

И. Н. Гращенко

КИНОАНТРОПОЛОГИЯ

XX/20



Ирина Николаевна Гращенкова

Киноантропология XX/20

Серия «Кино моей Родины»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22826361
Киноантропология XX/20: Человек; Москва; 2014
ISBN 978-5-906131-49-2

Аннотация

Книга авторитетного историка отечественного кино И.Н. Гращенковой – первое исследование того направления киноискусства 20-х годов, которое оставалось в тени историко-революционных шедевров, сотворивших миф об Октябрьской революции 1917 года. А сегодня именно «второе кино» о быте, нравах, личных отношениях, повседневности первого постреволюционного десятилетия обнажает истинное лицо Революции как подлинной антропологической катастрофы. Документальные, игровые, анимационные фильмы 20-х годов, судьбы кинематографистов, забытые имена и лица, авторские размышления о человеке и эпохе – содержание этой книги. Текст иллюстрирован редкими фотографиями (в том числе, единственными сохранившимися) из фондов Госфильмофонда РФ, Библиотеки по киноискусству им. С. Эйзенштейна, Музея кино, Библиотеки по искусству, из семейных архивов. Книга

адресована и специалистам, и читателям, интересующимся искусством и культурой роковой эпохи отечественной истории.

Содержание

Утопия на большой крови	6
Среда обетованная	27
Женщины 20-х	59
Фильмотека	77
Конец ознакомительного фрагмента.	85

**Ирина Николаевна
Гращенкова
Киноантропология XX/20**

Моим родителям – людям 20-х годов

© И. Н. Гращенкова, текст, 2014

© Издательство «Человек», издание, 2014

* * *

Утопия на большой крови

«Народные комиссары относятся к России как к материалу для опыта. Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают её в жертву своей грёзе о всемирной или европейской революции», – писал Максим Горький в одной из статей цикла «Несвоевременные мысли» в декабре 1917 года. «Грёзой» на большой крови, утопией была сама система социализма. Имена Томаса Мора, Томмазо Кампанелла, Уильяма Морриса и их главные творения – «Золотая книжечка о наилучшем устройстве государства или, О новом острове Утопия», «Государство солнца», «Вести ниоткуда» вспомнились ко времени. Мор первым создал законченную систему социализма на бумаге и назвал «Островом Утопии». Моррис излагал идеи прекрасного, гармоничного, творческого, общинного социализма, не опирающегося на экономику и промышленность, парящего в воздухе. Кампанелла проповедывал полный отказ от частной собственности, «которая возникает и развивается лишь благодаря тому, что каждый из нас имеет собственный дом, жену и детей». Это он первым пропагандировал общественное воспитание детей и равноправие женщин. Его знаменитое произведение «Государство солнца» было написано в застенке, где он отбывал пожизненное заключение за попытку учредить с тремя сотнями монахов-домениканцев коммунисти-

ческую республику.

То, что не удалось горстке домениканцев, удалось кучке большевиков. Октябрьский переворот не был общенародным делом, когда из 100 только 17 человек были его активными участниками, остальные – свидетелями, в лучшем случае сочувствующими или, наоборот, скрытыми противниками, реже – врагами «без забрала». Партия большевиков, вопреки своему названию, напоминала секту, а не массовую политическую силу. Даже на одиннадцатом году революции, в 1928-м, коммунистов было чуть больше полумиллиона – 656 тысяч (без закрытых сфер армии и заграничной работы). Важнейшие социальные устои существовали только на бумаге – народовластие, равенство, общенародная собственность, союз рабочих и крестьян... Страна существовала вне времени: прошлое отвергалось, настоящее приносилось в жертву будущему. Настоящая утопия (греческое слово, буквально – несуществующая страна), и чтобы удерживать её на плаву истории, открыто объявили диктатуру, узаконили репрессии. В работе «Вопросы ленинизма» (1929) Сталин утверждал: «Репрессии являются необходимым элементом наступления социализма». И тут же лицемерно пояснял, «но элементом вспомогательным, а не главным». А на вопрос одной иностранной журналистки о том, сколько же будут расстреливать в СССР людей, ответил: «Сколько будет нужно».

Идея воспитания «новых людей» посещала власть пре-

державших ещё задолго до революции 1917 года. Так, Екатерина II под этим имела ввиду формирование узкой группы особых, высокородных, лично к ней близких людей, способных поддержать её начинания. Но со временем императрица охладела к самой идее. Возможно, поняла, что не одной элитой движется жизнь, что важен, как тогда называли, «третий чин» – купцы, промышленники, ремесленники. Для его государственного воспроизводства по приказу императрицы создавались по всей стране воспитательные дома для сирот, подкидышей, детей, оставленных родителями по бедности, рождённых вне брака. Пётр I придал самой идее больше демократизма, рекрутируя элиту, то есть лучших избранных среди талантливых преданных выходцев из разных сословий. Но только большевики разогнали масштаб до всенародного, поставив задачу создания многомиллионной совокупности людей нового типа. «Создать более высокий общественно-биологический тип сверхчеловека», – так прямо и заявлял Лев Троцкий. Ленин уточнял: «Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены в борьбе... Другого материала у нас нет». Да, из подпорченного материала нужно было создавать советского человека, сверхчеловека эпохи социализма. Впрочем, всякая социальная утопия, каждая тоталитарная система ставит себе такую цель. В трудах Маркса, выступлениях Муссолини, речах Геббельса, тезисах Мао нетрудно найти подобные квазиантрополо-

гические пассажи. А на практике все они начинали с того, что просто портили человеческую природу, расчеловечивая. Устойчивость к порче уничтожали миллионами.

Этот процесс расчеловечивания начался не в 20-е годы XX века, шёл не только в России. Этот процесс дехристианизации как дегуманизации Ф. М. Достоевский подвёл под простую и страшную формулу: «Если Бога нет, то всё дозволено». По счетам этого общечеловеческого феномена Россия заплатила самую высокую цену, другие – меньше, и они все продолжают платить.

Ради перемены человеческой природы и породы большевики давно задумали целую систему противовесов. Ещё до революции 1905 года большевик Семён Панченко (знаток церковной музыки и ценитель нетрадиционных сексуальных отношений) постулировал отказ от семьи, брака, разрушение традиционного быта, общественное воспитание детей в полной изоляции от родителей. Забрав власть в октябре 1917-го, приступили наконец к практическому осуществлению задуманного. Не жалея средств, привлекли науку. Лев Троцкий в своих воззрениях свободно соединил марксизм с фрейдизмом, увлекался психоанализом и окружил себя такими научными фигурами, как Александр Лурия, Иван Ермаков, Отто и Вера Шмидты. Открыли несколько уникальных исследовательских центров, не имевших аналогов за рубежом: Институт мозга, Институт борьбы за жизнеспособность, Институт экспериментальной медицины. Здесь не чистой науки ради,

не только в медицинских целях старались проникнуть в тайны мозга, крови, высшей нервной деятельности.

Большевик, естествоиспытатель Александр Богданов на себе ставил опыты по переливанию крови, но и после смерти он принадлежал науке. В Институте мозга проводили сравнительный анализ наполнения черепной коробки Ленина и Богданова, устроив ещё одну «встречу» оппонентам – авторам философского труда «Эмпириоманизм» и «Материализм и эмпириокритицизм». Искали физиологическую тайну гениальности, изучая свою коллекцию – мозг Циолковского и Павлова, Горького и Маяковского, Белого и Мичурин.

Уже в 1924 году в СССР был сделан шаг к созданию психотропного оружия. Бернارد Кожинский так называл «мозговое радио» – технологию управления эмоциональным состоянием толпы. Опыты проводились на животных Дурова. В конце 20-х учёный исчез в недрах спецслужб, но не погиб, а, будучи глубоко засекреченным, продолжал работать вплоть до начала 60-х.

В 1921 году был возрожден как учебный и научный Психоневрологический институт и преобразован в академию во главе с бывшим придворным медиком, генералом Императорской военно-медицинской академии Владимиром Михайловичем Бехтеревым. Когда он скоропостижно скончался после визита в столицу, его торжественно похоронили за государственный счёт, семье назначили пожизненную пен-

сию, имя академика присвоили Институту рефлексологии. Некоторая анекдотичность официально объявленной причины смерти («отравление консервами») породила слухи об убийстве. Как-то трудно представить себе такого человека, закусывающего килькой в томате. Наверняка не случайно имя Бехтерева оказалось связано с кинематографом – его учениками были будущие кинорежиссеры Абрам Роом, Дзига Вертов, Георгий Тасин, будущие сценаристы Лариса Рейснер и Борис Гусман, журналист Михаил Кольцов, политэмигрантка Ася Лацис, которой ещё предстояло руководить первым детским кинотеатром Москвы.

Выдающийся психолог, основоположник культурно-исторического направления Лев Выготский рассматривал психологию как единый комплекс теории и практики воспитания «нового человека» для создания «народа будущего». Он сам этого будущего не увидел – умер в 1934 году, не дожив до сорока. Зато его уникальный труд «Психология искусства» именно в этом «будущем» (в середине 60-х) обессмертил имя Выготского в самых широких кругах гуманитарной интеллигенции.

Психоаналитик и педагог Арон Залкинд утверждал, что наполненные новым классовым содержанием пригодятся и библейские заповеди. Например, «Не укради» можно заменить на «этическую формулировку тов. Ленина «Грабь награбленное», когда кража в интересах революции уже не кража, не преступление. Именно он заменил десять заповедей

как духовно-нравственные законы повседневной жизни верующего на «Двенадцать заповедей полового поведения революционного пролетариата».

Новое законодательство о браке, разводах, разрешение абортос разрушили фундамент традиционных, освященных православием семейно-брачных отношений. И вот уже социологический опрос 1927 года фиксирует преобладание внебрачных отношений, а, главное, негативный взгляд на сам институт брака: 89% женщин назвали себя «незамужними». Отныне браки совершались не на небесах, а в конторах ЗАГСов, в отделах записи актов гражданского состояния. «Записаться», как тогда говорили, можно было походя, сколько угодно раз и так же легко было расторгнуть брак, без выяснения мотивов, в одностороннем порядке. Ни тайнства, ни праздника. Ношение обручальных колец преследовалось как атрибут церковного венчания. Свадьбу считали отрыжкой прошлого. В литературе, на сцене, на экране свадьба превратилась в акцию мещанскую, пошлую, безобразную. Особенно преуспели в грубом сатирическом её разоблачении лидеры «левого искусства» – Маяковский, Мейерхольд, Эрдман.

Церковные обряды, торжественно, возвышенно сопровождавшие человека с момента прихода в жизнь и до ухода, трудно было отменить декретом, но можно было использовать, вывернув наизнанку, извратив самую суть, убрав из них Бога. Крестины превратили в октябрины. Отпевание замени-

ли траурной церемонией, для избранных – митингом. Всячески рекламировали кремацию тела – из антиклерикальных и гигиенических соображений. Прочная семья в партийной и комсомольской среде нередко служила объектом критики и насмешек как старорежимная, буржуазная, отмирающая. Политики всерьёз утверждали, что только отсталая деревня сохранила социально-экономическую базу семьи.

«Она любила по Смидович, а он любил по Коллонтай» – в 20-е эта строфа популярного стихотворения была всем понятна. Коллонтай и Смидович были две известные партийные дамы, непримиримые противницы в понимании любви, брака, отношений между полами в эпоху социализма. Они то и дело обменивались статьями в «Правде», вызывающими поток писем, которые тут же публиковались в виде подборки. И если Смидович яростно отрицала революционность свободных сексуальных отношений, утверждавших себя под антимеркантистскими лозунгами, то Коллонтай была их апологетом, теоретиком и практиком в жизни.

Александра Михайловна Домонтович – дочь генерала, троюродная сестра поэта Игоря Северянина, ушла в революцию, оставив мужа (но сохранив его фамилию) и сына сразу после событий 1905—1907 годов, в которых приняла самое активное участие. В 1908-м она надолго уехала в эмиграцию и в рядах социал-демократического движения завоевала авторитет как теоретик революционного феминизма. В 1917-м она была среди 32 российских политэмигрантов, пассажи-

ров знаменитого «опломбированного вагона» через Германию и Швецию реэмигрировавших в Россию. В первом советском правительстве Коллонтай заняла пост наркома социального презрения, став первой в мире женщиной-министром. И тут же провела два декрета, касающихся нового социального и правового статуса женщины, – «О гражданском браке и свободе разводов» и «О равенстве детей, рождённых в браке и вне брака». Она не боялась остаться в оппозиционном меньшинстве – среди «левых коммунистов», в рядах «рабочей оппозиции». Когда был арестован её гражданский муж Павел Дыбенко, член комиссии Совнаркома по делам военным и морским, демонстративно вышла из состава правительства.

После смерти Инессы Арманд в 1920 году Коллонтай заняла её место в ЦК ВКП(б), возглавила Женотдел, где уже не по государственной, а по партийной линии продолжила наступление на традиционные устои семьи, брака, взаимоотношений мужчины и женщины. Выступала на митингах, участвовала в диспутах, много писала – документы, публицистические статьи, беллетристика: «Коммунистическая мораль и половые проблемы», «Революция быта», «Семья в коммунистическом обществе»...

В 1923-м вышла книжка «Любовь пчёл трудовых» – три рассказа о трёх поколениях русских революционерок: народоволке (бабушка), эсерке (дочь), большевичке (внучка), их мужьях и любовниках, романах и изменах, даже жизни

втроём. Она была написана, как и повесть «Большая любовь» (1927), в виде исповеди. Киностудия «Межрабпомфильм» поспешила заказать сценарий по рассказам под названием «Любовь трёх поколений». Редкая удача: материал зрительский, коммерческий и покрыт историко-революционным кумачом, защищен высокой партийной фамилией автора. Проект не был осуществлен.

Много шума наделала статья Коллонтай «Дорогу крылатому Эросу!» (письма к трудящейся молодёжи), напечатанная в журнале «Молодая гвардия» в 1923 году. Призвав к сотрудничеству греческого бога любви, она создала целую концепцию любовных отношений в эпоху социализма. Бескрылый Эрос – влечение без эмоций, голый инстинкт воспроизводства, сохранявший человека всего без остатка для дела революции в годы Военного коммунизма и Гражданской войны. С приходом НЭПа свои права заявляет крылатый Эрос и телу человека нужна любовь-страсть, а душе его – любовь-дружба. Эта товарищеская любовь не эгоистична, не замкнута на одной избраннице или избраннике, не знает инстинкта собственности, чувства ревности. А при коммунизме воцарится ничем не ограниченная, захватывающая всего человека полигамная любовь. В общем, Коллонтай приняла революцию как переворот в сфере сексуальных отношений, как полное их раскрепощение.

Выступая перед массовой аудиторией, перед работницами, студентками, Коллонтай пользовалась одним простым

призывом, обращенным и к замужним, и к незамужним женщинам: «Рожайте, рожайте!» Она разъясняла: их главная социальная обязанность – «производить здоровых, жизнеспособных младенцев», для чего женщина должна сама выбрать достойного партнера и «не надо себя сдерживать», а советская власть «снимет с матерей крест материнства и оставит лишь улыбку радости, что рождает общение женщины с ребёнком». Она утверждала это по личному опыту женщины, давно живущей «без креста», по декларируемой заповеди: «Будь матерью не только для своего ребёнка, но и для всех детей рабочих и крестьян».

Ленин взглядов Коллонтай не разделял, считая «несдержанность в половой жизни буржуазной, признаком разложения». Когда ещё до революции в 1915 году Инесса Арманд прислала Ленину план своей брошюры о свободной любви, тот с присущей ему жёсткой аналитичностью всё чётко классифицировал. Свобода от финансового расчёта в браке, от «запрета папаша» – это хорошо, революционно. И никуда не годится свобода от «серьезного в любви», «от деторождения», «за адюльтер». К Коллонтай он испытывал антипатию. Наверняка не забыл, как во время переезда правительства из Петрограда в Москву весной 1918-го двух членов Совнаркома просто потеряли на несколько суток. Владимиру Ильичу дворянское воспитание не позволило вызвать на ковёр даму, но Дыбенко получил настоящую выволочку. В 1921 году Коллонтай перебросили на работу в Секретариат Коминтер-

на, а год спустя – ещё дальше, за рубеж, на дипломатическую работу в Норвегию, Мексику и наконец в Швецию. Образованная, владеющая десятком иностранных языков, знакомая с этикетом и сильная, умная, она нашла себя в этой работе, первая в мире женщина-дипломат.

Сменившая Коллонтай на посту главы Женотдела ЦК ВКП(б) П. Виноградская пошла даже дальше своей предшественницы, утверждавшей и практиковавшей «жизнь втроём», – она заявила, что многоженство и многомужество не противоречат интересам государства и назвала обывательством призыв «не живи с тремя жёнами». От партии не отставал комсомол, и в первый устав организации было внесено положение «о необходимости удовлетворять друг друга при уплате членских взносов», и случаи отказа осуждались как неуставные. Комсомольцы предпочитали свободную любовь, а брак называли «обрастанием» – привычками, вещами, бытом. Более политически грамотные цитировали Энгельса, писавшего о свободной любви как неотъемлемой составляющей революционной ситуации, остальные показывали пальцем на партийных лидеров, разорвавших старый брак и женившихся на женщинах много моложе, – В. Бонч-Бруевича, Н. Бухарина, А. Луначарского. Последнего Ленин весьма двусмысленно именовал «миноносец легкомысленный». Действительно, в семье главы ведомства культуры царила особая атмосфера: его первая жена Анна Александровна, не стесняясь, говорила: «Я вообще аморальна. Если бы

мой брат (Богданов) захотел со мной жить, пожалуйста! Если это доставляет ему или мне удовольствие». Она умилялась, глядя на малолетнего сына: «Он у меня такой сексуальный!» Конечно, большинству старой партийной гвардии претили новые революционные формы любви, брака, семейной жизни, но их обнародованию и распространению они не препятствовали, считая, что частную жизнь, сферу эротики трудно и нужно контролировать, так пусть этим занимаются, как могут, свои.

Не оставили большевики без внимания, контроля и досуг – отдых, развлечения, общение. Прежде всего позаботились об учреждениях массового организованного времяпровождения. Тут ничего не нужно было придумывать – клуб и изба-читальня существовали в дореволюционной России. 15 тысяч читален были приняты на баланс, избачом был поставлен секретарь партийной или комсомольской ячейки, фонды «почистили», пополнили партийной литературой. Появились передвижные избы-читальни, так называемые красные чумы, красные юрты. Рабочие, красноармейские, молодёжные клубы вели свою родословную от Народных домов. В начале 20-х клубы открывали в разгромленных, обезглавленных храмах, что не раз как показательное массовое мероприятие запечатлела кинохроника. Позднее проектирование и строительство специальных зданий для новых клубов осуществлялось лучшими архитекторами из стана конструктивистов – Ильёй Голосовым, Иваном Леонидовым. Один

Мельников возвёл шесть дворцов из стекла и бетона.

В 1926 году насчитывалось более 35 тысяч клубов, под крышей которых уживались самодеятельное творчество, просвещение, пропаганда, общение. Отсюда в профессиональное искусство пришло немало подлинных талантов. Здесь сотни тысяч впервые сели за шахматные и шашечные столы – по специальной разрядке в каждом рабочем клубе «для развития интеллектуального потенциала пролетариата» организовывали соответствующие секции. «Клуб против пивной» – лозунг эпохи и фабула многих фильмов – «Кружева», «Косая линия», «Ухабы»... Но одновременно клуб унифицировал и контролировал досуг, уводил человека из дома. Зато появились дома, собирающие коллективы по социальному и профессиональному принципу: Дом крестьянина, Дом печати, Дом обороны... Вот и негде было человеку побыть одному, пообщаться с самим собой, с близкими.

Советская эпоха открыла школу нового быта в системе профсоюзных домов отдыха и санаториев: правильный режим, здоровое питание, спортивные занятия, культмассовые мероприятия. Обычно путёвку, оплачиваемую профсоюзом, получал и ударник труда, многодетная мать, в одиночку отправляющиеся на заслуженный отдых. Для человека, постоянно находящегося под колпаком трудового коллектива, соседей по коммуналке, эти трёхнедельные каникулы превращались в дни и ночи свободы. Так называемые курортные романы в СССР стали типичным явлением быта и сюжетом

комедий, а то и сатирических спектаклей и фильмов. В 1924 году К. И. Чуковский заносит в дневник курортные впечатления: «В Сестрорепке на курорте лечатся 500 рабочих, для них оборудованы ванны, прекрасная столовая, порядок идеальный... Лица у большинства тупые, злые. Они всё же недовольны режимом ... окурки бросают наземь и норовят удрать в пивную... Прошли с барабанным боем, со знамёнами пионеры... Спящие пары... Корзины с вином, пивные бутылки... гомерически жирная баба, купающаяся нагишом под хохот всех присутствующих... демократия гуляет всюю».

«... там, где до сих пор гуляли пять-шесть человек, гуляют тысячи и десятки тысяч. Вчера в Кусково... Много голых – купаются бабы с мужчинами. Семечки щёлкают пудами. Демократия веселится». Это строки из того же документа времени, дневника Чуковского. Идеи массовости досуга, измеряемые сотнями тысяч, нашли своё воплощение в модели парка культуры и отдыха. Первым был ЦПКиО, позднее получивший имя Горького, открывшийся в Москве в 1928 году. Затем в разных городах появилось 60 подобных центров, а через десять лет их было уже 500. И снова человек растворялся в массе: гуляний, митингов, карнавалов, олимпиад, слётов, лекций, концертов, кинопоказов под открытым небом. На час, на день можно было отдать ребёнка под присмотр педагогов, с гарантией питания, ухода, медицинского обслуживания – в ясли, детсад, пионерский городок. До мелочей были продуманы все формы деиндивидуализации

жизни и воспитания.

Революционной эпохе с её нетерпимостью, агрессивностью, подавлением меньшинства большинством принадлежали такие формы повседневной жизни, как общественные суды. Для разрешения конфликтов, ставших обыденным явлением коммунального быта, придумали издевательское обозначение – товарищеский суд. В этих сборищах, возникающих на почве скандалов, доносов, привлекающих склочников, сплетников, не было ничего товарищеского. Наперекор евангельскому «не судите, да не судимы будите» человека призывали всё подвергать суду и быть готовым сегодня к роли обвинителя, а завтра, вполне возможно, – обвиняемого. Вот почему общественные суды распространялись на самые различные сферы жизни и культуры. Судили уклоняющихся от лекбеза, знахарей, сторонников домостроя, генерала Врангеля, убийц Карла Либкнехта, попа Гапона, Санина в компании с Онегиным, «Яму» Куприна и «Отца Сергия» Толстого, кинотипаж и киноактёров...

В кинотеатре «Антей» на Бахметьевке, в переполненном зале два дня кипели страсти – шел общественный суд над Гарри Пилем. Выступали зрители, кинематографисты, представители общественности. Приговор суда – снять все фильмы с участием Гарри Пиля с советского экрана, новых фильмов не покупать – не был единодушно поддержан. Зрители – молодежь, подростки – старались защитить «подсудимого». В симпатиях молодёжи к Пилю отразилось не только плохое

(невысокий вкус), но и хорошее. Интерес к смелому, ловкому, активному герою – на это нельзя было равнодушно махнуть рукой. И в текст приговора внесли дополнение: найти своего активного киногероя, создать образ «красного Пинкертона».

Прошел общественно-показательный суд над типажом, организованный Горкомом кинорботников совместно с Центральным Советом ОДСК. «Актер или типаж», «Типаж угрожает актеру». На суде в защиту типажа, однако, не уничтожая им актера, выступили В. Пудовкин, В. Инкижинов, Ю. Тарич. Решительно против типажа, за киноактера были режиссеры А. Роом и О. Преображенская, актеры С. Минин и Н. Рогожин. Председательствовал режиссер С. Васильев, прокурором был Н. Анощенко, экспертом суда – Ф. Шипулинский. Рабочий фабрики «Дукс» Молостов говорил о типаже как о своеобразном средстве выразить эпоху в живом лице конкретного человека.

Особое значение придавалось массовым акциям в дни новых советских праздников: военный парад как демонстрация наступательной и оборонной силы, а физкультурный – новых типов телесности и красоты, гражданское шествие как утверждение единства власти и народа, художественная программа как внедрение новых образцов культуры. Каждый год проходил под своим лозунгом на злобу дня, в совокупности представляющих краткий политический курс страны. 1918-й – защита Республики и укрепление Красной армии.

1919-й – за мировую революцию. 1920-й – долой интервентов-захватчиков, пособников международного империализма. 1921-й – за смычку города и деревни. 1922-й – крепить союз рабочих и крестьян. 1923-й – СССР – прообраз мировой Республики Советов. 1924-й – без Ленина по ленинскому пути. 1925-й – творчество масс в восстановлении страны. 1926-й – все силы на реконструкцию народного хозяйства. 1927-й – укрепление обороноспособности и борьба за мир. 1928-й – за соцсоревнование и семичасовой рабочий день. 1929-й – разгром врагов партии и вредителей социализма. 1930-й – наступление на кулачество и сплошная коллективизация. 1931-й – за счастливую и зажиточную жизнь.

Песни и танцы эпохи – настоящая летопись культуры, повседневности, человеческих отношений. Улицы и площади распевали новые революционные творения, а рядом звучали старые городские романсы с текстом, переложённым на современность. «Антон-наборщик», «Шахта №3», «Маленький посёлок», «Серая кепка и красный платок», знаменитые «Кирпичики». Вспомнив, как в 10-е годы были популярны экранизации романсов и народных песен, режиссёр Л. Оболенский сложил из «Кирпичиков» фильм о старой и новой жизни провинциального рабочего посёлка, о заводской молодёжи, о любви. Вопрос о массовой песне не раз ставился в повестке дня ЦК ВЛКСМ, а милиция получала приказы о проведении рейдов на рынках, в пивных, на вокзалах – по борьбе с нежелательным, и тем более запрещённым песен-

ным репертуаром. Гитара, названная мещанским инструментом, была взята под подозрение. Зато гармонь, верная спутница выходцев из деревни, считалась инструментом комсомольским, и ЦК ВЛКСМ специально разработал «Заповеди гармониста», открывающиеся таким положением, далёким от музыковедения: «Гармонист – первый враг хулиганства, пьянства, дебоширства». Проводились молодёжные диспуты на тему: «Может ли танцевать комсомолец?» Тем более что старшие товарищи, например, Киров, не отличавшийся особой строгостью нрава, был яростным противником современных танцев. Особенно преследовали танго и тустеп «как развратные, упаднические и враждебные социализму». Пытались сочинять новые советские массовые и бесполое. Но фантазия «красных хореографов» была бесплодна. Масовый молодёжный танец «За власть Советов» под музыку песни «Смело, товарищи, в ногу», едва ли не единственный революционный опус, никто не хотел танцевать. Во многих домах особую ценность представлял патефон с набором пластинок «из-за бугра», под который при закрытых дверях собирались потанцевать только свои.

«А ведь это сверху кажется – внизу масса, а тут отдельные люди живут», – определил картину жизни 20-х писатель Андрей Платонов. Подавляющее большинство лишили личного пространства— собственного дома или квартиры и загнали в коммуналки, где в едином пространстве сложилась особая обобществлённая повседневность. Места общего поль-

зования, кухня как центр общественной жизни, парадный и чёрный ход во двор и на помойку. Телесный опыт (еда, гигиена, сексуальность) – всё теряло интимность, прослушивалось, просматривалось, о/б/суждалось. Запиравшиеся комнаты оставались единственной личной, закрытой территорией – и интеллигента, и хулигана, и общественницы, и бывшего владельца всей квартиры. Из таких разных персонажей «коллективная семья» сложиться не могла, как мечтали социологи-радикалы, идейные сторонники и проповедники коммуналки. Например, Леонид Сабсович, противник не только отдельных квартир, но и собственной мебели и сторонник жёсткой регуляции повседневной жизни через постоянно включённое радио. Миллионы уже никогда не забудут характерного голоса диктора Гордеева, который всю страну будил по утрам, приглашая на утреннюю гимнастику.

Даже в таком социальном инкубаторе, как коммуналка, новый культурно-антропологический тип человека («человека массы») вывести не удалось. Одних просто расчеловечили, высвободив худшие качества людской природы и национальной ментальности. Другие, вступив во внешние, поверхностные отношения с новой системой жизни, сохранили себя как смогли; меньшинство открыто противостоящих социальной действительности было ею так или иначе уничтожено. В течение семи десятков лет, сменяя друг друга, прожили своё несколько поколений русских, российских людей, а не миллионы «поручиков Кижы». Экспери-

мент по созданию «нового человека», о необходимости которого говорили большевики и «левые» от интеллигенции, результатов не дал. А если и по сию пору кто-то считает себя принадлежащим советской породе, пусть считает. Но тогда слово «человек», пожалуй, лучше заковычить. «Красный граф» Алексей Николаевич Толстой жаловался другу: «Я иногда чувствую, что испытал на нашей дорогой Родине какую-то психологическую, или, скорее, патологическую деформацию». А ведь этот человек был защищен культурой, талантом, избранным кругом общения, большей мерой свободы, чем миллионы его соотечественников.

Среда обетованная

Жилищный кризис в Советской России приобрёл хронический характер. Прав был Михаил Булгаков – нас испортил квартирный вопрос и, видимо, навсегда. Все домовладения были национализированы. Весной 1918 года начался квартирный передел, механизм которого предложил Ленин: введение нормы квадратных метров жилья на взрослых и детей. Норма постоянно уменьшалась – от 10 кв. м на взрослого до 6,9 – для рабочих и 4,9 – для служащих. Когда в конце 20-х в крупных городах поднялась новая волна жилищного кризиса, нормы жилья опять уменьшили, а гражданам предложили самоуплотнение: в течение трёх недель нужно было самому найти жильцов на излишки квадратных метров, пока этим не занялись соответствующие организации. Поддерживался в неустанном движении маховик переселений, уплотнений, создания всё новых коммуналок. Авторство этой идеи не принадлежало большевикам, они её позаимствовали у «старших товарищей». Декретом Парижской коммунны от 24 апреля 1871 года была проведена экспроприация опустевших квартир и брошенного имущества бежавших из Парижа буржуа – в пользу бездомных и городской бедноты. Большевики, правда, пошли дальше, используя отнюдь не пустующую жилплощадь, подселая кого угодно к кому угодно. Так, даже у Шаляпина в его петроградской

квартире появились соседи. С января 1921 года была отменена плата за жильё, а когда весной 1922 была восстановлена, то оказалось, что этот «квартирный коммунизм» довёл жилой фонд до состояния руин. В годы НЭПа положение удалось несколько улучшить за счёт кооперативного и частного строительства жилья с правом продажи и обмена. Но строили дома небольшие – максимум четыре квартиры, а, главное, земля под ними была государственной. Позднее и это запретили, так что долгие годы единственным застройщиком было государство. Жилая площадь превратилась в средство наказания, поощрения, социальной манипуляции. Многие, точно крепостные, были приписаны к предприятию и учреждению: уволился – потерял жильё. Эйзенштейн получил отдельную комнату в коммуналке на Чистых прудах после того, как члены Домкома, посмотрев фильм «Броненосец «Потемкин», «добровольным» переселением жильцов решили его квартирный вопрос. А академику И. П. Павлову, «принимая во внимание совершенно исключительные научные заслуги, имеющие огромное значение для трудящихся всего мира», правительство построило даже домовую церковь.

1919 год был отмечен массовым переселением рабочих в лучшие здания Москвы с обязательным переустройством быта на коллективных началах. Так, улучшение жилищных условий было куплено дорогой ценой – сломом житейского и семейного уклада сотен тысяч. В этом году переселили бо-

лее полумиллиона рабочих, и на карте столицы появились 102 дома-коммуны: в 1921-м их было уже 559, в 1922-м – более тысячи. Никакого индивидуального пространства, даже сон, и тот в коллективе. В знаменитом доме-башне Мельникова вся семья архитектора (без различия пола и возраста) спала в одном помещении, разгороженном лёгкими щитами. Процесс освобождения квартир, подготовки зданий, вселения новых жильцов курировало «Общество по организации рабочего быта» во главе с Ф. Э. Дзержинским.

Дом – укрытое, замкнутое, жизнетворящее, жизнеохраняющее, антропологическое пространство, где частная жизнь человека обретает неповторимо-личностные формы. Стены отделяют и защищают от внешнего мира, а окна становятся глазами человека в этот мир. Окно появилось в Древней Греции, квартира, так называемая инсула, – в Древнем Риме, а Англия подарила человечеству заповедь отношения к жилищу: «Мой дом – моя крепость». «Мой», «моя» – это единственное число первого лица было враждебно социалистам всех мастей, и они всегда покушались на индивидуальную, интимную модель жилища. Идея социалиста-утописта Шарля Фурье – создание трудовой общины (фаланги), проживающей коллективно в огромном дворце (фаланстере). Знаменская коммуна писателя-народника Василия Слепцова в Петербурге. ... В 20-е в духе времени слово «жилище» сменилось другими – «жильё», «жилплощадь», «дом-коммуна».

Дом-коммуна – так называлось муниципальное жильё,

передаваемое предприятиям, организациям, людям одной профессии под заселение и хозяйственное управление. Кстати, так уже в XX веке реализовалась идея революционеров-народников Петрашевского и Буташевича. Большинство коммун было рабочими, затем возникли студенческие, военные, педагогов-коммунистов, московских писателей. Знаменитая коммуна инженеров и писателей по адресу: Ленинград, улица Рубинштейна, 7 была названа острословами «Слеза социализма». Для партийной верхушки в лучших гостиницах Москвы и Петрограда-Ленинграда создавали Дома Советов. «Лучшим проводником коллективизма могут явиться коммуны рабочей молодежи. Общность условий жизни – вот то, что необходимо прежде всего для воспитания нового человека», – утверждала молодёжная газета «Северный комсомолец». Именно так была организована в 1928 году Дубровская коммуна по инициативе рабочих завода АМО. В коммуне всего 30 человек, хотя еще многие и многие хотели бы стать её членами. Но в распоряжении коммуны передали всего одну небольшую квартиру. Люди здесь собрались разные: по возрасту – от 45 до 2 месяцев, по занимаемой должности и получаемой зарплате – одни получали в месяц 30 рублей, другие – до 300. И все до единой копейки, в том числе и премиальные, идут в общий котел. Дети воспитываются все вместе, сообща живут в одной лучшей комнате, коммунары откладывают деньги им на дачу. Несколько лет назад взяли в коммуны общую домработницу – молодую

неграмотную деревенскую девушку. Сообща учили грамоте, политграмоте, помогли устроиться на завод, приняли в коммуну. Потом той же дорогой в коммуну пришла вторая, третья. Здесь и радости, и горести поровну – на тридцать частей. Сообща пишут летопись коммуны – ведут дневник.

Определяя социальные и этические корни этого «маленького коммунизма», Михаил Кольцов писал: «Взяли за основу, за единицу своей коммуны не «коммунистического монаха», жаждущего в экстазе во что бы то ни стало слиться с коллективом в бытовом монастыре, и не казарменную душу, для которой высшее достижение – спать, есть и танцевать по команде, по свистку. Они пошли по другому пути. Во-первых, по пути естественного освобождения отдельного трудящегося от скуки и угнетения мелкого домашнего хозяйства. И, во-вторых, по пути товарищеского сближения политически близких, классово родных друг другу людей».

Молодёжь, комсомольцы активно поддерживали такую модель жизни, по их мнению, освобождающую от «мелкобуржуазных настроений семьи, домашнего существования». «Половой вопрос просто разрешить в коммунах молодёжи. Мы не чувствуем половых различий. В коммуне девушка, вступающая в половую связь, не отвлекается от общественной жизни. Если вы не хотите жить, как ваши отцы, если хотите найти удовлетворительные ответы на вопросы о взаимоотношении полов, стройте коммуну рабочей молодёжи». Так соединил воедино два вопроса – жилищный и половой

– комсомолец завода «Серп и молот», написавший в журнал «Смена» целый трактат под названием «Половой коммунизм».

Но как ни старались публицисты, социологи, архитекторы-радикалы, модель дома-коммуны постепенно изживала себя, как всякая романтическая утопия, а сами дома превращались в обветшалые общежития без удобств. Последним в столице, в Замоскворечье, на Хавской улице, в 1928—1929 годах был построен показательный дом-коммуна. Тысяча жильцов (90% – рабочие, остальные – служащие) была расселена в квартирах без кухонь, с общими удобствами. Детские ясли, клуб, читальня, спортзал составляли общественный сектор. Но пятую часть жилища пришлось превратить в отдельные квартиры. Вселяясь в этот дом, жильцы брали на себя обязательства «за год ликвидировать неграмотность, пьянство, хамство, религиозность».

Официально коммуны существовали до 1934 года, когда XVII съезд ВКП(б) приговорил саму идею как «уравниловски-маниловские упражнения левых головотяпов». Зато коммунальное жильё (коммуналки) на долгие десятилетия, на жизнь многих поколений стало осуществлённой моделью социализма. Необходимость жить так близко, тесно с чужими людьми, коллективно пользоваться объектами личной гигиены, была аморальна и антисанитарна. Коммуналки не случайно становились зоной социальной напряжённости, бытовой конфликтности, тотального контроля над лич-

НОСТЬЮ.

Последним аккордом утопической архитектурной симфонии явилась идея строительства Дворца Советов в Москве. Осенью 1931 года в Музее изобразительных искусств были представлены 160 отечественных и зарубежных проектов. Позднее победителем был объявлен советский архитектор Борис Иофан, выпускник Римского университета, проживший девять лет в Италии и приехавший в СССР за свободой творчества и экспериментов. Но на его долю уже достался только переход от конструктивизма к неоклассике имперского стиля. Его 420-метровое сооружение представляло гигантский постамент (340 метров) и теряющуюся в поднебесье скульптуру Ленина на нём (ещё 80 метров). Функциональное назначение этого чудовища было таково: место для массовых заседаний и манифестаций в залах на 6 и 25 тысяч, а также высотная библиотека в голове вождя. К началу Великой Отечественной войны на месте взорванного храма Христа Спасителя успели вырыть котлован и возвести семиэтажный каркас, металл которого пошёл на противотанковые ежи (конструкция генерала Михаила Гориккера), защищавшие Москву в 1941 году. А непостроенный Дворец ещё долго украшал столичные путеводители как символ-фантом.

Борис Иофан – это и печально-знаменитый Дом на набережной, составляющей которого был кинотеатр «Ударник» с раздвигающейся крышей. Но лишь раз во время церемонии открытия кинотеатра звёздное небо «вошло» в зритель-

ный зал. При этом заклинило пусковой механизм, и небесная сфера закрылась навсегда. Однако архитектор продолжал штурмовать небеса. Гигантский павильон СССР на Всемирной выставке 1937 года в Париже, увенчанный скульптурой Мухиной. Здание университета на Ленинских горах на самой его высокой точке должна была украсить фигура М. В. Ломоносова, и только благодаря передаче проекта другому архитектору он «усидел» на земле. Борис Иофан закончил свой путь в здании, им самим спроектированном и построенном сорок лет назад в санатории «Барвиха».

Российские архитекторы приняли революцию как конец частной собственности на землю и частного заказа на строительство. Не случайно ни один из самых именитых, авторитетных за рубежом мастеров не покинул страну. И 20-е годы оправдали их ожидание, стали периодом небывалого расцвета авангардной архитектурной мысли, экспериментальной строительной практики, профессиональной общественной активности. Лидер и идеолог европейского конструктивизма Шарль Эдмон Жанере, известный под псевдонимом Ле Корбюзье, утверждал: «... только русская художественная душа допустила чудо – устремление к огромной общей мечте». Он, мечтавший о перестройке Парижа, Антверпена, Рио-де-Жанейро, принял активное участие в реконструкции Москвы. Архитектурные направления и стили 20-х складывались в яркую и контрастную картину: рационализм, неоклассика, пролетарская классика, конструктивизм. Именно

конструктивизм в 20-е господствовал и в театре, и в кино, и в архитектуре, связанный с именами трёх братьев Весниных, Моисея Гинзбурга. Но в это же время до 1922 года ещё жил, работал и даже возглавлял Московское архитектурное общество выдающийся представитель русского модерна Фёдор Осипович Шехтель. Но вскоре один из ведущих мастеров архитектуры Серебряного века, один из основоположников русского модерна должен был уступить лидирующую позицию в архитектурном сообществе. В 1926 году Шехтель, построивший красивейшие особняки Москвы, умирал в коммуналке от рака желудка, без обезболивающих, почти в нищете.

В 1920-м начал строительство радиобашни выдающийся инженер-конструктор, создатель первого в России нефтепровода, около 500 крупнейших мостов, арочного дебаркадера Киевского вокзала, стеклянных перекрытий Торговых рядов на Красной площади Владимир Григорьевич Шухов. Из-за нехватки металла пришлось отказаться от спроектированной им высоты в 350 метров, но и 150-метровая, она долго была самой высокой в СССР. Один из семи шедевров русского архитектурного авангарда – и функциональная, и красивая – башня возводилась без подъёмного крана и лесов, в основном, руками красноармейцев на ветру и двадцатиградусном морозе. Рухнула часть строения, двое рабочих погибли, и Шухова приговорили за «саботаж» к условному расстрелу». 19 марта 1922 года радиобашня приняла первый

сигнал. Шухов отказался от наград, прося одного – снять с него обвинение и наказание, уже стоившие жизни его матери и его сыну.

Чем хуже жило большинство (перенаселённость городов, отсутствие транспортной сети, запущенность жилищ, скученность в коммунальных квартирах), тем пышнее цвела архитектурная мысль (конкурсы, диспуты, эстетические платформы, уникальные проекты). Оглядываясь назад, понимаешь, что творческая активность в этой сфере была своеобразным клапаном, с помощью которого снижались социальная напряжённость и массовое недовольство. Новизна идей, разнообразие форм, неудержимость фантазии, а, главное, несоответствие возможностям и потребностям общества, невыполнимость, утопичность – всё это вместе замораживало и охлаждало протестные настроения. Появилось направление так называемой бумажной архитектуры, даже не рассчитанной на реализацию, но, несомненно, движущей вперёд сам вид этой деятельности. Ивана Ильича Леонидова, у которого был осуществлён только один проект (лестница в Кисловодске), называли архитектором-футурологом и великим мастером. Его «Кинофабрика» действительно принадлежала будущему и той киноиндустрии, тому киноискусству, которых и в проекте ещё не было.

Архитектор Константин Степанович Мельников специализировался на проектировании и сооружении зданий нового социального профиля – рабочих клубов. Время, когда

их открыли в разгромленных храмах, миновало. Строить начали специально и капитально – так, чтобы из мрачных бараков и коммуналок сюда, в эти «места всеобщей радости» хотелось постоянно приходить. Его сооружения наполняли огромные скульптуры. Например, Клуб коммунальщиков имени Русакова в Сокольниках был изваянием символа эпохи – трактора. Внутреннее пространство мельниковских клубов задумывалось многофункциональным, трансформирующимся – система залов, меняющих назначение и объем. Технически и экономически многие открытия архитектора были опережающими, преждевременными. Так, ему как главному архитектору Центрального парка культуры и отдыха имени Горького не удалось создать гигантский партер (от входа со стороны Крымского моста до Нескучного сада) с огромным фонтаном в центре. Недоделки, переделки, упрощения постоянно сопровождали реализацию проектов Мельникова. Пожалуй, только круглый дом, построенный по собственному проекту в 1927—1929 годах для своей семьи в сердце старой Москвы, в Кривоарбатском переулке, – абсолютное воплощение его замысла.

Стремление к абсолюту, эталону было свойственно авангардной архитектуре 20-х, мало заинтересованной в массовом внедрении проектов. В 1927 году открылась первая образцовая школа (с лабораториями, спортивными сооружениями, механизированной столовой, помещениями для различных кружков, танцев, с душевыми). В 1929-м зарабо-

тала Первая фабрика-кухня – чудо технологии и санитарии. – Приняла больных первая поликлиника, оборудованная по последнему слову медицинской техники. Фантастически смотрелись среди ветхих построек новые показательные дома. Знаменитый Дом промышленности в Харькове (автор проекта – ученик Леонида Бенуа Андрей Белогруд) – стекло и бетон, 4 тысячи окон. Он вместил 30 учреждений, гигантский зал для заседаний, столовую, поликлинику. Такой мог быть только один – образец конструктивизма, символ эпохи. Именно в таком качестве предъявил его в фильме «Обломки империи» режиссёр Фридрих Эрмлер. Кинематографисты, показывающие кто образцовые ясли (Абрам Роом в «Ухабах»), кто грандиозную рабочую столовую (в «Обломке империи»), а кто специально перед камерой возводящий механизированную молочную ферму (Сергей Эйзенштейн в «Старом и новом»), не были лакировщиками – просто торопились перенести образцы в реальность, хотя бы экранную.

Дом на Гоголевском бульваре, возведённый по проекту ведущего теоретика конструктивизма Моисея Гинзбурга, – реальный образец коммунального жилища, одновременно освободившего человека от тягот индивидуального хозяйства и сохранившего ему личное пространство жизни. Это два самостоятельных корпуса, соединённые переходом: жилой, с изолированными двухэтажными квартирами и общественный, где находились столовая, кухня, механическая прачечная, ясли, детский сад, клуб. Плоская кровля была ис-

пользована под теннисные корты, солярий, сад. Совсем как мечтал Велимир Хлебников: «Крыша станет главнее, и люди научатся летать». Первым жильцам этого коммунального рая действительно казалось, что они парят над бытом, наслаждаясь его удобствами, а, главное, свободой, особенно ценимой после жизни в коммуналках, «на людях». Дружеские застолья до утра, танцы всю ночь напролет, тайные любовные свидания – и без страха, что услышат соседи, «где надо» расскажут. В общем, архитекторы замахивались на роль режиссёров жизни, организаторов социального поведения человека. Но не всем нравилось это «соглашательство» нового со старым, коллективного с индивидуальным. Спорили. Яростно. Не стыдясь эстетических разоблачений и не жалея политических ярлыков. Так, зимой 1929—1930 годов проходила дискуссия о социалистическом городе между урбанистами и дезурбанистами. Первые считали, что строить нужно на фундаменте полностью обобществлённого быта типовые дома-коммуны с семи- и девятиметровыми комнатами-рекреациями на каждого взрослого и отдельными блоками для детей, отнятых от родителей с того момента, как они перестают физиологически нуждаться в матери. Дома-коммуны собираются в соцгород (от 40 до 100 тысяч человек) вокруг градообразующего предприятия или совхоза. Конструктивист и урбанист Александр Веснин был сторонником усиления социальных контактов и во вне рабочее время, выступал за рациональные, коллективные формы досуга, отды-

ха. Дезурбанисты предлагали расселение семьями, в отдалении от производственной зоны, в собственных домах с гаражом, автомобилем. Социолог М. Охитович был за большую изоляцию человека вне производства, за свободу досуга, отдыха. Досталось и тем, и другим: урбанистам – за формализм, дезурбанистам – за буржуазный уклон. А строить стали по-сталински: сначала предприятия, а затем, исходя из их потребностей, – жилую зону в архитектурном стиле «барако» (от французского *baroque* – лёгкое строение для временного размещения), надолго ведущего стиля в СССР.

Архитектурная мысль 20-х не знала предела фантазии, – технократической, романтической, утопической. Город на рессорах, возвышающийся над транспортными развязками и коммуникациями. Летающий город на воздушных платформах. Город на колёсах, постоянно меняющий местоположение. Подвижный дом-каркас с выдвигаемыми квартирами, способными отделиться и остановиться в любой точке движения. «Охота к перемене мест» жительства – дом, путешествующий по стране, быт, утративший оседлость, человек, отказывающийся от собственного жилья. Во всём архитекторы-авангардисты видели перспективы градостроительства, конструктивисты утверждали: «Дом – это машина для жилья», подвижная, сбросившая с себя лишнее, декоративное, отличающаяся функциональностью, новой красотой пропорций, ритма. Существовал проект превращения Москвы в зелёный город, гигантский парк культуры. Из него долж-

ны были вынести и равномерно распределить по всей стране государственные учреждения, промышленные предприятия, учебные заведения, жителей переселить в новые дома вдоль магистралей, а кого-то и в другие города. Москва, в которой больше ничего не строили, сохранила бы себя как уникальный исторический ансамбль, как центр культуры и туризма. Какая желанная, прекрасная утопия или проект XXI века?!

Нельзя перестроить, можно переименовать улицу, посёлок, город. 20-е – годы настоящей топонимической катастрофы. Названия менялись по 3—4 раза, одни и те же появлялись в разных республиках и областях. Возникали и исчезали Зиновьевск, Троцк, Пошехонье-Володарск, Ежово-Черкесск. С изменением географических названий, всегда наполненных природным, событийным, социальным смыслом, уничтожался памятник истории и культуры, город, посёлок, улица забывали себя. Существовал проект переименования Москвы как будущей столицы Всемирного Союза ССР в город Ленинск. Слава Богу, Москва устояла. Пал Петроград, сперва потерявший почти половину дореволюционных названий, а затем и имя собственное.

12 марта 1918 года Москва была объявлена столицей Республики, на следующий день после переезда сюда советского правительства. Причиной такой «охоты к перемене мест» одни называли опасное географическое положение Петрограда, близость к границе, другие – более беспокойную натуру этого города, как природную, так и социальную. Начиная с

неустойчивости имени, которое он сменил трижды. Столица выбралась из «топи блат» на семь холмов, омылась чистыми водами многочисленных рек и родников, а, главное, вернулась на родную почву русской самобытности, православного миропонимания.

Москва стала героиней фильмов 20-х годов, в том числе обращенных к её современной действительности, – у неё появились свои кинолетописцы, свои кинопоэты. Уроженцы Белостока братья Кауфман увековечили Москву 20-х в документальных фильмах «Шагай, Совет!», «Москва», выпусках экранных журналов «Кино-календарь» и «Кино-правда». Лев Кулешов, родившийся в Тамбове, учившийся в Москве и начавший творческую жизнь в самой московской по духу кинофирме А. А. Ханжонкова, запечатлел полюбившийся город в фильмах «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «Ваша знакомая». Юрий Желябужский, петербуржец по рождению, правда, выросший в стенах Московского художественного театра, отдал дань городу в комедии «Папиросница от Моссельпрома», драмах «Человек родился» и «В город входить нельзя». Абрам Роом, уроженец Вильно, как театральный режиссёр состоявшийся в культурной столице Поволжья Саратове, создал подлинный шедевр кино о Москве и по-московски – «Третью Мещанскую», а до этого всё приглядывавшийся к ней сквозь увеличительное стекло жанра чёрной комедии в короткометражках «Что говорит «Мое», сей отгадай-

те вопрос» и «Гонка за самогонкой». И ни одного фильма о послереволюционной Москве не снял коренной москвич Яков Протазанов, постоянно из неё уезжавший снимать то в деревню, то в провинцию. Может быть, перестал узнавать взрастивший его любимый город? Зато поднявшийся рядом с ним режиссёр Борис Барнет, коренной москвич, хоть по отцовской линии европеец, из шотландского рода, в лирических бытовых комедиях «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» предъявил тёплое, доброе, улыбочивое лицо малой своей Родины, дарившей ему героев, сюжеты. Австрийский критик, политэмигрант Вальтер Беньямин в «Московском дневнике», написанном по свежим впечатлениям его пребывания в Москве в 1926—1927 годах, удивительно почувствовал её душу «большой деревни»: «У её улиц есть одна странность – в них прячется русская деревня». В деревянных одноэтажных домиках с палисадниками, заросших травой дворах, скамейках у ворот, в особой манере общения жителей, в общинном духе – во всём продолжалась русская деревня, постоянно пополнявшая столицу людьми в лаптях и зипунах. Кто приехал купить мануфактуру или что-нибудь продать, другие – на заработки, а то и «за правдой» во властные учреждения.

Мода – французское слово с латинским корнем *modus* – мера, образ, правило, предписание. В советской стране 20-х годов она испытывала влияние войны, криминала (улицы и власти), диктата молодости (орудия против прошлого),

спортивности (важнейшей составляющей воспитания масс) и, конечно, экономики и состояния лёгкой промышленности. В моде заявляли себя различные фобии, поиски стиля, созвучного или контрастного идеологемам эпохи. Её символами в 20-е годы стали: кожанка, кепка, красный платок, тельняшка, клёш, шапка-финка, шинель, будёновка, сапоги. Крестьянский козух, подпоясанный красноармейским ремнём, валенки на оранжевой резине, будёновка с пятиконечной звездой, дворницкие рукавицы – в этом наряде трудно узнать выдающегося театрального деятеля эпохи. Мейерхольд любил «Маскарад» на сцене и в действительности маскарад революционный.

Где же взяли такое количество кожаных курток, так называемых комиссарок, кожанок? Ответ простой: национализировали склады профессиональной одежды лётчиков и шоферов. Всем хватило: чекистам, комиссарам, женорганизаторам, управдомам и братьям Кауфман, и Мейерхольду, и Райх. Кепки вместо шляп носили партийные вожди – Ленин, Бухарин, Киров. Красный платок покрывал голову работниц, студенток рабфака, делегатов, партийных активисток. В этом куске материи торжествовал главный цвет времени, и одновременно жила память о фригийских красных колпаках Великой Французской революции. Всё «наше» называлось красным – знамя, звезда, армия. В Петрограде кроваво-красным покрасили Зимний дворец и Генеральный штаб. Весь (вся) в белом (брюки, платья, обувь) – элегантно, по-

европейски, но вызывающе. Не белая ли кость, не сторонник ли Белого движения? Даже духи и одеколон, появившиеся в 1925 году, назвали «Красная Москва», хотя на самом деле это был «Любимый букет императрицы», когда-то специально созданный для Александры Фёдоровны русским парфюмером французского происхождения Августом Мишелем. Красная как красивая всё-таки лучше, чем «За нацию!» или «Гильотина», – названия новых ароматов эпохи Великой Французской революции. На один из Первомаев для демонстрации на Красной площади колонны молодых рабочих одели в красные рубахи, то ли забыв, то ли, наоборот, вспомнив про униформу палача. На улицах можно было встретить красные похороны: гроб, катафалк, лошадиная упряжь – всё красное.

«Можно ли по одежде определить классового врага?» «Что должен носить комсомолец?» Нередко молодёжь задавала такие вопросы на диспутах, в прессе. Комсомольскому вождю Александру Косыреву понравилась форма коммунистической немецкой молодёжной организации «Юный Спартак», и комсомольцев одели в «юнгштурмовки». Старая профессура называла студентов, носящих эту военизированную форму, «саранчой» – и не только за цвет хаки. Несколько лет спустя к огорчению молодёжи доказали: ткань для постоянной носки не гигиенична, портупья перетягивает грудь. Вредно. А ведь предупреждал комсомольский поэт Александр Жаров свою подругу: «Сними мой друг скорее сапо-

ги //Чтоб не испортить линию ноги». В дневнике интеллигентки со вкусом, воспитанном до революции, такой портрет интеллигентки завтрашней: «Рабфаковки в чём-то оранжевом, красном, с зелёными гребешками в стриженных в скобку затылках, в туфлях на босу ногу, пугая ярим хохотом и визгами... промчались куда-то с папиросами в зубах...»

Конечно, самый универсальный и экономный тип одежды – костюмы Адама и Евы – предложило общество «Долой стыд». Правда, холодно и негигиенично, убеждал активистов нарком здравоохранения Н. Семашко. Лучше – спортивный костюм, трусы, футболка, майка для юношей и девушек. Крайне «левые» – Чужак, Гастев – призывали вообще отказаться от одежды «только для женщин», носить универсальные вещи. Многим женщинам нового поколения идея моды «унисекс» понравилась, и они надели брюки, кепки, стали повязывать галстуки, носить мужскую обувь, конечно, кожанки. Стали коротко стричься – «гарсон» («под мальчика» по-русски), «бубикопф». Полное и всеобщее равенство. Художник Григорий Якулов мечтал весь народ одеть одинаково для будней и праздников: юбка и блузка – женщинам, мужчинам – брюки и куртка.

Своеобразной витриной идеологически выдержанной моды для всех стали парады на Красной площади. Так, 1 мая 1924 года по ней сперва промаршировали кремлёвские курсанты в серых шинелях до пят, а затем прошли работницы в кубовых (синих) юбках, кожанках, в алых шёлковых платках.

Шествие было по-своему стильно, красиво. Неудивительно, ведь к оформлению парадов привлекали талантливых художников. Художники «левого» направления – Экстер, Попова, Степанова, Родченко, Александр Веснин – активно двинулись в революционный дизайн. Конструирование одежды новой, рациональной, функциональной интересовало их как проектирование революционной реальности. «Ни к новому, ни к старому, а к нужному» – под таким лозунгом создавал «нормаль-одежду» Владимир Татлин и сам демонстрировал её, снимаясь для обложек массовых журналов. Ботинки, брюки, знаменитое зимне-летнее пальто с сезонной заменой фрагментов. Чем более функциональна каждая вещь, тем меньше «обрастания», как тогда называли стремление что-либо приобретать лично для себя.

Вообще кино и театр были и потребителями, и производителями моды. Прозодежда ТИМа и синяя блуза агиттеатра, получившего «по одежке» своё название. Мейерхольд – актёр и режиссёр с серьёзным дореволюционным стажем, партнёр Комиссаржевской – не слишком убедительно смотрелся в «комиссаровке». Зато главные киноки – Дзига Вертов и Михаил Кауфман, создавшие свой стиль «милитари» (краги, кожинка, галифе, кожаная кепи), убеждали, что он удобен в работе. Абрам Роом одевался подчёркнуто стильно и современно: кожаное длиннополое пальто, схваченное туго широким поясом, под ним жилет тоже кожаный, на голове кепи. От старого только борода необычной формы – по под-

бородку вниз узким клином – а-ля скандинав, шкиперская. На Арбате в ларьке кустаря продавалась игрушка «Режиссёр» – один в один Роом. Значит, угадал и типаж, и костюм.

Персонажей фильмов о современной действительности одевали сообразно социальным предписаниям. Так, самые стильные и модные костюмы шили для актёров на роли диверсантов, шпионов, врагов народа. Работниц одевали неброско, комсомолок – по-спортивному в тонких чулках, естественно, зарубежного производства, щеголяли нэпманши, кокотки. «Мы все бредили чулками», – писала в мемуарах Надежда Мандельштам. А в повести знатока советского быта П. Романова «Товарищ Кисляков», иностранец, приехавший в Москву, утверждал: «Имей три пары шёлковых чулок, и ты будешь иметь женщину». Действительно, чулки стали своеобразной валютой, на них можно было многое получить, включая большие неприятности. Когда документалист Владимир Ерофеев, служивший в советском торгпредстве в Германии и возвращавшийся домой, был задержан несколькими парами шёлковых чулок и коробок пудры в багаже, его ждало партийное судилище.

Даже такие детали костюма, как мужской галстук, ювелирные украшения, могли служить предупреждением: чужие! Молодёжь горланила на улицах: «Выньте серьги, бросьте кольца – вас полюбят комсомольцы». История, похожая на анекдот, напоминающая сюжет мопассановской новеллы, произошла с женой наркома просвещения актрисой Ната-

льей Розенель, имевшей привычку даже днём носить драгоценности. Когда её публично упрекнули в этом, она спокойно заявила, что они фальшивые. Фирма, где они были изготовлены, готовилась подать в суд. С трудом удалось замять эту историю о «фальшивых бриллиантах».

Партийные дамы одевались согласно убеждениям. Коллонтай щеголяла в изящных меховых шубках Матильды Кшесинской. Рейснер и Андреева всегда были одеты прекрасно. Правда, первая – в реквизированный театральный гардероб, а вторая – в собственные наряды. «Товарищ Инесса» Арманд – всегда в кружевных манжетах и воротничках (сама стирала по ночам), а Крупская – в старом пальто с разными пуговицами, в залатанных платьях. «Она же первая оборванка», – смеялся Ленин, когда иностранцы величали его жену «первой леди советского государства».

Вожди одевались разнообразно и сугубо индивидуально. Железный Феликс, закованный в долгополую шинель без знаков отличия. Ленин в старомодном костюме, жилетка, галстук (в Совнаркоме) и во френче (дома). Бухарин демократично в кепке, косоворотке, сапогах. Сталин всегда в гимнастерке-френче, получившей название «сталинка» и ставшей своеобразной униформой партийцев высшего звена. Троцкий в духе присущей ему театральности придавал костюму особое значение. Свою личную охрану он нарядил пышно и безвкусно: багряные рейтузы с золотыми лампасами, лазоревые сюртуки с позументами, что-то вроде дворцо-

вой услуги. Для своего парадного портрета он заказал художнику Юрию Анненкову специальный костюм: «непромокаемая тёмная шинель с большим карманом на середине груди, фуражка из чёрной кожи, защитные очки, мужицкие сапоги, широкий чёрный кожаный кушак, перчатки из кожи с обшлагами до локтя». Троцкий одобрил решение художника и с удовлетворением отметил: «В нём что-то трагическое». Как революционер и личность с амбициями диктатора Троцкий предпочитал трагическое амплуа.

Мода, костюм – существенные составляющие социальной истории и среды обетованной. Но почему-то сразу вспоминаются пастернаковские строки: «История не в том, что мы носили //А в том, как нас пускали нагишом».

Один из первых фильмов о советской повседневности начала 20-х так и назывался – «Уплотнение». Он пропагандировал саму идею переселения в чужие квартиры и создание коммуналки, показывая, как благотворно бытовое взаимодействие пролетариев и интеллигентов. Герои фильма – старый рабочий и университетский профессор действительно помогали друг другу освоиться в новой непривычной для обоих обстановке, а их дети просто влюбились друг в друга и соединяли свои столь разные судьбы. Эта агитидиллия, сочинённая наркомом просвещения А. В. Луначарским, которому явно не грозило уплотнение, была далека от реальности. На самом деле людям разной культуры, несхожего образа жизни и бытового уклада было очень трудно уживаться.

ся. Известны случаи, когда именно рабочие отказывались переезжать из «фабричных спален» в бывшие барские квартиры, — «холодно, неудобно, непривычно». Луначарский рассказывал Чуковскому: «... депутация профессоров доямылилась до того, что их освободили от уплотнения». Уж не этот ли визит к нему стал поводом к написанию сценария, сделанному по всем законам большевистской «двойной морали» — одно видим, другое пишем?

«Как ты живешь?», — обращался к зрителю с вопросом режиссёр Григорий Широков, и в этом названии читался социальный вызов. Сценарий был обсуждён и утверждён специальной комиссией Наркомата здравоохранения. Архитектор Глушенко по собственному проекту выстроил образцовое жилище, в котором всё отвечало высшим нормам санитарии, гигиены, рационализации быта. Жаль, что этот образец «плёночной архитектуры» не сохранился. Но, рассматривая сохранившиеся фотографии, ощущаешь холодок этой рациональности: кухня, скорее, напоминает операционную, со стеклянными перегородками, где всё упрятано в белоснежные недра встроенных шкафов, «голые», незатенённые шторами окна во всю стену, гладкая поверхность пустого письменного стола, украшенного только настольной лампой тёмного металла. Фильм «*Как ты живешь?*» был встречен с поразительным энтузиазмом — копии буквально засматривались до дыр. В специальном журнале «Строительство Москвы» образец жилища из фильма был высоко оценён

и рекомендован к внедрению. Именно в таком духе была, например, оформлена квартира Владимира Маяковского в Гендрикове переулке – простая, аскетичная, очень неудобная. Ослепительно чистые, стерильные комнаты (отвечающие натуре болезненно брезгливого хозяина), мало вещей, все двери настежь. Присутствие женщины ощущалось только в комнате Лили Брик – вазы с цветами, флаконы дорогих духов. Гостей здесь принимали без застолья – фуршет, бо-чонок круассона, фрукты, бутерброды. *«За образцовые дома!»* – так назывался фильм режиссёра Н. Самгина, пропагандирующий жилище как пространство нового коллективного быта. Получалось, что документалистика не столько информировала, как на самом деле жили люди, сколько агитировала за то, как им нужно жить. В коммуналке человек с киноаппаратом не заглядывал, глаз у него не был «поставлен» на реалии самой массовой модели проживания.

Зато анимационные фильмы использовали сюжеты, почерпнутые из действительности – спекуляция жилплощадью, низкое качество строительства. Ленинградские мультипликаторы – художник-карикатурист В. Гри, режиссёры А. Пресняков, И. Сорохтин – средствами «ожившей графики», введением живых исполнителей в рисованный мир, придавали этим историям выразительность и убедительность. В фильме *«Дом вверх дном»* рассказывалась история незадачливого кооператора Авооськина, умудрившегося выстроить дом на болоте, без проекта – он, конечно, развалился. Осо-

бый юмор заключался в том, что сняли его в Ленинграде, что он появился «из топи блат». *«Комната с мебелью»* была настоящей маленькой комедией нравов и положений – разоблачением жадной нэпманши, спекулирующей жилплощадью, подменой документов, путаницей героев и неизменным торжеством скромной положительности над нахальным злодейством. Рядом с хорошо обставленным и обжитым студийным павильоном, в котором играли актёры, существовал рисованный мир, хозяином которого был рисованный человек (в прозодежде, с гаечным ключом) по имени Бузилка. Он-то и раскрывал козни спекулянтов и устраивал всё так, что комната доставалась не лабазнику, а талантливому музыканту.

Игровое кино – то, что составляло драму миллионов, особенно охотно оформляло в жанре комедии и, скользя по поверхности явления, смешило, развлекало, отвлекало от его сути. В фильме *«Чашка гая»* действие разворачивалось в коммуналке, где шла непрерывная война соседей за квадратные метры, за семейное благополучие. Среди жильцов – боксёр, прислуга, злостная алиментщица, подыскивающая очередную жертву своей аферы, и в центре – нелепый, смешной обыватель, потерявший в результате жилищного кризиса жилплощадь. Блестящий комический актёр Игорь Ильинский подарил этому персонажу собственную фамилию и своё сочувствие к маленькому и беззащитному человеку. Художники Самуил Адливанкин и Дмитрий Колу паев создали

в павильоне подлинный микрокосмос коммунального быта эпохи НЭПа. Фильм имел зрительский успех, и режиссёр Николай Шпиковский продолжил в жанре комедии положений не зло смеяться над нелепицами и уродствами городского быта, используя некоторые мотивы сценария Владимира Маяковского «Как поживаете?» В названии фильма *«Три комнаты с кухней»* отражена топография квартиры, в которой муж вынужден переехать жить на кухню, потому что все три комнаты заняли жена-мещанка, её родственники, гости, поклонники. Пока муж – редактор газеты – день и ночь пропадает на работе, жена устраивает вечера «флирта и танца», приёмы в честь «поэта» Лошадкина и «художника» Трепачёва. Неожиданно в доме появляется «ужасный человек» – младший брат хозяина, рабфаковец, комсомолец, не желавший мириться с тем, что здесь происходит, и помогающей старшему порвать с чуждой ему средой. Так, авторы превратили жилую квартиру в поле идеологической битвы новой советской интеллигенции с мещанством нэпмановского разлива. Сюжет распределения жилплощади в условиях кризиса положен в основу комедии *«Скандалная история»*. Бывший домовладелец, ставший домуправом, продолжает распоряжаться квартирами как своей собственностью и вопреки тому, что ордер выдан молодому поэту, собирается вселить в освободившуюся комнату нэпмана. Фильм с таким банальным, избитым сюжетом можно было бы и не вспоминать. Он интересен только тем, что является типич-

ным продуктом кратковременной либерализации сферы кинопроизводства в годы НЭПа. Фильм был выпущен кооперативом «Трудкино» – маленьким кустарным предприятием, где Михаил Быстрицкий, предприниматель с дореволюционным стажем (владелец второразрядной фирмы Сгео), принял на себя обязанности сценариста, постановщика и исполнителя центральной роли – бывшего домовладельца, ныне домовправа. Год спустя этими же силами сняли комедию *«Весёлые строители»*. Рабочий завода «Серп и молот» (именно так он представлен в титрах) и его друг – повар, представитель общепита – ищут дачу на лето. Сражаясь с частниками-дачевладельцами (богатой вдовой, администратором театра, зубным врачом), друзья приходят к решению самим построить загородный домик. Их примеру следуют другие – так рождается дачный рабочий кооператив. Но достаточно рабочего назвать «мелким чиновником», повара отправить служить в частный ресторан, и на экране – дачная история дореволюционного образца, которой так подходит второе название фильма Быстрицкого – *«Дачная горячка»*. Дело в том, что в старые сюжетные схемы было легко вписывать персонажей, переодетых в новое социальное платье, под которым продолжали жить всё те же типы, характеры. Человеческая природа, к счастью, консервативная по своей сути, не считалась с желанием большевиков как можно быстрее её переделать. Механизмы и формы нового быта показал в фильме *«Жизнь в руках»* сценарист и режиссёр Давид Марьян. Дом-комму-

на – многоэтажное здание конструктивистской архитектуры, куб из бетона и стекла – живёт как большой муравейник. Каждое утро одновременно распахиваются сотни дверей и широкие лестницы заливают радостно гомонящая толпа. Дети, взрослые, старики, младенцы на руках матерей спешат сначала в общую столовую, а потом – кто на работу, кто в школу, детский сад, ясли. Только один мальчуган медленно, нехотя спускается вниз, неуклюжий, зарёванный маленький индивидуалист.

Столовая больше напоминает заводской цех, где всё автоматизировано, еда подается по транспортеру, тарелки подъезжают прямо к едоку, только не зевай. Нетерпеливо выкрикивая: «Топлива», «Бензина» (надписи на экране), сотни рук ловко хватают стаканы, тарелки. Только индивидуалист не успел, и завтрак уехал под его громкий рёв. Тут же в ряд сидят матери, кормящие младенцев грудью, – так принародно, в коллективе они получают своё «топливо», свой «бензин». Конвейер приёма пищи переходит в производственный – формовочный, литейный. Надпись на экране сообщает важную информацию: «Осколки разбитых колоколов – на переплавку». Такова в фильме солнечная сторона действительности.

Второе его название *«Проклятое наследство»* – её теневая сторона. Это – алкоголизм, превращающий рабочего в бракодела, прогульщика, вора и наконец в убийцу собственного ребёнка. В центре истории рабочая семья: сознатель-

ная дочь-школьница, жена, сознательная работница, выступающая от цеха обвинителем собственного мужа-пьяницы и требующая его увольнения. Когда он украл и пропил общественные деньги, семья была выселена из коммуны в холодную халупу с земляным полом, где девочка простудилась, заболела и умерла.

В пивной собираются прогульщики, лодыри, «бывшие», кулаки. Здесь темно, грязно, мрачно. Светло, чисто, радостно в доме-коммуне. Мощному рабочему коллективу противопоставлена жалкая пьяная компания. Проводы в последний путь умершей девочки, снятые по всем правилам типажно-монтажного кино, превращаются в похороны старого мира, когда заливающая улицы человеческая масса (пролетарии, пионеры, комсомольцы) буквально стирает фигуру её отца, её убийцы, воплощающую этот мир.

Неожиданно коллективистская философия жизни, которую старались реализовать в домах-коммунах и воспеть в стихах, публицистике, спектаклях, фильмах им посвященных, нашла поддержку у Г. М. Эйзенштейна. В 1927—1928 годах он увлечённо работал над сценарием *«Стеклянный дом»* – антиутопией о трагедии индивидуализма, в капиталистическом обществе приводящего к насилию, преступлению, смерти. В финале гигантский небоскрёб сначала был залит водой («Великий потоп»), затем расплавлен огнём (Генна Огненная) и наконец оказывался разрушенным до основания. В записках режиссёра можно найти такой коммен-

тарий: «Немыслимость коллективизма и неизбежность пожирания друг друга в капиталистической среде. Разбиваемому стеклянному дому противопоставить закладываемый на этом месте идеальный коллектив посёлок-коммуну». Трудно поверить, что Эйзенштейн с его интеллектом и культурой уступил Замятину и Булгакову в понимании сути советского коллективизма. Не случайно Эйзенштейн уже по-французски даёт комментарий к комментарию: «Немного ортодоксально, но что делать – идея хороша». И проект стеклянной башни Фрэнка Райта в Нью-Йорке не был осуществлен, и фильм «Стекло́нный дом» не был снят, и дома-коммуны в СССР вскоре превратились в обычные коммунальные жилища, кстати, весьма неудобные.

Женщины 20-х

Как известно из Библии, род человеческий начался с мужчины. Большевики в деле преобразования людской природы по новым лекалам начали с женщины. Самая измученная непосильной работой, семьей, «мужем битая, попами пуганая» – в ней они видели наиболее податливый человеческий материал. Для его обработки был создан специальный орган – Женотдел ЦК ВКП(б), в разное время возглавляемый Инессой Арманд, Еленой Стасовой, Александрой Коллонтай. В жизнь вошли новые слова: «женделегатка», «женкомиссия», «женсовет».

Дел всем хватало, потому что наследие «по женской линии» досталось тяжелое: неграмотные, безработные, одинокие, в прислуге, на тяжелых работах, на панели, пьющие, больные. Кроме того, как результат потерь Первой мировой войны, умноженных Гражданской, женское население преобладало, так что приход женщин в хозяйство страны был жизненно необходим. Власть, с присущими большевикам лживостью и демагогичностью, опутала «женский вопрос» лозунгами свободы и равноправия. На самом деле женщине они оставили две социальные позиции – увеличивать народонаселение и работать, в том числе на тяжелых, сугубо мужских производствах и вредных для женского организма машинах. Где действительно осуществлялось равноправие,

так это в системе репрессий – статьи, включая расстрельные, лагеря, работы, сроки.

Летом 1917 года Горький получил письмо от группы крестьян, всерьёз встревоженных «женским вопросом». Они писали: «Просим сообщить заказным письмом или подробно в газете, как надо понимать объявленное равноправие с нами для женщин и что она теперь будет делать. Нижеподписавшиеся крестьяне встревожены законом, от которого может усилиться беззаконие, а теперь деревня держится бабой. Семья отменяется, из-за этого и пойдёт разрушение хозяйства». А уже в 1918-м появились документы, заставившие Европу вздрогнуть, а большевиков отмеживаться от подобных инициатив. «Национализацию девиц от 18 до 50 лет» предлагал Владимирский Совет, а «переход женщин от 17 до 32 лет в общенародную собственность» – Независимое товарищество анархистов города Саратова. В Петрограде выходит брошюра «Социализация женщин», предлагающая новую систему воспитания детей: «Рождаемые младенцы, имеющие один месяц возраста, отдаются в приют «Народные ясли», где они воспитываются и получают образование до 17-летнего возраста за счёт фонда «Народное поколение».

Ленин не раз заявлял, что пролетарская революция победит только тогда, когда миллионы женщин-трудящихся примут в ней участие. Большевики считали, что женщина «идейнее» мужчины, способна жертвеннее и даже фанатичнее служить избранной идее. Они не ошибались в этом: среди удар-

ников (передовых рабочих, победителей соцсоревнования) женщин было больше. И на Днепрострое только женские бригады на тяжёлых бетонных работах давали по две нормы. Женщины сполна проявили свою «идейность» в процессе коллективизации. Достаточно посмотреть кинохронику конца 20-х, чтобы в сюжетах о выселении кулаков, перепланировке межей, бедняцком сходе увидеть их истовость, активность, агрессивность.

Специалист по «женскому вопросу» А. М. Коллонтай определила два типа женщин, как она заявляла, «бесполезных для трудового коллектива, обречённых историей на вымирание», – «законные содержанки своих мужей», прежде всего жёны ответственных работников, и «закабалённые в семье заботой о детях и их воспитании» и не готовые сбросить с себя это бремя, «которое советская власть снимает с женщины, перекладывая на социальный коллектив, на трудовое государство». Провести «массовую социализацию женщин», привлечь в народное хозяйство, политику, общественную жизнь – вот в чём была суть и задача решения «женского вопроса» по-большевистски. В период массового приёма в РКП(б) в 1924 году («ленинский призыв») женщины проявили большую активность, чем мужчины. И всё же их в рядах партии на многомиллионный народ было ещё очень мало: всего 137 тысяч в 1927 году (десятилетие революции) и 383 тысяч в 1931-м. Впрочем, и беспартийных женщин сумели использовать в деле контроля за поведением

ем мужчин на работе и дома, в сфере производства и в быту. Повсеместно создавались женские активы, на предприятиях появилась новая фигура – женорганизатор с неограниченными правами вмешательства в частную и семейную жизнь.

Женщины, занимавшие посты в партийном и государственном аппарате, были отнюдь не кухарками, призванными к управлению, – многие вышли из дворянских семей, получили классическое образование. В условиях новой социальной реальности вели они себя по-разному. Дочь офицера и «бестужевки» Надежда Крупская в быту была болезненно аскетична. Носила платья бедной сельской учительницы, которые постоянно переделывала, стирала, штопала. Сохранилась адресованная Арманд записка Ленина, в которой он писал, что надеется получить для неё пару калош. Александра Коллонтай читала лекции, разъезжая по стране в агитпоезде, носящем её имя. На заседаниях Совнаркома она, тогда нарком государственного презрения, демонстративно садилась между двумя своими гражданскими мужьями – наркомом труда Александром Шляпниковым и членом Комитета по военным и морским делам Павлом Дыбенко. В эмиграции Коллонтай получила прозвище «тётка русской проституции».

Народный идеал русской женщины складывался на православной основе и веками сохранялся – в укладе домашней жизни, системе внутрисемейных отношений, в фольклоре. Она – добрая, верная мужу, рожающая, столько де-

тей, сколько Бог даёт, трудолюбивая, терпеливая, жертвенная, несуетная, скромная, принимающая жизнь такой, какова она есть, ведь «всё в руках Божьих». Революция подорвала основы религиозного сознания и уклада жизни традиционной семьи. Кинематограф, этот фольклор нового времени, занялся осмыслением и созданием типа современной женщины. Какой тип женской красоты можно определить как соответствующий эпохе и тиражировать на тысячах экранах для миллионов зрителей? Осенью 1928 года в АРРК прошло заседание, как тогда было принято, в режиме дискуссии на тему: «О современной женщине на экране». Критик и сценарист А. К. Топорков в своих рассуждениях опирался на конкретные жизненные впечатления: побывав на спортивных соревнованиях, сравнил французских спортсменов («худеньких, похожих на куриц») с советскими, из Закавказья («здоровых, руки загорелые, босые, как батрачки, пришедшие с виноградников»). Кинорежиссёр Григорий Рошаль, сам отнюдь не из пролетариев, уверенно заявлял: «Раньше у пролетариата отнимали женщину... ив поисках женщины пролетарий шёл в кабаки, в публичный дом, на панель...»

Дзига Вертов целый выпуск документального журнала «Кино-правда» №18 за 1923 год посвятил женщине-современнице. Понимал тему труда широко, и для него труженицей стала крестьянка в поле, монтажница на кинофабрике, работница на производстве. Фильм, который Вертов снял

мал по заказу Госторга, известный как «*Шестая часть мира*», он в дневниковых записях называл иначе – «Женские панталоны или трактор?» Такие необходимые детали туалета женщины, как бюстгальтер, панталоны, не говоря о пудре, духах, он считал опасным предметом буржуазного образа жизни. Женщина, на которой нет нижнего белья, зато она на тракторе и благоухает бензином – настоящая советская женщина. Женщина как идеологический феномен, как объект его творчества и женщина его жизни, жена, помощница, соратница Елизавета Игнатьевна Свилова. Она была мастером монтажа с солидным дореволюционным стажем, четырнадцатилетней девочкой пришла работать в кинопредприятие «Патэ». Вертов вырос в интеллигентной еврейской семье, где запоем читали, писали стихи, музицировали и где росли одни мальчишки, три брата. А попал он в семью русскую, сугубо женскую, где мать одна после смерти мужа, железнодорожного рабочего, поднимала четырёх своих дочек. Вертов даже хотел снять фильм об этом доме с московской рабочей окраины, об этой семье. Жаль, что не снял, – какой получился бы документ!

Лев Кулешов в одном из своих монтажных экспериментов 1920 года создал «творимую женщину»: из крупных планов глаз одной, губ другой, спины третьей, ног четвертой. Действительно, только кинематограф средствами монтажа был способен «породить» человека, не существующего в природе, идеального. Судьба наградила Кулешова спутницей уни-

кальной: Хохлова по дарованию и человеческой сущности совпадала с вечным идеалом русской женщины.

«Женщина Эдисона» – нереализованный сценарий ФЭК-Сов, в котором представлена «Ева будущего», женщина «электрочеловеческой породы». Созданная американским изобретателем Эдисоном, она попадает в Петроград, который авторы позиционируют как «автономную область старого быта». Достаточно клочка советской газеты и Эдисонова женщина, покинув Америку, появляется в СССР. Эксцентрика и фантасмагория скрывают иронию и чувство опасности, которые вызывает идея создания «нового человека» и социальная практика её реализации. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг – молодые люди, воспитанные в интеллигентной среде, в дореволюционную эпоху исповедовали радикальные эстетические идеи и одновременно вполне консервативные – в сфере нравственной, житейской, интимной. Такой «петушиный хвост» (буквальный перевод английского слова «коктейль») «распустили» многие из кинопоколения 20-х – Роом, Юткевич, Эрмлер. Старые музеи, театры, квартиры с антикварной мебелью, граммофонами, канарейками – вот объекты старого мира, с которыми воюет Женщина Эдисона, не зная никакой жалости. Она выскакивает из иконы, где «замещала Богородицу», «шатает» Александринку, «переворачивает» Музей Александра III, вызывает «восстание вещей». И вот уже выросшие до гигантских размеров канарейки пожирают обывателей, а мятник старинных часов

гильотинирует бюрократов под звуки «Интернационала» из трубы граммофона. А когда тьма накрывает Петроград, эта Женщина приносит себя в жертву, ложась в основание Волховской ГЭС в качестве недостающего кессона, чтобы дать электрический ток прямо в «колыбель революции».

Если Серебряный век подарил России целое направление в поэзии – творчество женщин-поэтов, то 20-е годы ничего нового к нему не прибавили, а многие голоса совсем умолкли. Это не могло быть простой игрой случая. Разрушали основу поэтического творчества женщины – её природу, её духовную и эмоциональную жизнь. Завершали свою жизнь в поэзии те, кто начинал ещё в дореволюционной России. Шесть небольших сборников выпустила в 1920—1925 годах признанный мастер интимной лирики Мария Шкапская. Стихи о переживаниях возлюбленной, женщины, ожидающей ребенка или только что убившей его абортom, счастливой матери кто-то из критиков назвал поэзией «с гинекологическим уклоном», к счастью для автора, не заметив её особого религиозного наполнения. Поэзия Шкапской кончилась, но жизнь продолжалась. Последние четверть века она писала очерки «История фабрик и заводов», посвященные антифашистскому движению. По окончании войны отдала себя работе в Комитете советских женщин, вплоть до смерти в 1952 году.

В 1922 году вышел последний поэтический сборник Натальи Грушко «Ева». Она публиковала стихи, сказки, драмы

с 1911 года. Многие знали наизусть текст ариетки Вертинского «Я – маленькая балерина», написанный ею. «Ева» – собрание стихов последнего предреволюционного пятилетия, портрет и автопортрет женщины, в которой одновременно живёт влюблённая девушка, брошенная жена, монахиня, гетера. Замолкнувшая поэтесса неожиданно обрела новую творческую нишу. Второй раз она вышла замуж за племянника драматурга Александра Николаевича Островского. Муж умер в 1924 году и оставил ей в наследство весь семейный архив и заботы душеприказчицы рода Островских. Грушко занималась этим целых пятьдесят лет, до самой смерти в 1974 году.

Поэтесса и художница Нина Серпинская в начале 30-х завершила воспоминания «Мемуары интеллигентки двух эпох», в которых главу о своей жизни назвала «Вкривь и вкось». В этой женщине бурно кипела польская кровь по матери (отбывающей двадцать лет каторги за убийство сестры) и русская, и еврейская по отцу (политэмигранту). Её поэзия – подлинная энциклопедия любовных переживаний женщины, для которой любовь и только любовь есть цель, содержание жизни, чтобы в мире ни происходило. Революция принесла новый любовный опыт, новых партнеров. С 1918-го по 1921 годы Серпинская писала большой цикл стихов о своём романе с партийным начальником Н. В. М. (так он поименован в посвящении). «Заходит раз в месяц, случайно //С заседаний... //Строчки Маркса падают на кровать //Из кар-

манов». Такая любовь... Ещё одно новое имя – Анна Баркова, опубликовавшая сборники стихов «Женщина» и «Настасья Костёр». Стихи протестные и трагические. «Я – преступница, я церкви взрываю... К чему счастливой скотине какая-то глубь и высь?» Неудивительно, что из 73 лет жизни 25 – в ГУЛАГе. Пережила три ареста, три посадки – в 1934-м, 1947-м, 1956-м.

Перепись женских киноперсонажей 20-х годов даёт такую картину: положительных и отрицательных – поровну, городских – почти в три раза больше, чем деревенских. Страна была ещё крестьянской, но кино снимали в городах, и люди преимущественно городские. Женщины гораздо чаще бывали центром кинодрамы, а не кинокомедии. Как не вспомнить Горького, писавшего: «Все женщины – актрисы. Русские – актрисы драматические». Положительные героини молоды и сознательны, почти все комсомолки. Женщин интеллигентных, в жизни массовых профессий – учительниц, врачей, агрономов, журналисток – буквально по одной. Передовая работница предпочтительнее забитой крестьянки. В особой цене женщина, решительно порывающая с косной средой, несознательным мужем, тёмными родителями. Она называлась «перековывающейся», и история её подавалась как наглядный урок «социализации» – поповна, уезжающая с любимым, дочь кулака, уходящая из дома с комсомольцем, домработница, решившая пойти работать на фабрику.

Женщины в ранге персонажей отрицательных – просто

несознательные обывательницы, запертые дома и вполне довольные своим положением, или представительницы нэповской среды – жадные, глупые мещанки, коварные соблазнительницы, услугами которых пользуются шпионы, спекулянты. «Из бывших» – женщины аморальные, готовые продать себя за жизненные блага и ответственному работнику, и большевику, а то и бывшему лакею. Женщины – активные враги советской власти, нередко поневоле, жёны белогвардейцев, белоэмигрантов, жертвы любовной ошибки, наказываемые на равных с мужчинами, вплоть до высшей меры. Такими были типичные персонажи, порой больше похожие на социальные маски, а не на живых женщин. Идеологи вели политическую игру, меняя их. Так, в списке действующих лиц оперы-буфф «Прекрасная Елена» жена царя Менилая называлась «Елена, домашняя хозяйка».

Фильмы 20-х годов пропагандировали завоевание женщинами мужских профессий. «*На льдине в океане*», второе название – «Бабийуллов». Сюжет строился вокруг промысла тюленей на Севере. Поморки, женщины закалённые природой, сильные и бесстрашные, решили помочь мужчинам охотиться на морского зверя, и их унесло на льдине в открытое море. Этот фильм не сохранился, зато страшным обличительным документом легла в архив кинохроника охоты женщин на детенышей тюленя: ударом палкой по голове они убивают бельков, из огромных чёрных глаз которых катятся слёзы. Женщины, способные зверски уничтожать жизнь, разве

это женщины?! И такой сюжет в качестве образца ударного труда повсеместно демонстрировался на экранах.

«*Не задерживайте движение*» – фильм, адресованный персонажам и зрителям, считающим профессию вагоновожатого недоступной женщине. Это поучительная история о том, как вышедшая в свой первый рейс женщина сумела справиться с трамваем, сорвавшимся с тормозов. Кстати, авария произошла по вине нерадивого работника, механика-пьяницы, выпустившего неотремонтированный вагон на пути.

Грузинский режиссёр Георгий Макаров снял драму «*Скорый №2*» как историю семьи машиниста, где пьющий отец получал увечье, сын становился бандитом, и только дочь была на правильном жизненном пути. Неожиданно режиссёр прибегал к водевильному ходу с переодеванием девушки в мужской костюм для того, чтобы получить желанную работу на железной дороге. Странно, но в этом фильме, снятом на студии Госкинопром Грузии, не было ни персонажей, ни исполнителей от титульной нации, как будто пьянствовать, совершать бандитские налёты, мешать профессиональному самоутверждению женщины могли только представители других народов.

В фильме «*Женщина в лесу*» передовая представительница слабого пола осваивала тяжёлое производство на лесоразработках. Вскоре, правда, на нём будут заняты сотни тысяч женщин-заклѳченных, ведь лесозаготовки станут одной

из главных лагерных повинностей.

Иосиф Прут писал сценарий комедии *«Сто двадцать тысяч в год»* на главного героя и на конкретного актёра. Мастер и любитель розыгрышей Игорь Ильинский, скорее всего, в шутку, отказываясь от роли, предложил снять вместо себя свою партнёршу по фильму *«Закройщик из Торжка»* Веру Марецкую. Актриса и режиссёр приняли шутку всерьёз, и в фильме появился персонаж, названный в титрах «техник-конструктор Доленко». Заменить мужской персонаж на женский оказалось не так сложно. Актриса с удовольствием продолжила лукавую игру со зрителем, до поры пряча природную женственность: очки в круглой тёмной оправе, кепи на голове.

Новая экономическая политика оживила, как их тогда называли, «буржуазные пережитки» в обыденной жизни, в быту. Снова появились женщины, занятые исключительно личной жизнью, собой. На экране они становились предметом разоблачения, осуждения, осмеяния чаще всего в комедиях. Например, жена спекулянта с именем Нини из фильма *«Н+Н+Н»* («Нини, налог, неприятность»). Ей хватает хитрости, чтобы обмануть комиссию Финотдела, выдав мужа и себя за безработных, но не хватает ума, чтобы не похвастаться этим первому встречному, оказавшемуся фининспектором. Или Клавка Кособрюхова, дочь лавочника, который ищет для нее «партийного мужа» в фильме *«Тараканск дыбом»*. Это был дебют ленинградского режиссера Влади-

мира Шмидтгофа, поставившего целую серию таких короткометражных комедий на острые социальные темы. В комедии «*Знойный принц*» осмеяна киноманка, помешанная на голливудских героях, ждущая своего «принца с Антильских островов» и готовая принять за него любого, кто станет за ней ухаживать по этим экранным прописям.

В кинодраме женщина, живущая своей личной жизнью, красивая, нарядная, нередко становилась орудием злых социальных сил – дезорганизаторов производства, спекулянтов, разложенцев, шпионов. Её задача была в том, чтобы сбить с пути слабого мужчину – хозяйственника, инженера, студента. И лучше всего с ней справлялись представительницы богемы, например, балерины. Такие роли играли красавица Галина Кравченко, танцовщица Большого театра Елена Илющенко.

В лучшем случае женщина, сосредоточенная на жизни чувств, будет поставлена на своё место уже самим названием фильма – «*Большое горе маленькой женщины*». «Маленькой» названа женщина, хранившая верность мужу, с которым её разлучила Гражданская война. «Большим горем», не без иронии, названы её переживания, когда она узнаёт, что муж жив и женат на другой. Старорежимное чувство супружеской верности до гроба опровергнуто тем, что направлено было на изменившего. Теперь женщина может стать спутницей хорошего, по-настоящему любящего её товарища. Побеждавших вековые предрассудки и правила жизни,

восходящие к христианским основам, именовали «новыми» и представляли как героинь.

Любовь способна ослепить молодую женщину, превратив личную, семейную, домашнюю жизнь в главную сферу её существования. Испытание браком и любовью – фабула многих фильмов 20-х годов. *«Жена»* – история социального прозрения женщины, переживающей измены мужа, легкомыслие друга дома, борцов за новые отношения на трибуне, пошляков в жизни. Она уходит от обоих на фабрику, изменив свою жизненную роль ежены на труженицу. Фильм *«Настоящая жизнь»* имеет второе название – «Поступок комсомолки Веры». Полюбив и выйдя замуж, она уходит с производства, да ещё в тот момент, когда коллектив «выходил из прорыва», как тогда называли невыполнение плана. Бегство в семейную жизнь, в быт не только личная ошибка молодой женщины, которую она вскоре начинает понимать, – это дезертирство из настоящей жизни. Осознав это, Вера возвращается на родную спичечную фабрику.

Как ни смешно прозвучит, гораздо серьёзнее отнёсся к проблеме места женщины в новой жизни постановщик комедии *«Жизнь на полный ход»* талантливый ленинградский режиссёр Эдуард Иогансон. Вместе с автором сценария А. Шмырёвым он нашёл неожиданный ход, органичный фарсу, но в данном случае послуживший высокой, умной комедии – поменяли местами женщину и мужчину. Она хочет трудиться и готова отдать ребёнка в ясли. Он категорически про-

тив внесемейного воспитания и принимает на себя все женские заботы о ребёнке, из-за чего теряет работу и живёт на алименты, получаемые от жены. Авторы такого наградили соответствующей фамилией – Муркин, а играющего его актёра Фёдора Никитина – типажом настоящего интеллигента. Можно предположить, что этот, к сожалению, несохранившийся фильм, спародировал, осмеяв, идеи женского равноправия и государственного воспитания детей. Конечно, Муркина заставили пересмотреть свои взгляды и даже возглавить движение женщин-домохозяек в социально нужном направлении. Второе название – «Корабли в море» – только усиливает насмешливую и лукавую интонацию. В 1935 году, одном из самых производственно бедных (было снято всего 12 фильмов, из них половина – короткометражных), комедию перемонтировали и снова выпустили на экран.

Новые аспекты «женского вопроса» поставила судьба женщин Востока, «восточниц», как их красиво называли. Там пришлось создавать отдельные ячейки комсомола, партии, клубы, производства только для женщин. Пик борьбы с таким затворничеством, с ношением паранджи пришёлся на год десятилетия Октябрьской революции – 1927-й. Тогда «открывались» десятки тысяч женщин, принародно сбрасывая и сжигая чадру. Однако для новой жизни «восточниц» не была подготовлена база, как психологическая, так и экономическая, и это привело к тому, что начался обратный процесс – женщины опять замкнулись в доме, снова закры-

ли лица. У кинематографистов были свои проблемы. Пока не возникло производство игровых картин в среднеазиатских республиках, фильмы, отражающие их жизнь, снимались в Ленинграде и Москве и силами российских кинематографистов. Появились актрисы на роли «восточниц» не азиатской национальности и не русской внешности: еврейка Рахиль Мессерер, дочь забайкальской казачки и украинца Зинаида Николаенко, – Ольга Третьякова, родившаяся на Украине, обликом настоящая украинка. Правда, играть им приходилось не столько психологически выписанные национальные характеры, сколько социальные типы на экзотическом восточном фоне. А свободное, изнутри владение материалом национальной жизни сценаристам заменял набор идеологических прописей. Дочь бедняка становилась второй (или третьей) женой муллы (лабазника, богача, бая). При этом могла быть сломленной жертвой или поднимающейся на борьбу и побеждающей женщиной, или той, которая уже является новой женщиной Советского Востока. Фильм режиссёра Д. Бассалыго «*Мусульманка*» завершался торжеством новой жизни. Девушка, проданная отцом богачу за большой калым, бежала со свадьбы и отправлялась учиться в Москву. Ольга Третьякова играла эту роль жизнеутверждающе, победительно. Трагически вела свои роли Мессерер. В фильме «*Вторая жена*» она погибала, разлучённая с дочерью, заточённая в подвал, сгорала заживо. В огромных глазах актрисы стояла не только вековая иудейская печаль, но

точно жило предчувствие собственной судьбы – арест, лагерь для «жён изменников родины», разлука с детьми. Но недаром Мессерер взяла экранное имя Ра (Бог солнца). Женщина редкой витальной силы, она всё выдержала, вернулась в жизнь и умерла, когда ей было за девяносто.

Фильм «*Анна*» был поставлен по сценарию, сюжет которого заимствован из рассказа Андрея Платонова «Песчаная учительница». Молодая женщина новой формации по окончании Университета трудящихся Востока возвращалась из Москвы домой, учительствовать. Главным её врагом в борьбе за коллективизацию становился бай, прорвавшийся в сельсовет, – её отец. Новые социальные идеи оказывались сильнее вечной власти крови, родства. Актриса Занда Занони, такой псевдоним взяла Зинаида Николаенко, здесь играла туркменку, а в других фильмах камчедалку, лопарку, даже китаянку. В духе воинствующего интернационализма 20-х важно было быть «лицом советской национальности».

Фильмотека

- «Чертово колесо» (1926)
- «Ваша знакомая» (1927)
- «Катя- бумажный ранет» (1926)
- «Папиросница от «моссельпрома» (1924)
- «Посторонняя женщина» (1929)
- «Две женщины» (1929)
- «Чужая» (1927)
- «Бабий лог» (1925)
- «Перевал» (1925)
- «Иван да Марья» (1928)
- «Василисина победа» (1928)
- «Золотое руно» (1927)
- «Песня весны» (1929)
- «Старое и новое» (1929)
- «Саша» (1930)
- «Ухабы» (1928)
- «Дом на трубной» (1927)

Оригинальный сценарий Адриана Пиотровского «Моряк с «Авроры» был проникнут дыханием времени, и в нём ощущалась сюжетная, интонационная, стилевая перекличка и с популярными рассказами Вениамина Каверина, и с криминальным газетным очерком, и с городским фолькло-

ром о знаменитом бандите Лёнке Пантелееве. Это настоящая мелодрама со страстями, искушениями, злодеями, победой добра над злом – жанр не столько архаический, сколько демократический, в этом особенно созвучный 20-м годам. Фантазмагорический мир фильма «*Чёртовое колесо*» складывался на фундаменте документального изучения окружающей действительности, наблюдения за ней методом вживания. Режиссёры Козинцев и Трауберг, оператор Москвин буквально вживались в реальную среду в поисках «действующих мест» (не мест действия): проводили вечера в Ленинградском народном доме на Петроградской стороне, жили среди моряков «Авроры», даже ходили с ними в учебное плавание, бродили по улицам и дворам Ленинграда; сидели в пивных. Реальная улица, разрушенный дом, тоже настоящий, но в пролётах выбитых окон неожиданно возникал театр теней, оживала карикатура сатирического журнала – появлялись пары, неистово отплясывающие модный танец ту-степ. В мир жизни города врвалась жизнь городского дна. Консультантом по реалиям этой «второй жизни» взяли одного из ведущих сотрудников Ленинградского УГРО. Авторы фильма «ставили взгляд» на всю полноту реальности как единого целого, где криминал царил не только на самом дне, но и на вершинах власти, по самой своей сути криминальной. А взгляд был одновременно пристальным и сострадательным по отношению к обыкновенному человеку, ничем не защищенному от этой реальности, как главные герои Ваня

и Валя, моряк с «Авроры» и девчонка с питерской окраины.

Актёр Пётр Соболевский в своих воспоминаниях писал: «Ну, а вот я точно такой, как есть, не мог бы разве быть моряком... не мог и разве кататься на американских горах и влюбиться... И никаких тут перевоплощений не нужно было. Просто Пётр Соболевский надел морскую форму и готово – краснофлотец Ваня Шорин». Ваня – нерешительный, застенчивый и простодушный деревенский парень, призванный на флот. Валя – девчонка боевая, дитя большого города, не Бог весть какого строгого поведения (за что не раз жестоко была бита отцом, мелким лавочником), весёлая, чувственная, манкая. В общем, уже не девчонка, а привлекательная молодая женщина, какой и была 26-летняя исполнительница роли Людмила Семёнова. В этой по-молодому стремительно и безоглядно сложившейся любовной паре, она – лидер, мотор. Обычные молодые люди, живущие чувствами, способные обо всём забыть, отдавшись их стихии, что совсем небезопасно. Он сначала потерял боевых товарищей, с которыми ушёл в увольнение, затем голову, потом и чувство времени, а, не вернувшись в положенный срок на корабль, стал дезертиром. Она едва не стала жертвой домогательств богатого старика. Они вместе – слепым орудием в руках главаря бандитской шайки. Только милицейская облава спасла их.

По всему Ленинграду собирали страшные аномальные человеческие особи, чтобы на экране представить уголовный мир по принципу «живописи уродств». Вот карлик, прони-

ра и шпион, а рядом ненормально высокий, охраняющий лаз в трущобу тип и наконец великолепно актёрски сделанная фигура – Человек-вопрос, бандит, работающий под циркового иллюзиониста. Сергей Герасимов для этой роли запустил все детали исполнительского механизма: жестокий холодный взгляд, злая усмешка, кривящая лицо; хищная пластика рук, механическая походка, гротескная осанка напряжённой спины и вздёрнутых плеч. Сражённый милицейской пулей, он в последнюю минуту привычным щёгольским жестом одёргивал манжеты.

Мир фильма контрастен не только лицами персонажей, но и основными «действующими местами»: городской сад, воровская хаза, корабль. Ваня не случайно служит именно на крейсере «Аврора», самом «революционном» корабле Балтфлота, символе новой эпохи. Пустой, мёртвый дом, пристанище шпаны, в финале превращается в руины как символ старого мира. Сад развлечений под названием «Народный дом», его аттракционы исполнены своих смыслов. Сад как влекущая и опасная территория соблазнов и искушений. Взлёты и провалы на американских горах как контрастное движение судьбы. И, наконец, главный аттракцион – чёртово колесо, механика которого чрезвычайно проста, важно в момент вращения удержаться в его центре. На экране колесо наплывом превращалось в гигантский циферблат, за стрелки которого цепляются Ваня и Валя, точно пытаются остановить эти часы эпохи, удержаться в её круге. Две ма-

ленькие человеческие фигурки, распятые временем, раздавленные эпохой. Оглядываясь в прошлое, Григорий Козинцев позднее писал, что это была их стержневая тема – «человек, раздавленный эпохой» и в фильмах на историческом материале («Шинель», «СВД», «Новый Вавилон») и на современном, в «Чёртовом колесе». Тема драматическая, критическая, гуманистическая – перпендикулярная официальной эстетике.

Главрепертком встретил фильм в штыки: «Картина вредна и глупа» – мнение его главы, старого большевика П. А. Бляхина. «Фильм даёт нелепое и неверное представление об СССР» – таков один из выводов его специального письма-доноса в ЦК ВКП(б). Когда задумали продать фильм в зарубежный прокат, Главрепертком требовал заменить финал (наказать матроса Шорина, дабы не уронить престиж Красного флота), изъять все сцены, снятые на крейсере и, конечно, его знаковое имя из названия. Весной 1926 года фильм «Чёртово колесо» вышел на экраны страны и демонстрировался в переполненных залах. Притягательность жанра мелодрамы и экзотический материал жизни городского дна – для большинства зрителей, таких, как Ваня и Валя. Для другого – искущённого – зрителя, для меньшинства – особое настроение, атмосфера, символика фильма.

В 1863 году американский инженер Джордж Ферес разработал модель аттракциона, гигантского велосипедного колеса, бегущего по небу, – колеса обозрения. В Америке его на-

звали «колесо удовольствия», в России – «чёртово колесо». Почувствуйте разницу.

Иногда пользуются неожиданным определением «дорогая женщина», «с лица необщим выраженьем», чью привлекательность почувствует, разглядит, оценит далеко не каждый мужчина. Именно такой была героиня А. С. Хохловой в фильме «*Ваша знакомая*» – журналистка, интеллигентка, нелегко уживающаяся с реалиями бытовой и профессиональной жизни. Впрочем, это был фильм не о журналистской среде, не о газетчиках, а о женщине 20-х годов, о её повседневной и частной жизни, о её любви. Хохлова-актриса проживала жизнь своей героини (по фамилии Хохлова), а камера фиксировала эту жизнь во всех подробностях и мелочах. Поток жизни – такой была драматургия этой, по определению её постановщика Л. В. Кулешова, «антифильмы», снятой оператором К. Кузнецовым в импрессионистической манере. Зато художник А. Родченко создал конструктивистскую среду, построив функциональные декорации помещения редакции, зала заседаний, нового клуба, комнаты в коммуналке и отдельной квартиры ответственного работника.

На контрасте видимости и сущности построен весь фильм. Вот как обустроена редакция: всё в ней новое, современное. Американское оборудование, мебель, авторучка среди бумаг. А работают здесь по старинке плохо: болтают, сплетничают, флиртуют. Вечером, убирая помещение, уборщица просто замечает мусор под столы, прямо под но-

ги Хохловой, задержавшейся на рабочем месте. И становятся понятны слова журналистки: «Хочется умереть» (надпись на экране). Сослуживец Хохловой журналист Васильчиков (актёр Васильчиков), пишущий на технические темы, увлечённый техникой, по последнему её слову оборудовал своё жильё. Точнее это Родченко придумал и сделал как выставочные образцы функциональную мебель – кровать, убирающуюся в стенную нишу, лёгкие стулья, стол-трансформер. При этом стулья художник в декорации расставил так, чтобы взгляд зрителя двигался по кадру в определенном направлении. А контраст и ирония в том, что этот «технократ» – вылитый Адольф Менжу из чаплиновской «Парижанки»: усики фата, бриолин на тёмных волосах, пластика рук, походка...

Авторы призывают зрителя не торопиться с оценкой персонажей, не судить «по одежке», присмотреться к поступкам и чувствам. Ведь этот «Менжу», пожалуй, по-настоящему любит Хохлову, помогая пережить крах любовных отношений с её избранником, в котором, как ей сначала показалось, наконец она нашла того, кого искала, – сильного, настоящего человека. В этом представителе «партийной аристократии» ничто не выдаёт любителя лёгких, ни к чему не обязывающих отношений, пока жена не вернулась из отъезда. Испугавшись скандала, он позволил выгнать Хохлову из дома и едва не довёл до самоубийства. Под личиной нового человека оказался старый, вечный мужской тип мелкого трусливого «ходока». Несовпадение социальной маски и ис-

тинного лица – вот внутренняя тема фильма.

Кулешова как режиссёра-экспериментатора увлекало кино моделирование – разработка типов фильмов, стандартов, образцов. «Ваша знакомая» – это лента «на троих», с разомкнутым любовным треугольником, вершиной которого является женщина. Кто-то из критиков назвал фильм «инструкцией для режиссёра камерного фильма». Очень точно. Его человеческим центром является женщина, сохранившая достоинство, способность к искренним, сильным чувствам, обманутая и преданная мужчиной. Хохлова, честная, профессиональная журналистка, терпит поражение и на «трудовом фронте» – написав статью о деятельности профсоюзов, не устраивающую руководство редакции, она теряет работу. Внешне она совсем не героиня – неловкая, рассеянная, смешная. То клей прольет, то хлеб начнёт резать ножницами, то, как девчонка, скатится по полоске льда и, побежав за автомобилем, упадёт на трамвайные пути. Есть в ней что-то чаплиновское, смешное и грустное, комическое и драматическое.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.