smeshno, no ne tolko...»* [Happy Anniversary, “Ivan Vasilyevich”! L. I Gaidai’s comedy film: “it’s funny, but not only...”]. Noveyshaya istoriya [Contemporary history], 2014, no. 1, pp.248–264. (in Russ.).
- Ochevidnaya istoriya. Problemy vizualnoy istorii Rossii XX stoletiya: sbornik statey* [Obvious history. Problems of visual history of Russia of the 20th century: collection of articles]. Chelyabinsk: Kamenny poyas Publ., 2008. 479 p. (in Russ.).
- Pilnyak B. A. *Golyy god* [The Naked year]. Povest nepogashennoy luny. Rasskazy, povesti, roman [Tale of the unextinguished moon. Stories, tales, novel]. Moscow: Pravda Publ., 1990. 477 p. (in Russ.).
- Ryklin M. *Terrorologiki* [Terrorologiki]. Moscow; Tartu: Eydos Publ., 1992. 222 p. (in Russ.).
- Sarah Street. *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film*. London; New York: Wallflower Publ., 2001. 144 p. (in English).

- Shreyder Yu.A. *Logika znakovykh sistem (elementy semiotiki)* [Logic of sign systems (semiotics elements)]. Moscow: Znanie Publ., 1974. 64 p. (in Russ.).
- Turovskaya M. *Gollivud v Moskve, ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-kh — 40-kh godov* [Hollywood in Moscow, or the Soviet and American cinema of 30th–40th]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematology notes], 2010, no. 97, pp. 51–63. (in Russ.).
- Vechtomova Ye. A. *Zdes pechatalas «Pravda»* [Here “Truth” was printed]. Leningrad: Lenizdat Publ., 1969. 344 p. (in Russ.).
- Venyavkin I. «*Nebogatoe oformlenie*»: «*Lozh*» Aleksandra Afinogenova i stalinskaya kulturnaya politika 1930-kh godov [Rather poor registration: Alexander Afinogenov’s “lie” and Stalin cultural policy of the 1930s]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literary Review], 2011, no. 108. (in Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/ve13.html> (accessed: 20.03.2016).
- Volkov Ye. V., Ponomareva Ye. V. *Igrovoe kino kak istoricheskiy istochnik dlya izucheniya kulturnoy pamyati* [Feature films as a historical source for studying of cultural memory]. *Vestnik Yuzhno-Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsialno-gumanitarnye nauki*, 2012, no. 10 (269), pp. 22–26. (in Russ.).
- Zakharzhevskaya R. V. *Kostyum dlya stseny* [Costume for a scene]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1967. 214 p. (in Russ.).
- Zemlyanukhin S., Segida M. *Domashnyaya sinemateka: otechestvennoe kino 1918–1996* [House cinemateque: domestic cinema of 1918–1996]. Moscow: Dubl-D Publ., 1996. 520 p. (in Russ.).
- Zorkaya N. M. *Istoriya sovetskogo kino* [History of the Soviet cinema]. St. Petersburg: Aleteyya Publ., 2005. 541 p. (in Russ.).