

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова»

На правах рукописи

УДК

ББК

Смагина Светлана Александровна

ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРЕХОДНЫХ
ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ

Специальность 17.00.03 –

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Научный консультант

Виноградов Владимир Вячеславович,

доктор искусствоведения, доцент

Москва – 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ «НОВАЯ ЖЕНЩИНА» В СССР. НЕМЕЦКИЙ СЛЕД	30
1.1. «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков	30
1.2. «Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х гг.: от художественного образа <i>femme fatale</i> до концепции обновления общества	39
1.3. Разворот к патриархальной модели общества в немецком кинематографе 1930-х гг.	94
ГЛАВА 2. ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» КАК СИМВОЛ РАЗРЫВА МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910–1930-х гг.	100
2.1. Проститутка / работница / танцовщица – разрушительницы патриархального уклада в дореволюционной России	103
2.2. «Строить социализм – значит освободить женщину и мать» (Л. Троцкий) – образ «новой женщины» в советском кинематографе 1920–1930-х гг.	151
2.3. Критика «полового вопроса» в кинематографе	204
2.4. Разворот к традиционным ценностям и образу деловой женщины на экране	224
ГЛАВА 3. ДИНАМИЧЕСКИЙ ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ЗЕРКАЛО СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН В ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА БАЛЕРИНЫ)	234
3.1. Балерина в дореволюционном кинематографе – сумерки души «новой женщины»	234
3.2. Балерина в советском кинематографе – символ достижений отечественного искусства	256
3.3. Балерина в современном российском кинематографе – возврат к образу «новой женщины»	298
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	332
БИБЛИОГРАФИЯ	338
ФИЛЬМОГРАФИЯ	355

ВВЕДЕНИЕ

Постановка проблемы.

Актуальность исследования

Диссертационная работа посвящена выявлению взаимообусловленности двух параллельных процессов: истории развития искусства (в данном случае кинематографа) и социально-культурных изменений в обществе. Совершенно очевидно, что эти две линии зависят друг от друга и в то же время обладают собственной логикой развития. Поэтому автор исследования отдает себе отчет о границах подобных попыток. Но одновременно не оставляет надежды посредством искусствоведческого анализа установить связь характера той или иной эпохи с особенностями репрезентации образной системы в художественных произведениях.

Казалось бы, эта вещь также весьма очевидная и легко считываемая, в особенности современниками. Естественно, что любое художественное произведение возникает не в пустом пространстве, а в определенных социально-исторических и культурных условиях, являющихся для него почвой. Однако в данном прочтении есть свои сложности — многие смыслы остаются неочевидными для исследователя в силу ограниченности визуального контекста. В таком случае для расшифровки того или иного образа, да и произведения в целом, необходим своего рода лейтмотив, индуцирующий смыслы и связи между элементами произведения.

В данном исследовании в качестве лейтмотива выступает женский образ в его социально-культурном контексте, а в качестве исследуемого объекта — кинематограф нескольких переломных эпох в истории России и Германии. Таким образом, заявленный лейтмотив поможет выявить те смысловые значения, которые были не видны исследователям до настоящего момента. Данный анализ репрезентации женских образов является особым видом научного исследования, в котором героиня рассматривается прежде всего в контексте социально-культурных

процессов, происходящих в обществе. Собственно говоря, основные черты этих героинь сформированы именно этими общественными изменениями.

Автору исследования представляется весьма важной проблема осмысления искусства и культуры в целом сквозь призму гендера, что позволяет точнее рассмотреть характеры формируемых образов в те или иные исторические эпохи. «Гендер — это определенность человека, возникающая в результате социокультурного наполнения полового диморфизма, имеющая систему смылосодержащих символов, включающая в себя полоролевые стереотипы, полоролевые нормы и гендерную идентичность. Это — определенный тип ментальности и тип социального поведения»¹. Гендерный подход к анализу кинематографа позволяет исследователю внимательнее относиться к системе социально-культурной репрезентации, связанной с тем или иным образом и его манерой поведения. Любая культура имеет собственную модель такого рода представления, которая меняется в зависимости от тех социокультурных процессов, которые происходят в ее границах. Это понятие историческое и, соответственно, само изучение той или иной культуры вне этого понятия не может создавать уверенность в достаточно полном и объективном его понимании.

Характер женского образа является одним из важнейших концептов художественного текста, выступающий своего рода сводом типов социального поведения, присущим той или иной культуре. Персонажи тех или иных художественных произведений, как правило, обладают не только национальным или, к примеру, классовым самосознанием, но и — что очень важно — гендерным и ведут себя в соответствии с феминной и/или маскулинной моделью поведения. Например, есть ряд современных гендерных исследований, в которых доказывается смешанная природа сознания современного человека (например, работы Ю. Кристевой, отказавшейся от оппозиции мужское/женское и сформулировавшей теорию двойной детерминированности). Таким образом, специфический тип современного сознания выводится через гендерную

¹ Макаров В.В. Основные принципы философии пола: статья первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия // Женщина в российском обществе. 2001. № 2. С. 17.

принадлежность. Все это формирует то, что называется «гендерной идеологией». Выше было указано, что эти категории носят исторический характер, т. е. это динамические подвижные системы, меняющие свой вид и отражающие таким образом исторический облик той или иной эпохи, «дух» своего времени.

Анализ вышеозначенной проблематики имеет первостепенное значение для понимания культурных феноменов в рамках философского, социологического, культурологического, искусствоведческого и, в частности, киноведческого исследования. Составляется эта картина, исходя из многих систем репрезентации человека и его поведения. Важнейшая роль здесь принадлежит искусству. Существует специфическая система представления в литературе, в живописи, в скульптуре, в архитектуре, в театре и кинематографе. Складывая наблюдения о характере систем, исследователь получает общую картину изменений.

Подобное исследование актуально для анализа становления и формирования женских образов в европейском искусстве XX и XXI вв., особенно в периоды идеологических изменений в обществе. Набор гендерных стереотипов, сформированных в пространстве визуальной репрезентации, становится одним из важнейших элементов создания образов того или иного времени.

В центре исследовательского интереса автора диссертации лежат два исторического периода, принципиально изменившие развитие России в XX веке: начавшиеся в 1917 году революционные преобразования (включая своего рода подготовительный дореволюционный период) и изменение общественной формации после 1991 года.

Последовавшие за этими изменениями социально-политические, экономические, культурные сдвиги в стране естественно повлияли на образную систему в отечественном искусстве, изменили типологию героев, создали новые драматические конфликты и пр. Важнейшие изменения в художественной репрезентации коснулись образа женщины. Именно он становится одним из основных элементов, демонстрирующих путь преобразований в обществе.

Необходимо отметить, что в первые десятилетия XX века подобные процессы затрагивали не только Россию. В том или ином виде революционные

преобразования происходили во многих странах мира. Россия же с начала XX века стала не только одним из центров таких трансформаций, но и испытала культурное влияние со стороны других стран, в частности, Германии, что будет подробно исследовано в данной работе.

Говоря об изменениях в социокультурных моделях XX в., необходимо отметить, что примерно с начала 1920-х гг. в России и Европе идет активный процесс разрушения патриархальных ценностей. В общественном сознании начинает формироваться понятие о равноправии полов, пересматриваются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. Так возникает определение «новая женщина», обладающее своей специфической экранной репрезентацией, которая включает целый комплекс черт, отличающих эту героиню от традиционного положительного женского образа в патриархальном обществе.

Акцент на репрезентации не случаен: это базовое для современного искусствоведческого подхода понятие обращено к рассмотрению художественного образа в его динамическом культурно-историческом аспекте. Оно позволяет анализировать образную систему, исходя из понимания изменения «духа времени» (нем. *Zeitgeist*): доминирующей интеллектуальной традиции, формирующей стиль мышления той или иной эпохи, выражающейся в социальных отношениях, культуре, поведенческих стратегиях, нормах морали и т. д.

«Большинство классически образованных постсоветских искусствоведов никак не смогли бы согласиться с мыслью о том, что “женщина отсутствует” в истории западного искусства, как и в истории западной культуры вообще. Как она может “отсутствовать”, если живопись, скульптура и другие искусства только и делали на протяжении веков, что “воспевали женскую красоту”, отражали “гармонию душевного мира женщины”, наконец, прославляли идеал материнства и женской добродетели? Другими словами, женщина в их представлении выступает в роли музы-вдохновительницы, молчаливо позирующей натурщицы и одновременно объекта почитания, в то время как роль Творца была отведена мужчине: властная позиция творца в конечном счете превалирует над фактом

множественности отношений, связывающих женщину с искусством. Сам “объект почитания” оказывается настолько репрессирован, что уже не имеет права нарушить “обет молчания” или сойти с уготованного пьедестала (неслучайно ожившая Галатейя возможна лишь как фигура абсолютно мифологическая)»². Женщине-героине в искусстве, и в кинематографе, в частности, ничего не оставалось делать, как принять это воплощение, которое, скорее всего, являлось персонифицированным представлением «творца» о норме. Не более того. Художественные образы положительных женщин (добродетельная мать, целомудренная скромница, рачительная домохозяйка и т. д.), как и образы женщин с сомнительной репутацией (куртизанки, блудницы, коварные соблазнительницы, и т. д.) превратились в стереотипы и культурологические штампы. Вопросы: «Где заканчивается добродетель и начинается порок на экране?» и «Кто определяет и устанавливает границы нормы?» не подлежат обсуждению. Данная проблема оказалась вне сферы искусствоведческого и киноведческого анализа.

В диссертации предлагается концепция, что в фильмах переходных периодов два мира — старый и новый, патриархальный и прогрессивный, мир традиционной культуры и ценностей и мир авангарда, новой морали – обозначают два разных женских типа. К первому, традиционному, относится образ матери-жены (данные женские ипостаси часто представлены на экране как одно целое). Эта героиня всегда на вторых ролях, оплот стабильности и гавань безопасности для главного героя. Ее основная характеристика – подчиненное положение в доме, «ареал обитания» в котором для нее зачастую ограничен кухней. Ко второму же относится женщина с сомнительной репутацией (по общепринятым меркам), которая своим асоциальным поведением бросает вызов традиционному обществу, разрушает его, привнося новые ценности. Такая героиня в фильме губит, обессиливает либо отодвигает мужчину на второй план. Патриархальный женский образ по большому счёту статичен, его предназначение — неизменно хранить традиции. Все же изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды

² Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие. Ч. 1 / под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 466-467.

в кинематографе транслируются через героинь, которых принято называть «публичными». Автор выделяет три таких образа на экране: проститутка, танцовщица и деловая женщина.

Первые два образа дают наиболее точную обратную связь роли и места женщины в современном мире. Зеркалом перемен в социуме можно назвать моральный облик женщины, не вписывающийся в понятие «традиции» — абсолютно подчиненной интересам мужа, во многом лишенной чувства собственной значимости и ценности. Малейшее отступление от принятых норм, зачастую по вине внешних обстоятельств, превращало ее в изгоя, а порой и в «падшую». Причем в русском дореволюционном кинематографе под эту категорию попадали не только женщины, занятые проституцией, но и просто решившие учиться, работать, строить отношения с любимым человеком вне брака или рожать детей без мужа, а также женщины творческих профессий. Однако по прошествии времени в кинематографе женская свобода начинает трактоваться не так категорично. И вчерашняя «падшая» становится рупором революционных идей, а легкомысленная плясунья — хранительницей духовных традиций общества³.

Через образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становится заметна смена социокультурных парадигм в самом обществе. Фактически они образуют границу, разделяющую старый и новый миры, в контексте которой уместно и логично говорить о таком понятии как «новая женщина».

Именно в такие периоды в искусстве, в данном случае в кинематографе, появляются не просто яркие экранные женские образы, но и актрисы, которых по праву можно назвать символом эпохи. Марлен Дитрих и Грета Гарбо, Луиза Брукс и Аста Нильсен, Вера Холодная и Вера Коралли, Любовь Орлова и Марина Ладынина, Валентина Серова и Татьяна Окуневская, и мн. др. — каждая из них становилась если не ролевой моделью, то объектом обожания и подражания для миллионов женщин своего времени. В то время как взгляд на кинематограф с

³ Подробнее об этом: Смагина С. А. Образ проститутки в советском кинематографе как маркер социокультурных изменений в обществе // Вопросы культурологии. 2019. № 11. С. 46-56.

маскулинного ракурса, безусловно, позволяет говорить о неких психологических и социальных тенденциях своего времени (бунтарство против устоявшихся норм, воодушевление, разочарование, некоммуникабельность, инфантильность и т. д.), трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен. Более того, *женский образ, запечатленный на киноэкране, не только репрезентирует, но и порой конструирует социальную реальность*⁴. В эпоху массовой культуры активное использование женского образа часто превращается в инструмент воздействия на общественное сознание. В этих условиях он становится полифункциональным и претендующим на роль доминантного.

Так, например, «новые француженки» заставили весь мир обернуться, возмутиться, а потом с восхищением взглянуть на них как на предвестниц свободы, сбросивших с себя оковы буржуазного мышления. В 1956 г. выходит фильм Р. Вадима «И Бог создал женщину», в котором впервые в послевоенном европейском кинематографе заявляется тема женской эмансипации. Эту картину позднее Ф. Трюффо назовет «документальным фильмом о “женщине, олицетворяющей [свое] поколение”»⁵, приравнивая образ героини, созданный на экране Брижит Бардо, к образу бунтаря Джеймса Дина в американском кино. Из-за своей откровенности фильм вызвал тогда скандал, но буквально через несколько лет французский кинематограф захлестнет «новая волна» (пик ее приходится на 1958–1962 гг.), которая начнет разрушать старую мораль и заявит о приходе нового революционного поколения⁶.

Эпоха «новой волны» совпадает с подъёмом феминистских настроений в Европе. И как в XIX в. появились «новые француженки» Э. Золя, Ги де Мопассана, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ж. Санд, так в конце 1950-х гг. XX в. появляются

⁴ Подробнее об этом: Смагина С. А. Анализируя фильмы «ищите женщину»! // О Главном в современном искусстве. РОСИЗО [Электронный ресурс]. <http://o-glavnom.rosizo.ru/modules/cinematography-today/#1534766426951-99ad7b19-0e4e7f7f-b2fe7065-5dca>.

⁵ Де Бек А. Новая волна: портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. С 32.

⁶ Подробнее об этом: Смагина С. А. Новые француженки Р. Вадима, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля и А. Варда как манифест европейского феминизма в кинематографе // Вестник КемГУКИ. Журнал теоретических и прикладных исследований. 2019. № 46. С. 64-72.

«новые француженки» Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Малля, К. Шаброля, А. Варда и др. — раскрепощённые, эмансипированные, «живущие своей жизнью», пренебрегающие моральными нормами общества, погрязшего в лицемерии и ханжестве. Или испанский кинематограф, который возьмет на вооружение архетипическую полярность «Мадонна – блудница» с тем, чтобы на противопоставлении этих женских образов показать смену социокультурной парадигмы в испанском обществе и выразить критику католического сознания, ассоциирующемуся с разрушительной силой социальных институтов франкской эпохи (Л. Бунюэль, К. Саура, В. Эресе и др.). Особое место эта тема занимает в творчестве итальянца М. Феррери («Не тронь белую женщину», «Прощай, самец», «Последняя женщина», «Будущее — это женщины», «Я люблю тебя» и др.).

«Женский ракурс» позволяет объяснить устойчивую приверженность европейского кинематографа к главной героине дилогии Ф. Ведекинда «Лулу», повлиявшей на конструирование образа «новой женщины» в немецком кинематографе второй половины 1920-х гг. (например, в фильмах Г.-В. Пабста). Новый виток своего развития этот образ, апеллирующий к Лулу, получит в американских фильмах-нуар 1940-х гг. (например, имя роковой блондинки из фильма «Двойная страховка» Б. Уайлдера Филлис Дитрихсон явно намекает на немецкую актрису Марлен Дитрих в картине «Голубой ангел», 1930, реж. Д. фон Штернберга). А главное, своим появлением ознаменует начало эпохи активной феминизации западного общества (Хельмут Бергер в «Гибели богов», реж. Л. Висконти, 1969, в женской одежде пародирует песню, которую исполняла Лола-Лола в «Голубом ангеле» словно возвещая о крушении гендерной идеологии Третьего рейха; В. Боровчик в 1980 снимает «Лулу», а в 1981-м. — Р.В. Фассбиндер «Лолу» и т. д.) Не избежит влияния ведекиндовской героини и отечественный кинематограф.

Автор исследования подробно анализирует фильмы, в которых заявлена женщина, своим антисоциальным поведением бросающая вызов обществу, и отмечает возникновение в кинематографе момента, когда данный образ начинает существовать отдельно от своей репутации, его характеристики «публичная»,

«падшая» и «аморальная» утрачивают свое прежнее позорное клеймо, а сам он превращается в идеологический конструкт «новая женщина».

В первые годы советской власти женская эмансипация оказывается действенным оружием по разрушению патриархальных ценностей, становясь проводником идеологии «нового мира» и «новой морали». Понятие «новой женщины» приобретает особую актуальность. При этом немецкие идеи находят свое отражение не только в послеоктябрьское время, но и проявляются, например, в динамике образа балерины в современном отечественном кино, чему посвящена отдельная глава диссертационного исследования. «Немецкий след» играет в расшифровке этих изменений значимую роль: концепция ведекиндовской Лулу становится центральным лейтмотивом трансформации женских образов в кинематографе.

Важно отметить, что это первое киноведческое исследование, позволяющее на обширном кинематографическом материале создать картину изменений определенного типа женских образов в контексте смены исторических эпох.

Объект и предмет исследования:

Объектом исследования являются художественные фильмы переходных периодов, отражающие суть образной репрезентации; литературные и философские произведения, повлиявшие на создание означенных кинематографических произведений; журнальная и газетная периодика, посвященная проблемам репрезентации женских образов в кино.

Предметом исследования является процесс изменения репрезентации женских образов в отечественном кинематографе 1910 – 2010-х гг., немецком кинематографе 1920-х гг.

Гипотеза исследования:

При изучении специфики художественного (кинематографического) процесса той или иной эпохи продуктивно использовать анализ репрезентации системы женских образов, которые весьма точно обозначают перемены или их

отсутствие в общественном устройстве. Кинематограф достаточно оперативно отражает эти изменения и при этом не носит односторонний характер, перемены в гендерной репрезентации, зафиксированные кинематографом, одновременно формируют новые поведенческие модели в обществе.

Методология и методы исследования

Методологической основой исследования являются системный анализ и концептуальный подход к социально-культурным и художественным явлениям.

Использованы *искусствоведческий анализ*, предполагающий исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния; *культурно-исторический метод*, позволяющий рассматривать различные данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры; *художественно-эстетический метод* для анализа образной природы художественных произведений; *социологический метод*, представляющий художественные произведения как социально обусловленные явления. В работе использован *гендерный подход*, который предполагает анализ социально-исторических явлений с учетом фактора пола: рассматриваемые исторические периоды характеризуются особенными чертами в процессе формирования гендерных отношений, что связано с революционным характером изменений в общественном сознании XX в. А также *лейтмотивный анализ*, позволяющий при исследовании кинематографа разных периодов и стран выявить повторяющиеся художественные образы и установить между ними логические связи.

Рамки исследования

В диссертации исследуются художественно-эстетические особенности ряда фильмов отечественного кинематографа начиная с 1910-х гг. по настоящее время и фильмы немецкого кинематографа 1920-х гг. (проанализировано 128 кинокартин), литературные произведения, а также программные манифесты рассматриваемых исторических периодов.

Степень научной разработанности проблемы

Теоретические труды по проблематике диссертационного исследования можно разделить на две группы: 1) источники по философии культуры и пола 2) исследования визуальной репрезентации женских образов в медиапространстве.

Значительное влияние на развитие в философии культуры гендерного направления оказала неклассическая философия (Ф. Ницше, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Лакан), исследования К.-Г. Юнга, в которых формируются представления об архетипах, об архетипической феминности (женственности) и архетипической маскулинности (мужественности), работы о гендерной психологии З. Фрейда и О. Вейннгера. Необходимо подчеркнуть, что гендерная проблематика рассматривается в произведениях Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто» и С. де Бовуар «Второй пол». Большое значение для гендерных исследований в области искусствоведения имеют работы философа и драматурга Ф. Ведекинда.

В русской культурно-философской традиции осмысление проблемы пола находит свое отражение в творчестве Н. Чернышевского, Вл. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова и др. Вопросам женской эмансипации большое внимание в своих работах уделяли В. Белинский, В. Хвостов, В. Ленин, А. Коллонтай, И. Арманд, Н. Крупская и др. Вопросы «нового быта», «новой морали», «новой женщины» (и в целом — этика семейных и межличностных отношений) отражены в работах Л. Троцкого, А. Луначарского и других деятелей коммунистического движения, в т. ч. К. Цеткин.

Культура медиа, их технологии и взгляд на средства массовой информации как на каналы визуальной репрезентации — становятся предметом теоретических исследований Ж. Делеза, Ф. Гваттари, П. Вирилио и др. Центральной проблемой для подобного рода изысканий является процесс «оформления гендера». Исследователи (Дж. Батлер, Т. де Лауретис и др.) придерживаются концепции «означивания», определяя гендер, прежде всего, как результат медиатехнологий, активно участвующий в формировании способов видения.

Культура визуальной репрезентации в западном искусствоведении в целом и кинематограф в частности порождают целую традицию, условно обозначаемую как культурные визуальные исследования или исследования визуальной культуры. Особую глубину проработки данный аспект получает в гендерных исследованиях, базовым понятием которых является репрезентация (Н. Мирзоефф, Б. МакНейр, К. Кловер, Л. Уильямс, И. Пинедо, Л. Пассерини, К. Палья, Б. Крид, Л. Тикнер, С. Фаестоун, Д. Кирби, Н. Мартин, К. Миллетт и др.).

Визуальной иконологией занимается в своих исследованиях У. Дж.-Т. Митчелл. В качестве примера гендерного подхода к анализу фильмов особо следует выделить статью Л. Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»⁷ (ключевыми направлениями ее исследования становятся специфика репрезентации женщины в кино, модели формирования субъективности и статус женщины-зрителя) и книгу Л. Р. Уильямс «Жанр эротического триллера в современном кинематографе»⁸. В свете исследуемого в диссертации «женского вопроса» особенно необходимо отметить книгу Р. Кэмпбела «Меченные женщины. Проституция и проститутки в кинематографе»⁹, в которой предложена авторская систематизация репрезентации образа публичной женщины в мировом кинематографе.

Отечественные авторы к изучению образа женщины обратились значительно позже, в 1990-е гг. В центре их научного интереса оказались вопросы, связанные с гендерной проблематикой в различных областях социокультурного дискурса; анализ репрезентации женских образов в литературе, СМИ, кинематографе; проблемы порнографии. Через призму репрезентации женского образа рассматривается и анализируется советский визуальный дискурс. Особое внимание уделено значению женских образов в рекламе (В. Розин, Н. Каменецкая, Н. Ажгихина, Р. Бободжанова, В. Смеюха, Т. Бюндюгова, И.

⁷ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280-296.

⁸ Williams, L. Ruth. (2005). The erotic thriller in contemporary cinema. Edinburgh, Scotland. Edinburgh University Press. 480p.

⁹ Campbell, R. (2006). Marked women. Prostitutes and prostitution in the cinema. The University of Wisconsin Press. 450 p.

Грошев, и др.) В искусствоведческих исследованиях все более актуальными становятся идеи о смене «филологической культуры» на культуру «визуальную», о наступлении «цивилизации образов», «цивилизации видения» (А. Горных, А. Усманова)¹⁰. Исследования визуальной репрезентации в медиадискурсе находят свое отражение в работах И. Жеребкиной, А. Усмановой, И. Кона, А. Альчук, И. Аристарховой, В. Аристова, О. Вайнштейн, Ю. Гусевой, О. Ворониной, Г. Певченко, Д. Захарова, Т. Клименковой, И. Дубовской, Т. Михайлова, И. Саморуковой, А. Синельникова, О. Туркиной, А. Юрчак, С. Ушакина и др.

Гендерный подход применительно к кинематографу становится основной темой в журнале «Искусство кино» № 6 за 1991 год, в котором выходят следующие публикации: «Ну, женщина!» (А. Трошин), «Секса у нас нет!» (Е. Стишова), «Примерка женской логики на мужскую политику» (Н. Рязанцева), «Женское предназначение: миф, идеология, практика» (О. Воронина), «Женщина как объект потребления» (О. Липовская), «Истоки феминизма» (С. Айвазова), «Ведьмы в космосе» (Т. Горичева), «Бедная Валя, а также Таня, Анеля и, конечно, Бэлла» (А. Вартанов), «Так говорит женщина» (Е. Перехвальская), «Десакрализация женщины» (И. Багратиони-Мухранели), «Старые новые амазонки, или Здравствуйте, бабушка!» (Е. Марголит), «Магический фашизм» (С. Зонтаг), «Женщины на двадцать лет моложе» (Н. Климонтович) и др.

Гендерным подходом к анализу фильмов пользуется в своей статье «Машенька и зомби. Мифология советской женщины»¹¹ Л. Маматова, исследующая репрезентацию женских образов в советском кинематографе, Н. Зоркая в статье «Гендерные проблемы в советском кино 30-х годов. «Любовный треугольник» как культурологическая и социальная проблема. (Комментарии к «Третьей Мещанской» А. Роома)»¹². Изучением гендерной проблематики в отечественном кино занималась Е. Стишова («Приключения Золушки в стране

¹⁰ Горных А., Усманова А. Исследование визуальной культуры. Введение. // Топос. 2000. №2. С.120-121.

¹¹ Маматова Л. Машенька и зомби. Мифология советской женщины // Искусство кино. 1991. № 6. С. 110-118.

¹² Зоркая Н. Брак втроем – советская версия. «Третья Мещанская», режиссер Абрам Роом. // Искусство кино. 1997, №5. [Электронный ресурс] Режим доступа – <http://kinoart.ru/archive/1997/05/n5-article28> (дата обращения 07.12.2017).

большевиков»¹³, «Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания»¹⁴) — одна из создательниц электронной энциклопедии по истории русского феминизма.

Можно назвать ряд работ, стремящихся к комплексному осмыслению этой темы. Среди них: философско-культурологическое исследование «Человек в поле визуальной культуры: Гендерный аспект» Н. Межеричкой, в которой автор ретроспективно исследует значение «визуализации в современной культуре, ее технологий в конструировании реальности, значение визуального в структуре гендерной идентичности. А также — особенностей визуальной репрезентации женщины в России переходного периода»¹⁵; работа Т. Дашковой «Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность»¹⁶, в которой автор предлагает собственную методологию «прочтения» женских образов в советских журналах 1920-1930-х гг. (предметом научного интереса исследователя здесь становится конструирование канона в репрезентации женской телесности), а также исследование «Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры»¹⁷ Н. Захаровой. О культуре выразительного движения в России с конца XIX века и до середины 1930-х годов XX века, о влиянии танца на развитие идей эмансипации и «раскрепощении тела» как части глобальной идеи о переустройстве мира рубежа эпох в своей фундаментальной работе «Свободное движение и пластический танец в России»¹⁸ пишет И. Сироткина. Образ «новой женщины» в СМИ 1920-х гг. рассматривает Е. А. Шабатура и выводит особенности репрезентации данной героини для разных

¹³ Стишова Е. М. Приключения Золушки в стране большевиков // Искусство кино. М. 1997. № 5. С. 99-107.

¹⁴ Стишова Е. М. Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания. М: Аграф, 2013, 464 с.

¹⁵ Межеречкая Н.В. Человек в поле визуальной культуры: Гендерный аспект: дис. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Межеричкая Наталья Васильевна. Ростов н/Д, 2002. 156 с.

¹⁶ Дашкова, Т. Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 256 с.

¹⁷ Захарова Н. В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры: дис. ... канд. социологических наук: 22.00.06 / Захарова Наталья Владимировна. Ульяновск. 2005. 164 с.

¹⁸ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое лит. обозрение», 2012. 328 с. Сироткина И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х гг. // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое лит. обозрение, 2010. С. 282-305.

категорий женщин¹⁹. Однако ни одна из обозначенных фундаментальных работ не была посвящена непосредственно исследованию кинематографа.

Важным этапом в исследованиях образа женщины в кинематографе становится работа А. Усмановой «“Визуальный поворот” и гендерная история»²⁰, исследующая кинематограф через призму репрезентации женского образа и демонстрирующая огромный потенциал многоуровневой закодированной информации для изучения в динамике эволюции ментальности.

И. Гращенкова в своей книге «Киноантропология XX/20»²¹ делает попытку через гендерный аспект выйти на обобщение советского культурно-исторического дискурса 1920-х годов. Феминистской антропологией на материале кинематографа занимается в своих статьях Е. Ярская-Смирнова («Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики», «Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации»)²². С. Ларсен в статье «Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране» рассматривает жанр мелодрамы через тему маскулинности на экране.

М. Туровская в своих статьях «Женщина и кино. Заметки», «М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино», «Амазонки русского киноавангарда»²³ размышляет об истории отечественной «феминистской критики», пытается ее сопоставить с мировыми практиками.

Образ женщины в отечественном кинематографе с позиции гендерного подхода рассматривается в статьях: «Трансформация женской образности в

¹⁹ Шабатура Е. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: дис. канд. ист. наук. / Федеральное агентство по образованию Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Омский государственный университет имени Ф.М. Достоевского». Омск, 2006. С. 31.

²⁰ Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные исследования. 2000. № 4. С. 140–148.

²¹ Гращенкова И. Н. Киноантропология XX / 20. М.: Человек, 2014. 904 с.

²² Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. N 2, 2001. С. 100–119. Ярская-Смирнова Е. Р. Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации // Гендерные исследования, N 2. (1/1999): Харьковский центр гендерных исследований. М.: Человек & Карьера, 1999. С. 260-265.

²³ Туровская М. Женщина и кино. Заметки // Искусство кино. 1991. № 6. С. 131–137. Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино / М. Туровская // Искусство кино. 1997. № 5. С. 108–113. Туровская, М. И. (2003) Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. №62. С. 56-63.

советском кинематографе 1920–1930-х годов» (О. Хлопонина)²⁴, «Анализ глубинных стереотипов советской эпохи» (А. Альчук)²⁵, «Архетипы в кинематографе: культурологический анализ» (К. Карчевская)²⁶, «Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х — 30-х гг.» (А. Бородина, Д. Бородин)²⁷, «Советские красавицы в сталинском кино» (О. Булгакова)²⁸, «Архетипы советской культуры» (Х. Гюнтер)²⁹, «“Новая советская женщина”: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири)» (М. Васеха)³⁰, «Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране» (С. Ларсен)³¹ и др.

Г. Абикеева в своем исследовании «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе»³² большое внимание уделяет образу советской освобожденной женщине Востока. Социолог А. Шадрин в статье «Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино».

Вопросом изменения образа женщины на киноэкране занимаются М. Кириллова и Н. Никифорова в своей статье «Репрезентации женщины-технического специалиста в отечественной визуальной культуре»³³. А. Неминуший

²⁴ Хлопонина О. О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов. // Проблемы культурологии № 2, 2017. С. 140-151.

²⁵ Альчук А. Анализ глубинных стереотипов советской эпохи. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 3-40.

²⁶ Карчевская К. С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: дисс. ... канд. культурологии. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2010. 168 с.

²⁷ Бородина А. В., Бородин Д. Ю. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х — 30-х гг. // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. С. 45-51.

²⁸ Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе, кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391-411.

²⁹ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.

³⁰ Васеха М. В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири). ВЕСТНИК РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54-67.

³¹ Ларсен С. Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране. // О муже(Н)ственности. Сборник статей. Ред. и составитель Сергей Ушакин. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. С. 630-664.

³² Абикеева Г. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Абикеева Гульнара Ойратовна. М., 2016. 319 с.

³³ Кириллова М. С., Никифорова Н. В. Репрезентации женщины-технического специалиста в отечественной визуальной культуре. // Сборник научных статей. Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. 2016. 364-367.

в своей статье «Категория женственности в советском кино 1930-х гг.»³⁴. В. Суховатая в своей работе «От “маскулинности травмы” — к “маскулинности невроза”: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре»³⁵ на материале произведений литературы, музыки и кино выделяет гендерные мифы и дискурсы советской массовой культуры, а также их трансформацию в постсоветское время. Анализу женского образа в американском кинематографе последних двух десятилетий посвящена статья В. Монастырского «Эволюция образа женщины в американском кино (путь к партнерству и лидерству)»³⁶. Особое внимание женским образам уделяет в своих рецензиях журнала «Искусство кино» Н. Цыркун, а в «Киноведческих записках» публикует обзорную статью по результатам международной конференции в Оклахоме (США) «Женщины в кино»³⁷ и т. д.

Приведенный перечень работ позволяет говорить об актуальности и востребованности подобных исследований в российском научном дискурсе. Вместе с тем изучение обширного списка публикаций, художественных произведений демонстрирует, что возможности анализа репрезентации женских образов в кинематографе в полной мере до сих пор не реализованы. В поле зрения исследователей попадает в основном специфика репрезентации женских образов в литературе и СМИ, а значительный корпус работ по киноведению затрагивает лишь отдельные аспекты.

Таким образом, несмотря на широкий спектр имеющейся литературы, можно сделать вывод, что поставленная в диссертации проблема нуждается в фундаментальном исследовании.

³⁴ Неминуций А. Н. Категория женственности в советском кино 1930-х гг. // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 3/2016. С. 117-122.

³⁵ Суховатая В. А. От «маскулинности травмы» — к «маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре. // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований № 5, 2012. С. 37-59.

³⁶ Монастырский В. А. Эволюция образа женщины в американском кино (путь к партнерству и лидерству) // Женщина в российском обществе. 1998. № 2. С. 32-43.

³⁷ Цыркун Н. А. Международная научная конференция в Оклахоме «Женщины в кино», март 1999 г. // Киноведческие записки, 1999, №44, С 376-378.

Научная новизна диссертационного исследования

Научная новизна работы обусловлена тем, что впервые в отечественном киноведении предлагается системный анализ кинематографа с точки зрения гендерного дискурса. Необходимо отметить, что в России гендерный подход в искусствоведении все еще находится в процессе становления, в то время как в западной практике изучение кинематографа и гендерные культурные исследования начиная с 1960 – начала 1970-х годов развиваются в тесном взаимодействии.

Центральная тема настоящего диссертационного исследования – образ «новой женщины» в кинематографе слабо изучен в российской гуманитарной науке. Первыми трудами на эту тему в нашей стране были работы, посвященные историческим, социальным, философским аспектам этого вопроса. Постепенно круг исследований расширялся (культурология, лингвистика) и начал касаться разного рода искусствоведческих проблем, которые дополняли и делали фактически ощутимыми установки, заявленные философскими изысканиями. Были проведены работы в области истории искусств, литературоведения и т. д.

Однако фундаментальных киноведческих исследований, посвященных репрезентации женского образа на экране, не было, хотя материал по этому вопросу в кинематографе накоплен весьма обширный. Более того, именно кинематограф наиболее полно и точно отражает поведенческие модели, и одновременно формирует их. При несомненном интересе к теме «новой женщины» в советском историческом и культурном дискурсе, отсутствует полноценный систематический анализ механизмов его формирования в кинематографе, а такие образы, как, например, проститутка и балерина, и вовсе выпадают из исследовательского поля, хотя именно они представляют наибольший интерес для гендерных исследований.

Используя широкий фильмический материал, автор настоящего диссертационного исследования предлагает системное рассмотрение репрезентации женских образов в отечественном кинематографе, включающее определение связей между динамикой образа и социокультурными переменами.

Цель и задачи диссертационного исследования

Целью настоящего диссертационного исследования является выявление особенностей репрезентации женских образов («новая женщина») в отечественном кинематографе в периоды глобальных социокультурных изменений в обществе, что достигается путем решения ряда конкретных *задач*:

- выявить корневой женский образ, через репрезентацию которого транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи;
- установить связь между особенностями визуальной репрезентации образа «новой женщины» в кинематографе и доминирующими в обществе полоролевыми установками;
- проанализировать динамику трансформации образа «новой женщины» и определить особенности его визуальной репрезентации в кинематографе;
- описать характерные признаки образа «новой женщины» в отечественном кинематографе обозначенных периодов и представить наиболее репрезентативные примеры его экранного воплощения.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концепция «новой женщины» в европейской культуре формируется на основании ряда факторов, среди которых: трансформация морально-нравственных ориентиров в социуме; общественная переоценка понятий «женского» и «мужского»; ряд открытий в сфере медицины и психиатрии; популярность идей Ф. Ницше в западном обществе рубежа XIX–XX веков и др.
2. Образ «новой женщины» становится символом разрушения традиционных представлений о понятии пола и его границах, что выявило ситуацию гендерного кризиса начала XX в. Концепция «новой женщины» была основана на идее равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира.
3. Корневым женским образом, маркирующим социокультурные изменения в европейском обществе и фиксирующим слабость маскулинной цивилизации,

становится образ *femme fatale*, которая своим антиобщественным поведением бросает вызов традиционному укладу. Подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, роковая женщина совершает выпад против устройства самого общества, ставя его под угрозу разрушения, а значит, неизбежного обновления. Образ *femme fatale* в кинематографе напрямую связан с понятием «новая женщина».

4. Проект изменения гендерной модели в европейском обществе рубежа XIX – XX веков был отражен в литературных и теоретических трудах немецкого писателя и драматурга Ф. Ведекинда, предложившего в своих пьесах новый тип героини, созвучный идеям Ф. Ницше о «новом человеке», — «Freudenmädchen» [нем.: проститутка, публичная женщина, блудница; эвфемизм: девушка, дарящая радость, или «Дева радости». Этимология — фр. выражение *fille de joie* — девушка радости]. В этом женском образе сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. Экранная героиня под именами Лулу, Лили и Лола окажется чрезвычайно востребованной немецким кинематографом разных периодов, начиная с 1920-х гг., и будет фиксировать происходящие изменения в обществе, как социальные, так и политические.
5. Немецкая *femme fatale* на экране под влиянием идей Ведекинда становится основой идеологической концепции «новой женщины» европейского общества в кинематографе. Столкновение «Freudenmädchen» и патриархального мира в немецком кинематографе 1920-х гг. воплощает базовый конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка.
6. Феминистская идеология была необходима советской власти для вовлечения в дело социалистического строительства женщин — самую консервативную часть общества дореволюционной России. Большевики подхватывают и развивают получившее распространение еще до революции движение сексуального раскрепощения молодежи (возникло под влиянием популярных в первое десятилетие XX века ведекиндовских идей), нанося, таким образом,

удар, в том числе по институту религии, поддерживающему привычные гендерные отношения, предполагающие подчиненное положение женщины в социальной и семейной жизни.

7. Все изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды в отечественном кинематографе транслируются через героинь, которые принято называть «публичными». Автор выделяет три таких образа на экране: проститутка, балерина (танцовщица) и деловая женщина.
8. Генеральной линией между старым миром и новым становится женщина, которая своим антиобщественным, с точки зрения дореволюционного кинематографа, поведением бросает вызов патриархальному укладу. Формирование идеологического концепта «новая женщина» в отечественном кинематографе 1920-х — 1930-х гг., как правило, укладывается в схему: крестьянка из глухой провинции, олицетворяющая традиционные представления о роли и месте женщины в семейном укладе, превращается в передовика производства, изменяет свое семейное положение.
9. Репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 1920-х — 1930-х гг. не является однородной. В кинематографе, в отличие от литературы и печатных СМИ, пропаганда «новой морали» находит отражение по большей степени уже в период ее критики. В игровом кинематографе, в силу его условности отсутствует разница между реально существующими советскими женщинами и идеологическим конструктом «новая женщина», призванным служить ролевой моделью. Понятия «новой женщины» и «новой советской женщины» — не тождественны. В фильмах присутствует некий усредненный образ эмансипированной женщины, противопоставленный героине из патриархального мира. Агитация и критика принципов «новой морали» показана вторым планом и не затрагивает главную героиню. Зачастую тема «новой женщины» в фильмах идет в стороне от основной.

10. В кинематографе 1930-х гг. четко обозначается момент разворота к патриархальным ценностям, когда взамен идей о половой свободе и раскрепощении женщины снова становится актуальным понятие семьи как ячейки общества. Идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х гг., заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, в кинематографе постепенно трансформируется в женщину с «двойной занятостью», сочетающую в себе функции образцово-показательной матери, жены и передовой труженицы.
11. С конца 1980-х гг. в отечественном кинематографе формируется новая мировоззренческая система координат, когда торговля телом на экране в ряду других маргинальных явлений начинает трактоваться как борьба с тоталитарным режимом и его идеологией (начиная с картины П. Тодоровского «Интердевочка», 1989 г.).

Теоретическая и практическая значимость работы

Результаты исследования имеют важное значение для разработки теоретических вопросов, касающихся репрезентации образной системы кинематографа и ее эволюции. Работа уточняет связь конкретных художественных произведений и социально-политических процессов, происходящих в обществе.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах «Истории зарубежного кинематографа», «Истории отечественного кинематографа», «Теории кино», «Культурологии», «Истории искусств», спецкурсах и спецсеминарах по истории кинематографа.

Достоверность результатов исследования и их надежность обеспечивается тем, что результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, получены автором самостоятельно, на основании выбранных научных методологий и методов, изучения большого массива отечественных и зарубежных произведений, а также многочисленных киноведческих, искусствоведческих и философских источников.

Степень достоверности и апробация результатов исследования: все результаты и выводы, отмеченные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных фильмов, киноведческих, литературно-художественных, историко-теоретических и философских источников.

По теме диссертации опубликована монография и 17 научных статей, в том числе 16 в изданиях из перечня ВАК РФ. Общий объем изданных работ – 27,6 а.л.

Материалы исследования использованы диссертантом в лекциях и семинарах по истории отечественного и зарубежного кинематографа во ВГИКе; апробированы в цикле лекций в рамках образовательной программы «О главном в современном искусстве» в РОСИЗО-ГЦСИ (сентябрь-декабрь 2018 г.); а также для образовательных встреч в рамках киноклубного движения г. Москвы.

Положения диссертации были применены в работе над проектом Российского фонда фундаментальных исследований «Эволюция героя как зеркало истории. Очерки истории кино» (№ 16-04-00035 РФФИ) (глава «Образ балерины в отечественном кинематографе как маркер духовного состояния общества»), а также в работе над учебником «История зарубежного кинематографа» – глава «Кинематограф Германии».

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на заседаниях сектора кино Европы Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Соответствие паспорту специальности

Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о

присуждении ученых степеней», принятого Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842) и предъявляемого к диссертации на соискание ученой степени доктора наук, а также Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами.

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (210 наименований), фильмографии (128 наименований). Общий объем работы 359 страниц. Первая и третья главы состоят из трех, а вторая – из четырех параграфов, представляющих собой завершенные этапы исследования темы и одновременно предваряющие собой проблематику следующего параграфа.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ «НОВАЯ ЖЕНЩИНА» В СССР. НЕМЕЦКИЙ СЛЕД³⁸

Рассматривая репрезентацию женщины на экране, автор обращается к немецкому кино 1920-х гг. — одному из самых показательных периодов в мировом кинематографе, когда «женский вопрос» встает в обществе наиболее остро. В Германии, как и в Австрии на рубеже эпох, помимо политических и социальных сдвигов, под влиянием идей Ф. Ницше, З. Фрейда, О. Вейнингера в культурной сфере происходят глобальные изменения. В частности, в немецкой культуре возникает образ «новой женщины» («die neue Frau»), который становится выразителем перемен, происходящих в обществе в связи с изменившимся представлением о ее роли. Причем этот образ не был ее идеализацией, так как сам процесс женской эмансипации хоть и был социально-исторически обусловлен, но воспринимался весьма скептически.

1.1. «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков

Кинематограф через представление женского образа на экране решал сразу две важные задачи: во-первых, демонстрировал назревшую необходимость социально-политических реформ, обозначая шаткое эмоциональное состояние немецкого общества после поражения в Первой мировой войне; а во-вторых, через разрушение традиционного, патриархального мира задавал вектор для формирования нового общественного уклада, основанного на гендерном равноправии. Как пишет З. Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера», кинематограф этого периода представляет собой «уникальный внутренний монолог», который изобличает «те процессы, которые происходили в самых

³⁸ Основные положения 1 главы отражены в публикациях: Смагина С. А. К типологии экранной репрезентации: женские образы в фильме Г. В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925) // Культурная жизнь Юга России. 2019. №1. С. 22-28; Смагина С. А. «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов // Артикульт. 2018. № 2 (30). С. 99-105; Смагина С. А. Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37) С. 68-76; Смагина С. А. Пересечение женских образов как пересечение времен: Матильда А. Учителя и Лулу Ф. Ведекинда // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 54-63; Смагина С. А. Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 92-99.

укромных пластах немецкого коллективного сознания»³⁹. Кризис в социально-политической сфере кайзеровской Германии, вызванный поражением в Первой мировой войне (социальная напряженность, голод, разруха, мрачные настроения в обществе), привел в 1918 г. к свержению монархии и провозглашению Веймарской республики, основанной на принципах парламентской демократии. При этом национальный кинематограф переживает период бурного роста — из-за войны и бойкота иностранных кинопромышленников немецкое кино безраздельно оказывается в руках немецких продюсеров, которые при отсутствии зарубежной конкуренции теперь ломают голову, как насытить внутренний рынок фильмами. Шок от политических и экономических потрясений на фоне относительной изоляции немецкой киноиндустрии способствовал тому, что завладевшие немцами ощущения разочарования, тревоги, возмущения и т. д. стали выплескиваться на киноэкран. И возникает герой — типичный бюргер, который находится между двумя крайними полюсами — порядком и хаосом. Фактически на распутье — между ментальной привязкой к порядку, основанной на национальном характере, вымуштрованном монархической системой (в особенности прусским духом), и стремлением души к свободе (хаосу). А кинематограф, обобщая исторические реалии, воссоздает на экране то самое психологически неустойчивое состояние. Рассматривая кинематограф как зеркало душевного состояния немцев после поражения в Первой мировой войне, З. Кракауэр размышлял о репрезентации рядового бюргера и выборе, стоявшим перед ним: «С 1920 по 1924 г., в пору, когда немецкие кинематографисты и не помышляли разрабатывать тему борьбы за свободу и даже не могли ее себе отчетливо представить, фильмов, изображающих разгул первобытных инстинктов, было столь же много, как и картин о тиранах. Немцы, очевидно, мыслили себе только один выбор: буйство анархии или произвол тирании»⁴⁰. Но не только политические потрясения дестабилизировали этого бюргера — в конце XIX в. в европейском обществе происходят тектонические изменения в социально-культурном статусе женщины, которые в XX в. приведут к

³⁹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 66.

⁴⁰ Там же. С. 93.

перераспределению гендерных ролей и смене общественных установок и законов. В конце XIX в. в Германии, как и во всей Европе, модернизация и индустриализация общества приводят к бурному росту производства и потребности в новых трудовых ресурсах. Плюс в результате Первой мировой войны мужского населения физически стало меньше, а вдовам в отсутствие кормильцев необходимо было поднимать свои семьи. И они покидают свои «кухни» и приходят на производство. Это важнейшее изменение, произошедшее на рынке труда: если раньше женщины, в основном, работали в сельском хозяйстве и сфере обслуживания, то теперь, в годы Веймарской республики, они стремятся занять должности госслужащих. Женщины, заполнившие новые рабочие места на открывающихся повсеместно фабриках и заводах, поначалу воспринимаются как дешевая рабочая сила. Однако постепенно они превращаются в серьезных конкурентов мужчинам. В том числе этому способствуют возникающие в данный период первые женские объединения и союзы, которые выступают за равные гражданские права и условия труда с мужчинами. Эти общественные организации в Германии пользуются огромной популярностью, и их количество стремительно увеличивается. Если в 1895 г. в стране существовало 65 блоков, входящих в Союз женских обществ Германии, то уже в 1901 г. их насчитывалось 137 (70 000 членов), в 1913 г. их число достигло 2200 объединений (500 000 членов)⁴¹. Также безусловное влияние на настроения в немецком обществе оказало и движение британских суфражисток, выступавших за политические права женщин. И хотя официально в немецком буржуазном обществе продолжало в отношении женщины действовать неукоснительное правило «трех "k"»: «Kinder, Küche, Kirche» (дети, кухня, церковь), социально-экономические перемены в обществе спровоцировали обновление его структуры и перераспределение гендерных ролей в нем. Разумеется, это не было молниеносным процессом, изменение роли женщины в социуме в Западной Европе происходило в течение нескольких десятилетий, но, как отмечает Герман Бар в своем произведении «Преодоление натурализма» (Die

⁴¹ Ibid. P. 100-101.

Überwindung des Naturalismus, 1891), «мир обновился, все вокруг стало совершенно другим»⁴².

Вместе с трансформацией морально-нравственных ориентиров, переоценкой понятий «женского» и «мужского», а также под влиянием открытий в сфере медицины и психиатрии в западном обществе рубежа XIX–XX вв. возникает концепция «новой женщины», подразумевающая изменение социально-культурного статуса субъекта женского пола. Это, в свою очередь, сделало неизбежным реформы внутри самого общества, предложив в качестве альтернативы патриархальному союзу нуклеарную семью или даже свободные отношения. Глобальные перемены в восприятии роли женщины в социуме фактически раскололи общественное сознание надвое: с одной стороны, происходят все те перемены, о которых говорилось выше, активность женского движения в Германии возрастает, а с другой – эта активность в обществе воспринимается как дурное воспитание и свидетельство психического отклонения — «бешенства матки», или истерии (от др.-греч. ὑστέρια — матка). Любое отклонение от норм нравственного поведения, в том числе повышенная эмоциональность женщины и заинтересованность чем-то сверх «трех “к”»⁴³, воспринимались как медицинский диагноз, душевная болезнь, а проявление сексуальной активности со стороны женщины — вообще, как аномалия. Невзирая на все социально-экономические преобразования, буржуазное общество рубежа XIX–XX вв. оставалось насквозь патриархальным, в нем культивировались традиционные ценности, а роль женщины жестко регламентировалась. С одной стороны, западное общество находилось под большим влиянием взглядов Ж. Ж. Руссо, выдвинувшего идею принципиального гендерного неравенства, которая на многие десятилетия стала основной культурной парадигмой общественного сознания. Особой популярностью пользуется его роман «Эмиль, или О воспитании» (1762), в особенности «Софья, или Женщина» — его последняя часть. Ее традиционно считают «исторически первой и имевшей невероятный успех

⁴² Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus. (1968). Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 244 S.

⁴³ «Kinder, Küche, Kirche» – нем. «дети, кухня, церковь».

прокламацией “женственности”, осуществившей “эпохальный переворот”»⁴⁴. Руссо предлагает родителям и супругам «приручать» женщин и обучать их «обуздывать все свои прихоти и подчинять их чужой воле»⁴⁵. «Всегда объясняйте занятия, налагаемые вами на молодых девушек, но всегда заставляйте исполнять их. Праздность и непокорность, вот два самые опасные в них недостатка. Девушки должны быть бдительны и трудолюбивы; это не все: они должны с ранних лет привыкать к стеснению»⁴⁶, — пропагандировал Руссо. Самым важным женским качеством заявлялась сдержанность, которой он предлагал добиваться путем намеренного ограничения девочки в том, что ей интересно и приятно: «Приучайте их прекращать на половине свои игры и переходить к другим занятиям безропотно»⁴⁷. Это подготовит ее к взрослой жизни и поможет в будущем «повиноваться такому несовершенному существу, как мужчина, ... терпеть даже несправедливость и сносить вины мужа без жалобы, она должна быть кротка не для него, но для себя»⁴⁸. Педагогика в странах Западной Европы развивалась под огромным влиянием идей Руссо, и ориентированность на потребности мужчин в женском образовании, в частности в Германии, сохранилась вплоть до начала XX в. Помимо идей Руссо в первые десятилетия XX в Германии была весьма популярна одна из наиболее крайних и женоненавистнических концепций, изложенная О. Вейнингером⁴⁹ в его бестселлере «Пол и характер. Принципиальное исследование». В нем он высказывает весьма радикальные соображения на тему противопоставления пола и расы, женственности и еврейства, придя в итоге к соображению, что в жизни мужчины существуют три врага — социалисты, евреи и

⁴⁴ Эрих-Хефели В. К вопросу о становлении женственности в буржуазном обществе 18 века: психоисторическая значимость героини Ж.Ж. Руссо Софии // Пол. Гендер. Культура: немецкие и русские исследования / под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер, Галины Зверевой. М.: Фрайбургский ун-т Германии, Российский гуманитарный ун-т, 2009. С. 62-63.

⁴⁵ Руссо Ж.Ж. Эмиль, или О воспитании / Собр. соч. в 3 т. СПб.: Газ. «Шк. и жизнь», 1866. Т. 1. С. 346.

⁴⁶ Там же. С. 351.

⁴⁷ Там же. С. 347.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Вейнингер О. Пол и характер: принципиальное исследование. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 608 с.

женщины. Надо сказать, эта работа была крайне популярной и сенсационной и в России начала XX в.⁵⁰

С другой стороны, в интеллектуальных кругах в пике моральным установкам патриархального общества постепенно зарождается другая точка зрения, основанная на идее равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира. Одним из первых критическую оценку «власти мужчин над женщинами»⁵¹ дал английский философ Джон Стюарт Милль (1806–1873) в эссе «Порабощение женщин» (The subjection of women, 1869): «Все женщины с детских лет воспитываются в вере, будто в идеале характер женщины резко отличается от характера мужчины. <...> Мораль твердила им, будто внутренней эмоциональной сущности женщины соответствует предназначение жить для других, умение целиком отвлечься от себя и не иметь иной жизни, кроме растворения в нуждах близких»⁵². Он отмечает, что одной из причин неравенства полов является воспитание. Именно «теплично-кухонное воспитание»⁵³ женщин сохраняет в обществе гендерное неравноправие, при котором мужчина доминирует, а женщина подчиняется, культивируя в себе пассивность, послушание, сдержанность и иные чисто «женские» качества. С критикой идеи Руссо и его последователей выступала Хелена Ланге в своих произведениях: «Высшие школы для девушек и их предназначение» (Die höhere Mädchenschule und ihre Bestimmung, 1888), «Женское образование» (Frauenbildung, 1889), «Развитие и состояние высшего образования для женщин в Германии» (Entwicklung und Stand des höhern Mädchenschulwesens in Deutschland, 1893), «Пособие по женскому движению» (Handbuch der Frauenbewegung, вместе с Гертрудой Беймер, 1901–1903) и др.

В противоречиях между патриархальными установками буржуазного общества и идеями освобожденной сексуальности, которые получают

⁵⁰ Подробнее об этом: Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме // НЛЮ. Независимый филологический журнал, 2004, 65. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/bern13.html>. Дата обращения: 16.02.2016.

⁵¹ Милль С.Д. Порабощение женщин // Феминизм в общественной мысли и литературе. М.: Грифон, 2006. С. 111.

⁵² Там же. С. 112.

⁵³ Там же. С. 115.

распространение в начале XX в., происходит трансформация женской гендерной модели, кристаллизуя новое понятие женственности. Если раньше, пользуясь терминологией А. Томалла⁵⁴, мужские умы будоражила *femme fragile* («хрупкая женщина»), обладающая болезненной хрупкостью, «стерильной» красотой, нуждающаяся в заботе и опеке, увлекающая художника за собой в область бессознательного, то к началу XX в. ее место занимает *femme fatale*, роковая красotka, имеющая губительную власть над мужчиной. Как пишет филолог Е.А. Придорогина, ссылаясь на немецкого литературоведа и культуролога Й. Херманда, «искусство эпохи модерн интересовали не “воинственные суфражистки, не девки, не эмансипированные женщины или светские львицы, к которым имел пристрастие натурализм, не милые девушки или избалованные баронессы импрессионизма, а женщина как таковая”, которая нашла свое воплощение в образах *femme fatale*. Они стали “зеркалом господствующего в то время сознания”. Будучи архетипом, объединившим в себе “все виды соблазнения, все грехи и все способы наслаждения” — стереотипы, которыми на протяжении веков было окутано понятие “женщина”, образ *femme fatale* нащупал “неврологическую точку” эпохи и отразил ее противоречивые настроения»⁵⁵.

Обозначив женщину как «табу»⁵⁶, З. Фрейд, чьи работы в области психоанализа оказали значительное влияние на развитие не только медицины и психологии, но и на все искусство XX в., отмечает, что мужчина «боится быть ослабленным женщиной, заразиться ее женственностью и оказаться потому неспособным»⁵⁷. Для него женственность — это демоническая сила, абсолютное зло и рок, которому невозможно противостоять. «Травматический образ»⁵⁸ женщины, по сути, ознаменовал собой кризис маскулинности и власть женственности в обществе рубежа эпох. В некотором роде *femme fatale* несет на

⁵⁴ Thomalla, A. (1972). Die *femme fragile*: ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende / A. Thomalla. Dsseldorf: Bertelsmann. 129 p.

⁵⁵ Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Придорогина Елена Александровна. СПб. 2016. 270 с.

⁵⁶ Фрейд З. Тотем и табу: психология первобытной культуры и религии. СПб.: Азбука, 2012. 253 с.

⁵⁷ Фрейд З. Табу девственности // Очерки по психологии сексуальности. Минск: ООО «Попурри», 2003. С. 173.

⁵⁸ Жеребкина И. Прочти желание мое. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 99.

себе бремя бодлеровского образа женщины — «цветка зла», обладающего сатанинской, разрушительной для мужчин силой. С одной стороны, эта героиня у Шарля Бодлера (1821–1867) продолжает романтическую традицию, воплощая иррациональное, инстинктивное, природное, даже животное начало в человеке. А с другой — в отличие от романтиков, поэт не испытывает пиетета перед женственностью, для него «женщина естественна, то есть омерзительна»⁵⁹. Он воспринимает природное и хтоническое как нечто враждебное, вносящее хаос в мир гармонии и красоты. Женщина в глазах Бодлера не является носителем святости и божественной силы: «Я всегда удивлялся, что женщин пускают в церковь. О чем они могут говорить с Богом?»⁶⁰ В его представлении она «не умеет разделять душу и тело. Она наивна, как животные? ... у нее есть только тело»⁶¹. Чувственная женщина в творчестве поэта предстает в образе проститутки («Ты на постель свою весь мир бы привлекла»)⁶², искушающей мужчин и с тем их губящей: «Ты исцеляешь нас, но как ты губишь мир!»⁶³ Единственное, что может «обеззаразить»⁶⁴ любовь, — это брак, «созданный Церковью»⁶⁵. Противопоставив чувственную любовь и общество, природу и культуру как продукт мужской цивилизации (оперируя таким понятием, как «дендизм»), Бодлер обозначил онтологические противоречия, будоражащие европейское сознание в начале XX в. На формирование образа «новой женщины» в немецком кино, помимо эротической французской литературы (Шарль Бодлер, Эмиль Золя, Андре Моруа, Ги де Мопассан, Андре Жид и др.), безусловное влияние оказало и порнографическое искусство, расцвет которого приходится как раз на эпоху *fin de siècle*. Немецкий киноэкран пестрит подобной продукцией. З. Кракауэр связывает это с отменой цензуры в Веймарской республике.

⁵⁹ Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце: статьи, эссе / Составление и пер. с фр. Л. Ефимова. СПб.: Лимбус Пресс, 2013. С. 8.

⁶⁰ Там же. С. 32.

⁶¹ Там же.

⁶² Бодлер Ш. «Ты на постель свою весь мир бы привлекла...» // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: ТОО «Летопись», 1998. С. 18.

⁶³ Там же. С. 24.

⁶⁴ Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце: статьи, эссе / Сост. и пер. с фр. Л. Ефимова. СПб.: Лимбус Пресс, 2013. С. 23.

⁶⁵ Там же.

Немалое влияние на становление образа «новой женщины» оказали изменения, самого академического вида искусства — балета, связанные с именами Айседоры Дункан, Лой Фуллер и Вацлава Нежинского. Расцвет эротики и порнографии в литературе, живописи, кинематографе, танце, безусловно, связан с протестом молодых творцов против лицемерия, ханжества и законов двойной морали, культивируемых в буржуазной среде. Через демонстрацию обнаженного тела и скандальное поведение выражалась потребность социума в избавлении от устаревших норм морали и обновлении. Оно трактовалось как метафора человеческого естества, суть человеческой природы вне зависимости от пола. Но что важно в контексте данного исследования, женское тело при всем при этом воспринималось как нечто дуальное — как предмет притяжения и одновременно с этим как оружие, способное уничтожить мужчину.

*1.2. «Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х гг.: от художественного образа *femme fatale* до концепции обновления общества*

В кинематографе образ *femme fatale* был чрезмерно заострен и усилен, что, в свою очередь, придало ему безусловно отрицательную коннотацию «роковой женщины», превратив ее фактически в демона, «существо исключительно полового олицетворения первородного греха, своей сексуальностью опутывающего, поработщающего и губящего мужчину, его — носителя духа, творца цивилизации»⁶⁶. *Можно констатировать факт, что, по сути, femme fatale рубежа веков — это специфический образ роковой красотки, не только имеющей неоспоримую власть над мужчиной, но и выступающей неким «рубиконом» в процессе изменений, происходящих в обществе.* С одной стороны, выводя на киноэкран две полярные фигуры: женщины из патриархального мира и женщины «новых устоев», — режиссеры смогли передать настроения, царившие в немецком обществе в период между поражением в Первой мировой войне и приходом национал-социалистов к власти. А с другой — этот художественный образ смог

⁶⁶ Фриче В. М. Торжество пола и гибель цивилизации. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1909. С. 36.

выявить и отразить целый спектр проблем, связанных с появлением в обществе «новой женщины».

Femme fatale своим аморальным поведением в глазах окружающих бросает вызов патриархальному строю, чем провоцирует крайне негативную эмоциональную реакцию (чаще всего страх и недоверие) социума на ее появление. Но что значительно важнее, «новая женщина» становится не только одним из элементов разрушения традиционного общественного уклада, но и знаменует возникновение новой морали и, как следствие, идеи обновления общества и рождение нового типа человека. Причем если в Германии концепция «новой женственности» в литературе и кино больше оставалась теоретическими выкладками, то в СССР была взята государственной властью в качестве программной.

В 1920-е гг. в Германии появляется целый ряд фильмов, где героиней – нарушительницей спокойствия выступает роковая женщина, часто проститутка, которая ставит под смертельную угрозу безопасность мужчины в буржуазном обществе, а вместе с ним и само общество. Пожалуй, наиболее значимым отправным образом *femme fatale* можно назвать главную героиню фильма Роберта Вине «Генуин: история вампира» / *Genuine: Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses* (1920). В сущности, Генуин продолжает образную систему, обозначенную в картине «Кабинет доктора Калигари» (1920) и продемонстрировавшую, «как немецкая душа мечется между тиранией и хаосом»⁶⁷. Если образ Калигари — это предчувствие Гитлера, погрузившего свое общество в пучину страха, то Генуин — *femme fatale* — своим миром природных инстинктов и безудержной эмоциональностью, с одной стороны, соблазняет, а с другой — безмерно страшит немецкого бюргера. Образ Генуин становится метафорой и квинтэссенцией «новой женщины», появившейся в Германии на рубеже эпох и грозившей своей неуправляемой феминностью принести ужасные бедствия. Любопытно, что характеристики Генуин (Ферн Арна) заявлены уже в субтитрах: «Она была жрицей

⁶⁷ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 81.

побежденного племени. Она прекрасна, но они (варвары из племени) ее развратили. Сейчас она свирепа и груба»⁶⁸. Героиня предстает перед зрителем не просто полуобнаженной красавицей, а скалящимся полуживотным-получеловеком. Генуин — абсолютно хтоническое существо, олицетворяющее первобытные инстинкты. На это указывает и само ее имя — «генуин» в переводе с немецкого и английского означает «подлинный, искренний, настоящий». Она кусает за руку продавца с невольничьего рынка, пытающегося передать ее покупателю. И вместе с тем одаривает пугающей и развратной улыбкой своего будущего хозяина. Облик, в котором предстает Генуин, характеризует общепринятое представление европейского общества рубежа эпох о *femme fatale*: так, итальянский психиатр Ч. Ломброзо⁶⁹ (Cesare Lombroso, 1835–1909) в своих исследованиях маркирует активное сексуальное поведение как дегенеративное. Женщина омерзительна в проявлении своего естества, но тем она и опасна — «цветок зла» обладает гипнотической силой над мужчиной. Символично, что в названии Гениун обозначается как «вампир»⁷⁰ — мифологическое существо, хищный паразит, который высасывает энергию и жизненную силу из своих жертв. Купивший невольницу старик из ревности помещает Генуин в стеклянную клетку, в которую посторонним вход закрыт. Чем не метафора патриархального брака? Воспользовавшись своими женскими колдовскими чарами, героине удается соблазнить юношу и погрузить его в гипнотический транс (вариация образа сомнамбулы Цезаре из «Калигари», олицетворяющего «спящий народ», который под воздействием безумия тирана творит разные бесчинства), в состоянии которого он совершает убийство хозяина Генуин. Но не свобода от старика нужна была Генуин, а власть над мужчинами как таковыми. Обладательница «варварских инстинктов» совращает всех представителей мужского пола, попадающихся ей на

⁶⁸ Цит. по фильму.

⁶⁹ Ломброзо Ч. Женская проституция. Врожд. и случайн. проститутки. Их свойства, нравы и привычки. По соч. проф. К. Ломброзо и Д. Ферреро «La donna delinquente e prostituta» / М.: Е. Коновалова и К°, 1908. 71 с.

⁷⁰ Любопытно, что под названием «Вампир» в 1904 г. в России Вс. Мейерхольд переводит пьесу Ф. Ведекинда «Дух земли» из его знаменитой дилогии, где появляется образ Лулу — кульминация образа «новой женщины» в немецком кино 1920-х гг.

пути, только не с целью получения удовольствия или финансовой выгоды, а для их уничтожения: «Убей себя! Убей себя! Какое прекрасное доказательство любви»⁷¹, — говорит она каждому, кто оказывается в ее объятиях. Чем не метафора маскулинного невротического страха начала XX в. быть ослабленной женщиной? Из деталей, сопутствующих этому демоническому соблазнению, следует отметить напольные часы, стоящие в комнате, где разворачивается кровавое убийство, в виде скелета, голова которого — циферблат. Они являются важным символическим образом. С одной стороны, символом смерти, которым очень часто в немецком кино 1920-х. будут отмечены демонические женщины, а с другой — времени, в котором разворачивается подрывающая все патриархальные устои немецкого общества, разрушительная сила женского начала. В этой знаковой системе весьма предсказуемым оказывается и финал картины: дядя юноши, сошедшего с ума, влюбленного в Генуин и на этой почве совершившего убийство, собирает толпу из возмущенных мужчин города, которые идут линчевать преступницу: «Она ведьма! Мой племянник Флориан ею околдован...»⁷² Показательно, что в фильме, кроме Генуин, нет женских персонажей (мелькнувшие на невольничьем рынке обнаженные невольницы — не в счет) — только мужчины, которые в финале ее и убивают. Картина Роберта Вине 1920 г. — это метафора крайне агрессивной реакции общества на возникновение «новой женщины», только уже своим появлением грозящей разрушением традиционного патриархального уклада.

Мелкобуржуазная среда в годы невзгод становится питательной почвой для культивации самых негативных качеств в человеке: «Известно, что во времена анархии инстинктивная жизнь подчиняет своему влиянию не один слой населения. Но нигде эта жизнь не проявляется столь кипуче и агрессивно, как в мелкобуржуазной среде, где помимо жадности и зависти действуют глубоко ускорившиеся озлобление и привитые моральные нормы, утратившие всякую жизненную силу»⁷³

⁷¹ Цит. по фильму.

⁷² Цит. по фильму.

⁷³ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 102.

Одним из таких примеров, отражающих мучительную дилемму выходца из мелкобуржуазной среды: разгул беспорядочных страстей и инстинктов в мире хаоса или тоталитарный режим и жесткий порядок, связанный с ним, — становится «Улица» / «*Die Straße*» Карла Грюне (1923). Вынося в название фильма безымянную улицу, режиссер фактически делает ее главным героем, а точнее, общество, в котором разворачиваются драматические перипетии. Причем порядок и приверженность традиционному укладу олицетворяют государственные институты брака (семья, дом) и власти (полицейский участок), а пространство хтонических, бессознательных инстинктов, ведущих к хаосу, — улица. И, что характерно, каждую из этих двух полярных областей человеческой жизни маркирует именно женский образ.

Фильм начинается со скучающего на диване бюргера, который ожидает, пока его жена приготовит ужин. Авторами картины особенно подчеркнут мещанский быт этой немецкой семьи — скатерти, салфеточки, перегруженность бытовой среды. Здесь важно отметить, как репрезентируется образ жены — это дородная женщина, которую архетипически однозначно можно обозначить как «мать». Что любопытно, фантазии и мысли о заманчивом мире за пределами дома будоражат сознание исключительно мужчины! Жена здесь абсолютно телесное создание, озабоченное только одной физической составляющей жизни — она готовит еду, и все. Мужчина же, раздираем желанием, душевными томлениями. Его манит улица, с ее отражающимися на потолке гротескными экспрессионистскими тенями прохожих, таинственных личностей, образами балаганов, каруселей, клоунов, шарманщиков, ставшими каноническими для немецкого кинематографа 1920-х и маркирующими хаос. Все это герой, вздыхая, наблюдает через окно, словно находясь перед экраном в кинотеатре. При этом жена, подойдя к окну и достаточно грубо оттолкнув от него мужа, видит просто улицу, запруженную людьми и машинами. Это подчеркивается особой манерой съемки — она «документалистская», репортажная, где ее объекты в своей обыденности лишены таинственности, толкающей на необдуманное действие. Жена садится и начинает есть суп, в то время как герой медленно, как на заклятие, идет к семейному столу,

но в последний момент не выдерживает, хватается пиджак и выбегает на улицу. Здесь любопытно отметить, что жена совершенно спокойно сливает суп из тарелки мужа в кастрюлю и ставит ее в печку — немецкая традиционная рачительность, словно говорящая, что придет — доест.

Герой оказывается на улице, где царит совершенно иной женский тип — проститутка. И если жена олицетворяла собой образ добродетельной матери, то уличная женщина — это собирательный образ порока, ведущего к гибели. Причем порочность ее заключена не только в приверженности своей инстинктивной, сексуальной природе (жрица любви), но и в эмансипированности — в одном из кадров через двойную экспозицию дается проститутка, одетая в мужской брючный костюм, с черепом вместо лица. Если такие буквальные выпады в сторону «новой женщины» в немецком кинематографе 1920-х гг. — явление редкое, то проститутка в образе хтонической женщины, несущей своим вызывающим поведением не просто угрозу немецкому обществу, а смерть, — характерное! Всем женщинам, бросающим вызов патриархальным устоям общества, чья сексуальность выступает как сила, уничтожающая мещанскую добродетель, так или иначе будет присущ именно демонизм, который зачастую будет маркироваться в героинях буквально — здесь, в частности, черепом, означающим смерть. Очувтившись на улице, герой сразу же попадает в руки такой хтонической женщины. Она вычисляет его по замершей в нерешительности фигуре перед соблазнительной витриной магазина, полной изображений обнаженных красоток, и пытается обмануть. Она жалуется, что потеряла свои деньги, надеясь, что этот простак отдаст ей свои, но тот предлагает обратиться в полицию. В этом эпизоде задается весьма любопытная характеристика бюргера: на улице он обнаруживает в себе не только вихрь нереализованных сексуальных желаний, но и страх перед порядком, или, как это называет Кракауэр, «тиранией» власти. Если проститутка, по понятным причинам, дойдя до участка и не дождавшись «помощи», говорит, что нашла деньги и сбегает от своего горе-помощника, то герой сбегает за ней вслед просто из страха перед полицией. Полицейский участок здесь и далее олицетворяет собой верховную власть, контролирующую все общественные процессы. Герой-мужчина на

протяжении всего фильма будет метаться между патриархальным миром и порядком, который царит в семье, и улицей, олицетворяющей, с одной стороны, его бессознательные желания, а с другой — новый общественный уклад, который несет с собой демоническая «новая женщина». Поддавшись чарам «уличной» женщины, герой попадает в самое опасное окружение — злачные места города, рискуя не только своим кошельком, но и жизнью. Сначала это притон и компания карточных шулеров, пытающихся обобрать его до нитки. Именно здесь возникает знаковая деталь, хранящая его, — обручальное кольцо, символ семейных уз, порядка и системы, противостоящее этому враждебному миру. Когда новоявленные «друзья» начинают насмехаться над героем, он снимает и прячет кольцо в карман. И в этот же момент его настигает неудача — он проигрывает не только свои деньги, но и чужой чек. Оказавшись на грани краха, он ставит на кон свое кольцо, в котором неожиданно начинает отражаться он сам и его жена. Кольцо спасает — герой отыгрывается. Выйдя невредимым из этой ситуации, герой попадает в еще более опасную — проститутка с целью ограбления соблазняет и заманивает его на квартиру, а когда ее любовник совершает там убийство и сбегает со своим поделником, главным подозреваемым в глазах полиции оказывается ни в чем не повинный бургер, охотник за наслаждениями. И снова героя спасают, фактически вынимают из петли, которую он от отчаяния и страха перед правосудием соорудил в тюремной камере, семейные узы. Настоящего убийцу разоблачает свидетельница преступления — маленькая дочка подельника (символ семейных уз) — своим невинным вопросом, почему он сбежал. Проститутку как пособницу арестовывают, а героя отпускают.

Законопослушный обыватель, робко озираясь, спешит на рассвете домой по пустынному городу. Улица уже не кажется ему столь заманчивым местом. Придя домой, он, как проштрафившийся подросток, виновато опустив голову, топчется в дверях. Жена, с вечера заснувшая в ожидании за столом, просыпается, встает, молча достает из печки супницу, ставит ее на стол и отходит к окну. И здесь характерная деталь: герой подходит к жене, бессильно опускает голову ей на плечо, и она «по-матерински» начинает его утешать. Весьма распространенный мотив в

те времена — возвращение блудного мужа/сына из мира хаоса и разгула страстей в безопасный буржуазный мирок под материнское крыло. Он встречается во многих немецких картинах данного периода: «Пламя» (реж. Эрнст Любич 1923), «Ню» (реж. Пауль Циннерман, 1924), «Новогодняя ночь» (реж. Лупу Пик, 1924) и др.

Улица оборачивается местом, где царят низменные инстинкты и бушуют животные страсти. Такова она и в фильме *Бруно Рана «Трагедия проститутки / Dirnentragödie» (1927)*. Уже в первых кадрах публичные женщины одним своим появлением вносят нездоровое оживление — случайные прохожие шокированы конфликтом между работницами сексуального труда и их клиентами. Главная героиня (Аста Нильсон) предстает в фильме в образе потрепанной жизнью, и что немаловажно, пожилой проститутки. Это нестандартное прочтение образа *femme fatale* должно еще больше укрепить зрителя во мнении, насколько отвратительны подобные женщины. Она готовится к выходу на панель, скрупулезно накладывая себе на лицо макияж, который подчеркивает ее животную, демоническую сущность. Зеркало, в которое смотрится героиня, словно сбрасывает с нее маску человеческого, в момент, когда она скалится, поправляя помаду на губах, и еще больше — там, где изображение, исказившись, добавляет героине дополнительную пару глаз, одновременно наделяя ее сходством с паукообразными и подчеркивая ее гипнотическую силу. Зеркало здесь работает на тему двоемирия: лишь в самом начале в отражении прорывается внутренняя сущность героини, затем зеркало будет лишь помогать мимикрировать проститутке под приличную женщину, вводя до поры зрителя в заблуждение. Блуждая в ночи, проститутка натывается на пьяного юношу из благополучной буржуазной семьи, который, поссорившись с родителями, сбежал на улицу. Она, как паук, затаскивает его в свое логово и начинает вить вокруг него паутину нездоровых отношений — ни ее социальный статус, ни возраст не оставляют надежд на возможность создания традиционной семьи. Проститутка, пользуясь безвольностью юноши, в одностороннем порядке лелеет матримониальные планы: их совместное отражение в зеркале напоминает парный семейный портрет, а сама она — типичную домохозяйку в ситцевой блузке.

Однако молодому буржуа этого всего не надо — вырвавшись из-под родительской опеки, он наслаждается свободой, в том числе и сексуальной. Более того, оказавшись в столь нездоровой среде, он умудряется проявить все отрицательные стороны своего характера. В то время, когда его «благодетельница» отлучается оформить сделку на кондитерскую, чтобы стать достойной своего молодого кавалера, он умудряется устроить попойку в доме с ее сутенером, а затем сойтись с ее соседкой, такой же женщиной легкого поведения.

Разбив сердце своей пожилой поклоннице, молодой человек невольно будит в ее душе зверя, причем ее свирепая реакция адресована как юноше, так и развратной даме. Титр «Jhr, Bestien!» («Скоты, твари!») может быть адресован как молодым любовникам, так и самой героине — латинский корень «bestia» означает «зверь». Персонаж Асты Нильсон впадает в неистовство и подговаривает своего поклонника убить конкурентку. Снова возникает мужчина, без малейшей рефлексии идущий на убийство под гипнотическим воздействием «безумной женщины». Причем этот мужской образ любопытен в двух отношениях: как слепой проводник разрушительных идей «новой женщины» и одновременно как маскулинный агрессивный ответ на появление в обществе «новой женщины», пренебрегающей общественными предрассудками, ведь его жертва посягнула на «чужого» мужчину. И если в мире бушующих страстей — на улице «красных фонарей» — жизненная ситуация разворачивается трагически: молодая проститутка убита, ее обидчик арестован полицией, а виновница произошедшего пожилая *femme fatale*, вконец обезумевшая, кончает жизнь самоубийством, то в мелкобуржуазной среде, откуда родом загулявший юноша, все без перемен — молодой человек возвращается в лоно семьи и в рыданиях припадает к коленям матери.

В «Улице» К. Грюне и в «Трагедии проститутки» Б. Рана через введение двух полярных женских образов: матери/жены, представительницы патриархального общества, и проститутки, женщины, нарушающей все табу, — не только передаются настроения, царившие в Германии в этот период, метания рядового бюргера между хаосом и порядком, «бунтом и раболепством», но и отражается

крайне негативная реакция общества на появление в его рядах «новой женщины», которое через мужские персонажи, подчас даже преступные, обозначает приверженность социума консервативным ценностям. Любопытно, что кинематографу, ставившему перед собой цель рассказать некую захватывающую историю из жизни людей, подспудно удастся не только запечатлеть предпочтение социума этой патриархальной модели, но и отразить царящие в обществе принципы двойной морали, которые, с одной стороны, излишне строги к женщине, а с другой весьма лояльны к мужчине.

В наибольшей мере эта тенденция нашла свое отражение в *фильме Эвальда Андре Дюпона «Варьете / Variété» (1925)*. Картина начинается в тюрьме — государственном институте власти и порядка, куда к судье приводят заключенного. Весьма показательно решена сцена их встречи: лаконичный по своему композиционному воплощению кадр, в котором из бытовых деталей можно наблюдать лишь распятие на стене и внушительный стол, за которым восседает судья — седой, с бородой, как старейшина, призванный руководить хозяйственной и социальной жизнью в общине, хранить традиции и обычаи рода. Вошедшему заключенному, обращенному к зрителю спиной (это выводит единичный мужской образ на уровень обобщения) он объявляет, что его жена подала министру юстиции прошение о помиловании для него. И теперь он, судья, должен составить свое мнение о его деле. Это принципиальный момент, учитывая, что заключенный Штефан Гуллер (Эмиль Яннингс) сидит за убийство соперника, соблаздившего его любовницу, которая разрушила в свою очередь официальный брак осужденного. На отказ Гуллера «облегчить свою совесть» и прервать десятилетнее молчание судья зачитывает ему письмо: «Бог дал, чтобы мои молитвы о твоём освобождении оказались не напрасны. Мы с сыном не утратили веру в тебя. Мы ждем! Твоя жена и твой ребенок!» И только после этого герой бессильно склоняет голову перед судьей, затем встает и начинает свою исповедь. Трагическая история преступления начинается на ярмарке, где работает главный герой. Выбирая в качестве места действия ярмарку и варьете, режиссер намеренно вводит зрителя в царство хаоса, который, как уже отмечалось выше, связано с особыми настроениями немецкого

общества 1920-х гг. и является причиной пробуждения в душе добропорядочного бюргера разрушительных инстинктов. Причем то, что происходит в самом балагане, а именно демонстрация практически обнаженных красавиц «из Парижа» за деньги мужской публике, воспринимается и обществом, и женой главного героя совершенно нормально, как некая данность. И пусть события, рассказанные в фильме, вероятнее всего, относятся к концу XIX в. (из-за отсутствия на ярмарке аттракциона с движущимися картинками), но и в начале XX ст. в Германии женщина продолжает восприниматься как дополнение к жизни мужчины, не претендующее на интеллектуальное или духовное равенство с ним. И вновь хаос рождает чудовище — *femme fatale*, нарушительницу общественного порядка и традиционного уклада жизни. В порт Гамбурга причаливает сухогруз с экзотичной дикаркой на борту. Встреча Гуллера с роковой красоткой решается Дюпоном в уже знакомой зрителю образной системе: снова в кадре возникает обеденный стол, за которым фрау Гуллер (Мали Дельшафт) из супницы половником наливает хозяину дома суп. Висящая рядом люлька с младенцем довершает образ добропорядочной семьи. И к ним в дом (на контрасте с полнокровной женой-матерью) приводят хрупкую девушку с волоокими глазами, из-за которой к кораблю «липнут неудачи и темные дела». А когда Гуллер спрашивает, почему он должен взять эту проблемную малышку к себе, в ответ слышит: «Она даже танцевать умеет». Жена, заправляя волосы в пучок, подходит к девушке и сдергивает покрывало, в которое она укутана. И видя, что та почти обнажена, замечает: «Так чего она хочет здесь? У нас таких уже достаточно...»⁷⁴.

Что же отличает эту экзотическую красавицу от тех, кого и так «предостаточно»? Наличие витальности, живости, обращенность к своему чувственному, природному началу. На фоне «красавиц из Парижа», которых герой Яннинга презентует возбужденной публике как «молодость, пластику, грацию», но имеющих вид потрепанных жизнью женщин, беззубых, унылых, разве что обнаженных, Берта-Мария совершенно иная. Она, в пику мещанской добродетели, активная в своей сексуальности, мужчина необходим ей для раскрытия своей

⁷⁴ Цит. по фильму.

сущности, но и она мужчине нужна для дальнейшего развития, движения вперед. Поэтому-то Гуллер, оказавшись между привычной суетой хмурой жены на кухне и томным взглядом незнакомки, решает оставить девушку у себя дома, несмотря на открытый протест жены. Он говорит супруге, что нынешняя жизнь ему кажется безнадежной, не то, что прежняя, когда они выступали на трапеции. И на ее возражения, что это рискованно и он снова может сломать ногу, отвечает, что здоров и чувствует в себе силы попытаться еще раз, «снова быть приличным человеком». Жене, как оплоту стагнирующей консервативной системы, изменения не нужны, она снова отказывается. А Берта-Мария не задумывается о безопасности мужчины, она ведома исключительно своими инстинктами. Не стесняясь жены за занавеской, она весьма агрессивно бросается на Гуллера в попытке соблазнить его. По большому счету героиню не волнует общественное мнение (в фильме это решается за счет того, что она как иностранка находится вне социальных рамок), она живет исключительно своими чувственными желаниями.

В ней как в «новой женщине» заявляется сильное природное начало, которое всегда выступает в противовес общественной добродетели. Любопытно, что в образе Берты-Марии проглядывает намек на освобождение, обновление социума от устаревших догм и правил через демонстрацию обнаженного тела. Эти идеи находят отражение в модернистской теории реабилитации плоти через танец, приверженницей которой выступала, в частности, Айседора Дункан. А здесь, в фильме, перед мужской публикой эротические танцы исполняет ее последовательница, «босоножка» Берта-Мария. И режиссер показывает, как Гуллер постоянно сравнивает соблазнительные бедра иноземной чаровницы и толстый зад своей жены, босые ступни и ноги танцующей девушки и аккомпанирующей ей на рояле ноги жены в домашних тапках и штопаных носках. Желание перемен, желание жизни в нем вместе со страстью к роковой красоте побеждают и привязанность к жене, и любовь к сыну, и приверженность к системе. Он, обезумев от вожделения, бросается в объятия Берты-Марии, заявив супруге, что между ними все покончено навсегда. Фрау Гуллер, шокированной таким поведением мужа, ничего не остается, как пролепетать под дверь закрытой

гримерки, что «еда остывает», тем самым обозначая границы старого мира, которые, окунувшись в пучину страсти, мужчина, казалось бы, преодолевает.

Подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, «новая женщина» совершает выпад против устройства самого общества, ставя его под угрозу разрушения. Поэтому вся система социального устройства традиционного общества выступает против плотского, и конфликт «духа» и «плоти» всегда в немецких фильмах 1920-х гг. заканчивается трагедией. Войдя, как наваждение, в жизнь героя, Берта-Мария хоть и открывает перед Гуллером новые возможности для профессиональной реализации, однако лишает его главного — проявления собственной воли. Его мужской авторитет растоптан босой дамской ножкой, он больше себе не принадлежит. Сначала он ей прислуживает в гримерке, штопая дырявые чулки, а затем становится рогоносцем, когда она решает его променять на другого, более успешного и молодого. Заезжий акробат Артинелли (Уорвик Уорд) берет Гуллера и Берту-Марию в свой популярный номер «тройное сальто мортале», соблазнившись профессионализмом первого и сексуальным обаянием второй. Смертельно опасный трюк под куполом варьете оказывается роковым треугольником и в жизни, когда за право обладать роковой красоткой начинают соперничать двое мужчин. Если бы фильм существовал вне контекста немецкого кинематографа 1920-х гг., сложно представить, кто из соперников вышел бы победителем и что можно было бы считать победой. Однако в рамках данного исследования исход пикантной ситуации совершенно предсказуем. Режиссер его обозначает одной лишь деталью — аппликацией с черепом, которая отвалилась от сценического костюма Артинелли перед выходом к зрителям. Эта нашивка присутствует у всех троих на одежде, но лишь к его кофте эту аппликацию собственными руками прикалывает Берта-Мария — демоническая женщина отмечает свою жертву знаком смерти. Во время этого номера Штефан Гуллер задумывает месть и после, дав возможность своему сопернику обороняться, убивает его. Артинелли бесславно погибает лишь потому, что в силу кочевого образа жизни и своей профессии в некотором роде является человеком, живущим вне патриархального общества, у заезжего артиста интрижка в каждом городе и

никаких обязательств. Чего не скажешь про Гуллера, человека системы, пусть и оступившегося. Родовые связи можно расшатать, но сложно разорвать. Поэтому в кульминационный момент, когда герой узнает об интрижке Берты-Марии и Артинелли, город в лице рекламного щита страховой компании ему напоминает: «Никогда не забывай жену и ребенка». Убийство соперника здесь — абсолютно не мелодраматический акт. Поступив таким образом, Гуллер словно разрывает демонические пути страсти к «новой женщине», возвращаясь в лоно системы.

Дюпон весьма любопытно обыгрывает в финале мотив гипнотического транса, в котором под воздействием *femme fatale* мужчины из немецких фильмов 1920-х гг. совершают преступления («Генуин», «Трагедия проститутки») — здесь оцепенение возникает в момент, когда главный герой принимает решение сдаться властям, то есть вернуться к прежней жизни. Приверженность традиционным ценностям и нормам оказывается в главном герое настолько сильной, что она фактически сметает со своего пути эту «новую женщину» — Берта-Мария падает замертво, пытаясь догнать своего бывшего любовника. А он, не обращая на нее никакого внимания, как одержимый продолжает свой путь в полицейский участок. И вот теперь он перед лицом правосудия.

Зрителю, конечно, в начале фильма сообщили, что герой понес наказание, но на экране оно показано не было, из-за чего монтажный стык между историей заключенного и сценой в тюрьме прочитывается как вывод, который делает общество из данного поступка героя. Оно, благодаря заступничеству жены, его прощает! Главный герой пал жертвой демонической женщины, но смог вырваться и вернуться в систему. Судья берет Гуллера за руку и говорит: «Божья рука тяжким грузом легла на тебя, но превыше Его суда — Его милосердие»⁷⁵. И тяжелые двери тюрьмы распахиваются, выводя его на свободу. Вновь и вновь герой из мещанской среды пытается вырваться из тисков патриархального общества. Поддавшись своим инстинктам и нарушая моральные нормы, он словно констатирует факт, что эти нормы утратили прежнюю власть над ним, устарели. И ищет новые ценности за пределами буржуазного мира — на улице, в царстве хаоса. Да, недовольство,

⁷⁵ Цит. по фильму.

бунт главного героя против традиционных семейных ценностей, раз за разом подавляется. Герой всегда возвращается в лоно семьи, припадая к ногам матери или плечу жены. Однако подчинение существующему порядку не означает конец бунта, а провозглашает неизбежность грядущих перемен на шкале жизненных ценностей, поскольку связь проститутки и мелкобуржуазного беглеца будет крепнуть, даже если система и заставляет его подчиниться.

Наиболее ярким примером, воплотившим данное утверждение, можно назвать фильм *«Асфальт / Asphalt»* режиссера Джо Мэй (1929). Здесь главный герой не просто представитель этой системы, а он и есть сама система — полицейский, регулирующий движение улицы, то есть приводящий в порядок хаотичное бурление жизни. И его поступок подорвет фундаментальные основы буржуазного общества, незыблемые, как асфальт, который укладывают в самом начале фильма и по которому движется поток машин и людей.

Полицейский Холк (Альберт Штайнрюк) арестовывает прекрасную аферистку, ограбившую ювелирный магазин. Эльза Крамер (Бетти Эйманн) — типичная роковая женщина, одним своим появлением вносящая хаос в упорядоченное течение жизни. Любопытно, что в фильме в крохотных эпизодах появляются сразу несколько таких «возмутительниц спокойствия»: девушка, спровоцировавшая аварию на дороге, манекенщица, демонстрирующая чулки в витрине магазина и собравшая толпу зевак, которых грабят мошенники. Они своим присутствием словно подчеркивают, что Эльза Крамер — это не единичный случай, на общественном поле появился новый игрок — «новая женщина».

Главный герой, собираясь на смену, изменившую всю его жизнь, слушает мать, которая, цитируя газету, сообщает ему и отцу, что в мире ежедневно происходит масса опасных событий. И как можно будет увидеть в фильме, эти события непосредственно связаны с женщиной, находящейся вне традиционной системы ценностей. Арестовав мошенницу, Холк не дает делу ход, так как становится жертвой ее чар. Эльза просто ошарашивает его ураганом эмоций, в буквальном смысле сбивая с его головы полицейскую фуражку — символ причастности к власти.

Влюбившись в «неправильную» женщину, мужчина традиционного мира оказывается словно на улице, выдернутый из упорядоченной семейной системы. Дома он всегда оставался в положении подчиненного старшим — мать нянчится с ним, как с ребенком, называя мальчиком, решая за него, пойдет он на воскресную мессу или нет. Отец, утешая непонятно чем расстроенного сына, вставляет в рот героя сигару, словно пустышку младенцу. Полицейский Холк — заложник не только своей социальной роли, но и патриархального общества в целом. Режиссер подбирает для него расхожую метафору птицы в клетке, которую в фильме бережно выкармливает отец и которая в какой-то момент образно заменяет героя на месте регулировщика оживленной улицы. И лишь под воздействием *femme fatale* отлаженный механизм системы начинает давать сбои — мужчина перестает оставаться инфантильным и начинает «взрослеть». Перешагнув нормы морали и рискуя своей профессиональной честью, полицейский Холк совершает одиозный поступок — предлагает проститутке и воровке Эльзе стать его женой. Снова знакомая коллизия, когда роковая красавица соблазняет мужчину жизнью и свободой, но при этом отравляет его своей чувственностью, подвергает смертельной опасности как самого мужчину, так и общество, оплотом которого он является. Причем в фильме дважды подчеркивается, что антиобщественное поведение героини не имеет под собой какой-либо финансовой выгоды: мошенники, ставшие свидетелями ее ареста возле ювелирного магазина, замечают: «Вот тебе и разница между опытным профи и любительницей!» Да она сама смеется над полицейским, убежденным, что женщина ворует из-за нужды, доставая из шкафов ворох дорогой одежды и украшений, разрушая его иллюзии. Эльза преступает закон, потакая собственным чувственным желаниям, исключительно из-за жажды жизни, ощущая себя свободной от оков мещанской добродетели, чем рушит привычный обывательский уклад Полицейский Холк, заступаясь за свою возлюбленную и обороняясь, убивает ее прежнего любовника — грабителя и сутенера. И, как в «Варьете» Дюпона, сцена прозрения героя происходит перед зеркалом, словно разграничивающим мир бушующих страстей и мир порядка. Холк берет свою шляпу и, не обращая внимания на стенания своей возлюбленной,

возвращается в систему. Гуллер, словно в гипнотическом сне, шел сдаваться в полицию, а Холк, ошарашенно поднимаясь по лестнице, словно на эшафот, — домой, в семью. Сообщив родителям, что убил человека, он, как и многие «беглецы» до него, бросается в объятия матери, ища там защиты. И, как типичный бюргер, он не смеет противиться закону — отец, надев форму, собственноручно отводит сына в полицейский участок. Однако подчинение существующему режиму для героя не означает его возвращение в рамки прежней модели жизни. Для Холка это уже невозможно — так его сердце опалено любовью к демонической женщине. Правосудие в фильме торжествует — Эльза приходит в полицейский участок и дает показания, оправдывающие Холка. Герой оказывается на свободе не потому, что судья отпускает его, арестовав настоящую преступницу, а потому, что при всей инфантильности и чувствительности, свойственной Холку, он настроен на продолжение отношений с порочной Эльзой. Поддавшись инстинктивной потребности любви, он избавляется от уз социальных рамок. Он бросается к ней в объятия и сообщает, что будет ее ждать. Прежняя модель общественных взаимоотношений под воздействием чар «новой женщины» дала большую трещину. И растерянный вид родителей главного героя, рванувшего в объятия любимой женщины, словно подтверждает неизбежность перемен, которые в ближайшем будущем коснутся общественного уклада.

Образ «новой женщины» не остается неизменным. Рассматривая немецкий кинематограф 1920-х гг., автор диссертации отмечает постепенный отход от однозначной трактовки образа «инстинктивной», чувственной, аморальной женщины на экране. Это, в свою очередь, говорит об изменениях в отношении женщины, происходящих в самом обществе. В репрезентации подобных женских образов постепенно вызревает причинно-мотивационное разделение на три типа: социально-обусловленный (нужда толкает на улицу), аморальный (склонность женщины) и условно «сакральный» (связанный с коренным изменением мира). Причем понятие «*femme fatale*» соотносится с двумя последними, так как социально обусловленный тип лишен сексуального подтекста. А понятие «новая женщина» — с последним, так как через него обозначаются болезненные,

пугающие и, что важно, необратимые перемены в общественном мироустройстве, связанные с пересмотром фундаментальных патриархальных устоев.

В этом смысле весьма показательным можно назвать фильм *Георга Вильгельма Пабста «Безрадостный переулочек / Die freudlose Gasse» (1925)*. В нем режиссер, опустив аморальный тип, невольно исследует истоки возникновения «новой женщины» в немецком обществе, четко разводя его с женщиной, попавшей в затруднительные жизненные обстоятельства, а оттого готовой на сомнительные подвиги на «улице». Материалом для исследования Пабста становится эмоциональное состояние простых граждан, переживающих крайнее обнищание, которое, в свою очередь, ведет к пробуждению низменных инстинктов, утрате человеческого достоинства и подрыву нравственно-моральных ценностей в обществе. Инструментом стала уже хрестоматийная для немецкого кинематографа 1920-х гг. образная система, базирующаяся на оппозиции «семейный очаг/порядок — улица/хаос». Анализ фильма несколько осложняет тот факт, что он, как пишет З. Кракауэр, был сильно порезан цензурой: «Реалистическая суровость Пабста, воссоздавшего это обнищание на экране, неприятно поразила многих его современников. В Англии запретили прокат этой картины, ее копии, демонстрировавшиеся в Италии, Франции, Австрии и других странах, подверглись значительным сокращениям»⁷⁶. Однако и сохранившаяся версия дает достаточно материала для того, чтобы в воронке хаоса, куда вслед за социально-политической обстановкой в стране⁷⁷ режиссер погружает своих героев, вновь обнаружить образ «новой женщины», зародившейся на «улице» бушующих страстей и грозящей переделать существующий патриархальный мир под себя.

Этот фильм принято трактовать как триумф реализма в творчестве Пабста, сумевшего без прикрас, словно документальной камерой, изобразить всю омерзительность существующего порядка вещей: социальное неравенство,

⁷⁶ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 170.

⁷⁷ Это экранизация популярного в Германии романа австрийского писателя Гуго Беттауэра, поэтому в данном случае это послевоенная Вена.

нищету, моральное разложение, спекуляцию, разгул порока, злоупотребление властью и т. д. Пабст с такой социальной трезвостью воссоздает ситуацию в послевоенном австрийском обществе, что она выглядит подлинным обобщением, относящимся и к Германии 1920-х гг.

В картине представлено сразу несколько образов, которые так или иначе связаны с категорией «новой женщины». Мы уже обращали внимание на то, что индустриализация, модернизация и Первая мировая война в Европе спровоцировали женскую активность в обществе. Это в результате привело к гендерному перераспределению ролей, фактически подрыву патриархального строя. В фильме через бытовую ситуацию «как добыть в лавке мясо» реализуется именно эта модель. В очереди к мяснику встречаются три героини: Грета Румфорт (Грета Гарбо), Мария Лехнер (Аста Нильсон) и Эльза (Герта фон Вальтер). При том, что они из разных социальных слоев (это особенно подчеркнуто их местом проживания: Мария с семьей живет в подвале, Грета — на первом этаже в просторной квартире, а Эльза с мужем и новорожденным ребенком — в хлеву, куда их пустили пожить добрые соседи), каждая из них взваливает вину и ответственность за плачевную ситуацию в их семье на себя. А мужчина либо бездействует (советник Румфорт живет иллюзиями, совершает необдуманные поступки и слаб физически, чтобы что-то предпринимать; муж Эльзы нянчит младенца, когда его жена добывает им пропитание ценой собственной чести), либо беспутствует (Эгон Стирнер соблазняет Марию, Регину и богатую жену компаньона, обворовав ее к тому же), либо обвиняет и третирует женщину (отец Лехнер — безработный инвалид). Занимая по отношению к собственной жизни более активную позицию, чем отведено женщине в патриархальном обществе, героини сталкиваются с ситуацией, когда единственным активом, которым они могут располагать, становится их тело. Но идя на непростую сделку с собственными моральными установками, женщина вскрывает в себе неведомую бушующую силу, способную снести все на своем пути. И в первую очередь — мужчину, как столпа существующего консервативного порядка. Однако эта характеристика относится только к «новой женщине» — героини «старого мира»

принимают ситуацию как жертву или испытание, преодолев которое, они счастливо возвращаются в лоно патриархальной семьи.

Мария Лехнер предстает классической *femme fatale*, таинственной, inferнальной женщиной, несущей разрушение и смерть. Эта героиня в буквальном смысле демонстрирует процесс пробуждения неистовой женской силы, скрывающейся в темных уголках коллективной души. В то время как ее клиент обвиняет в бесчувственности («Твоя холодность и безразличие просто невыносимы. У тебя правда нет никаких желаний?»⁷⁸), Мария раздираема желаниями. Она из-за ревности впадает в безумство и убивает соперницу, с которой проводит ночь ее любовник Эгон Штирнер (Генри Стюарт), ради которого она согласилась «выйти на улицу». Она не способна сдерживать эмоции и едва не душил щедрого влиятельного клиента, который одаривает ее жемчугами. Рассказывая ему про это убийство, женщина представляет ситуацию так, словно это Эгон расправился с беспутной состоятельной дамой, чем навлекает гнев правосудия на голову легкомысленного любовника. Единственное, на что Мария не готова пойти, — это из-за нужды и куска мяса переспать с лавочником. Она вне социального контекста. То обстоятельство, что в финале картины, осознав ужас совершенного ею преступления по отношению к Эгону, героиня идет в полицейский участок и признается, позволяет рассматривать ее как положительного персонажа. Антиобщественное поведение Марии, доведенное до крайности, есть не что иное, как бунт ради любви, то есть во имя подлинной жизни. Это важное замечание в контексте образа «новой женщины», который под влиянием философских, научных, общественных взглядов современников, а также литературных опытов Франка Ведекинда в немецком кинематографе начала 1920-х гг. лишь оформляется, пользуясь отчасти клишированными и мелодраматическими понятиями «роковой красоти». Позже, ближе к 1930-м гг., он сформируется в оригинальную концепцию естественной, хтонической женщины — Лулу, за которой будет стоять идея обновления буржуазного

⁷⁸ Цит. по фильму.

общества, провозглашения новой общественной морали и рождения нового типа человека в результате.

Грета Румфорт идет работать в бордель из-за нищеты в семье, усугубленной неразумным поступком отца, вложившим все сбережения в акции, которые прогорели. Ее героиня, при всей своей соблазнительности, представляет собой полярный образ инфернальной проститутке Марии — хранительницы очага. Все мотивы ее поступков так или иначе завязаны на поиске пропитания семьи, в которой она выступает, из-за отсутствия реальной матери, в качестве кормилицы. Пабст невольно повторяет и развивает сцену из фильма Грюне «Улица», когда хозяйка дома ставит перед домочадцами супницу с ужином. Только у Грюне на улицу сбегает муж в поисках приключений, а у Пабста «мать» Грета вынуждена выйти на панель в поисках заработка. В случае с этой героиней уместно говорит про вопиющий реализм, подпортивший прокатную судьбу фильма, тяжелую экономическую ситуацию в стране, когда приличная женщина была поставлена перед крайне тяжелым морально-нравственным выбором. Существовая в образной системе фильмов о «новых женщинах», Пабсту удается спасти честь Греты от поругания — она то сбегает от клиента, то отбивает в нем чувственный аппетит своим унынием и «домашним» флером: «Я заказал у вас милую подружку, а вы подсунули мне такое! Благодарю покорно. С душевными проблемами мне хватает забот и дома!»⁷⁹ Став проституткой лишь наполовину, Грета счастливо возвращается в лоно семьи благодаря вмешательству американского солдата из общества Красного Креста, готового составить счастье этой красавицы, и отца, осознавшего последствия своих неудачных инвестиций. Патриархальная модель австро-немецкого общества в этом фильме получает хеппи-энд и триумф.

Регина (Агнесса Эстерхази), дочка богатого дельца, которой также увлекается Эгон Штирнер, на первый взгляд, дублирует образ Марии. Она не торгует, конечно, собой, но чувствует свое превосходство над мужчиной благодаря финансовому благосостоянию своей семьи. Она смеется над признанием Эгона в «безумной любви», подозревая его в меркантильности, и говорит: чтобы добиться

⁷⁹ Цит. по фильму.

ее взаимности, ему надо разбогатеть. Этим она толкает его на преступление. Но по мере развития сюжета с Регины спадает маска наносной эмансипации: она «исправляется», уйдя от богатых и бесчестных родителей, признается в любви Эгону, верит в его невиновность и готова разделить с ним жизнь, полную житейских невзгод. Снова патриархальная модель общества торжествует — женщина соглашается с ролью ведомой, подчиняясь мужчине.

Эльза — самая бескомпромиссная из представленных героинь и наиболее погруженная в послевоенные реалии. Через репрезентацию именно этого образа режиссер вскрывает истоки женской активности в обществе, беспощадной в своем праведном гневе, неуправляемой феминной энергии. Тем самым фактически он признает бессилие и обреченность маскулинного мира перед лицом нужды и бесправия, загоняющих человека в угол. Метафорой послевоенного мира, обнажившей внутренние связи между экономическим упадком мещанского общества и крушением его морального облика и нравственных ценностей, становится Малахитовая улица, где институтом власти (или тирании) представлена лавочка мясника (Вернер Краус), а единственным действующим «производством» оказывается бордель госпожи Грайфер, существующий под вывеской «ателье». Женщина в такой ситуации становится разменной монетой и куском мяса в системе существующих товарно-денежных отношений. Эльза оказывается в очереди в лавочку к мяснику по той же причине, что и все, — голод. Она, так же как и все, видит, что мясник, разгоняя толпу бедняков, находит кусок вожделенного мяса для двух разбитных девок, которые готовы расплатиться с ним своим телом. Но если толпа бедняков осуждает — нет, не поведение героя Крауса, а девушек, — то Эльза берет этот прием добычи пропитания на вооружение и решительно идет в лавочку. Только в первый раз, обслужив мясника и получив заветную вырезку, она по инерции возвращается к безвольному мужу, а во второй — это униженное состояние уже пробуждает в ней неуправляемую ярость. На отказ продать мясо для ее грудного ребенка она, разъяренная, врывается в лавочку и убивает мясника «его же тесаком».

Экономическая ситуация в стране вынуждает женщину занимать более активное положение в обществе, и это порождает чудовищ — «новых женщин», которые своим отказом существовать в рамках заданных морально-нравственных координат подрывают устои консервативного общества. Поступок Эльзы словно сдергивает с безмолвного народа ограничительные оковы, и уже бушующая толпа громит и бордель, и лавку мясника. Эльза кончает жизнь самоубийством, словно беря на себя все грехи существующего миропорядка, подавляющего женщину, лишаящего ее самоценности, очищая мир и от тирана мясника, и от своего безвольного мужа, умирающего вместе с ней в огне. Но, что важно, после себя она оставляет ребенка, которого они вместе с мужем передают в руки толпы перед смертью, как бы знаменуя рождение на руинах старого мира «нового человека».

Идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, во многом созвучны философским идеям Фридриха Ницше о сверхчеловеке (нем. *Übermensch*). Эти взгляды и идеи равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира, основанные на изменении гендерной модели в европейском обществе рубежа веков, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда. Его творчество на границе XIX–XX ст. настолько точно отражало настроения современников, что было крайне остро ими воспринято и подвергнуто критике со стороны власти за инакомыслие и выпады против существующего государственного устройства. У произведений Ведекинда был нелегкий путь к признанию, однако его взгляды, так раздражавшие общество того времени, во многом определили развитие западноевропейского театра в XX в. и возникновение авангардистской культуры, а предложенный им тип женщины становится культовым для кинематографа. Франк Ведекинд в своих пьесах вводит новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», — «Freudenmädchen»⁸⁰, в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении «Freudenmädchen» и патриархального мира автор

⁸⁰ *Freudenmädchen* — нем.: проститутка, публичная женщина, блудница; эвфемизм: девушка, дарящая радость, или «Дева радости». Этимология – фр. выражение *filles de joie* – девушка радости.

демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка. Исследователь гендерной проблематики в творчестве Ф. Ведекинда Е.А. Придорогина пишет: «Исходя из собственного “деви́за” — “плоть имеет свой собственный дух”» (“Fleisch hat seinen eigenen Geist”), писатель соотносит понятие пола с проявлением инстинктивного, животного начала в человеке, а идею реабилитации плоти с возможностью освободиться от навязанных обществом норм и стереотипов, осознать собственную идентичность и вернуться к своим истокам — природе и естественности. В единении человека с природой писатель видит условие для восстановления мировой гармонии, счастья и радости земного бытия. Символом выпущенной на волю чувственности “дикого животного” в творчестве Ведекинда становится женщина. Писатель создает целый ряд ярких женских образов, воплотивших в себе особенности его мировоззрения, — Ильзе из пьесы “Пробуждение весны”, Лулу из диалогии “Дух земли” и “Ящик Пандоры», Анна из “Маркиза фон Кейта”, Фанни из “Гидаллы”, Лизиска из пьесы “Смерть и дьявол”, Франциска из мистерии “Франциска” и др. Героини Ведекинда, появление которых на немецкой сцене нередко сопровождалось общественным скандалом, являются не только отражением авторской концепции, но и своего рода реакцией (и весьма ироничной) на идеи о рождении «новой женщины», женской эмансипации и равенства полов, которые формируются и получают распространение в странах Западной Европы в конце XIX в.»⁸¹

Важно заметить, что идеи эмансипации у Ведекинда выражались не в приобщении женщины к маскулинному социальному коду, а в приближении мужчины к женской, инстинктивной модели поведения, то есть в возврате человека, живущего в буржуазном мире (как женщины, так и мужчины), к естеству собственной природы, подавленному в нем социальным мироустройством. Морально-нравственные табу, принятые в социуме, писатель относил к результатам развития человеческого общества и культуры, подавляющих своей

⁸¹ Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Придорогина Елена Александровна. СПб. 2016. С. 24.

системностью инстинктивное начало в человеке в угоду принятым нормам поведения, искажая тем самым природу человека. Лозунгом «Плоть имеет свой дух», выдвинутым в эссе «Об эротике» (*Sur l'érotisme / «Über Erotik»*)⁸² в 1910 г., писатель призывал освободиться от тирании современного мироустройства и свойственных ему лицемерия и ханжества, обратиться к своей инстинктивной природе, выраженной в «неиспорченности», «естественности», «детскости», гибкости», с тем чтобы вернуть себе гармонию с миром, вернуть себе «радость» и «счастье жизни». По мнению Ведекинда, активизация первобытных, естественных сил в человеке побуждает его выйти за рамки социальных норм, условностей и ограничений, что диктует ему рациональное буржуазное общество. В интерпретации конфликта полов Ведекиндом заявляется мировоззренческая задача, стоящая перед современным европейским обществом рубежа веков — через попытку сближения мужчины и женщины выработать новые правила мироустройства.

Проводником живительной, витальной энергии, свободной от социальных стереотипов, Ф. Ведекинд видел женщину, причем — «Freudenmädchen», то есть женщину, буквально свободную от общественных предрассудков. Если материнство и церковный брак были прерогативой буржуазного общества, то проституция героинь его пьес — альтернативой, так как она освобождала женщину от всех его обязательств. Проституция у Ведекинда является территорией, не только свободной от догматов общества, но еще и более честной, так как брак, в его понимании, недалеко ушел от проституции. Раз буржуазная мораль ничего не может предложить человеку взамен обуздания и подчинения его инстинктов — значит, на пути к новой морали ему следует отказаться от морали как таковой в пользу аморального, то есть плотского.

Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу — героини

⁸² Wedekind F. *Über Erotik* // Wedekind F. *Werke in 2 Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1996. Bd. I. P. 223.

диалоги *«Духа земли»* и *«Ящика Пандоры»*, которая достаточно быстро перекочевала с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепила там надолго. Первой заметной⁸³ экранизацией пьес Ведекинда становится диалогия, снятая в Германии в начале 1920-х гг.: *«Ящик Пандоры»* Арцен фон Черепи (1921) и *«Дух земли»* Леопольда Йесснера (1923), — объединенная исполнительницей главной роли Астой Нильсен. А самой знаменитой — *«Ящик Пандоры»* Г.В. Пабста (1928) с Лулу — американкой Луизой Брукс. Можно смело утверждать, что образ *«Freudenmädchen»* для немецкого кинематографа 1920-х гг. и до Лулу был знаковым. Это подтверждает и большое количество фильмов, где одним из главных действующих лиц становится публичная женщина. Засилье «неформатных» героинь на экране объясняется реакцией немецкого общества на трансформации, происходящие в нем в связи с изменениями в гендерной сфере на рубеже веков и появлением нового типа женщины — так называемой «новой», разрушительницы патриархального мира. *Единственная разница между героиней произведений Ведекинда и прочими фильмами о распутницах заключается в том, что проститутки в немецких фильмах, в первую очередь, обладали социальной коннотацией, за которой угадывалось и символическое звучание, а Лулу — исключительно философско-культурологической, словно уточняя и объясняя этот феномен «новой женщины», ее значение и предназначение.*

Первой сохранившейся экранизацией Ф. Ведекинда можно назвать фильм *«Дух земли»* режиссера Леопольда Йесснера (1923)⁸⁴. Репрезентация образа Лулу, хтонической необузданной женщины, отчасти напоминает героиню фильма Р. Вине *«Генуин: история вампира»* (1920)⁸⁵, с той разницей, что женский образ у Вине — это предчувствие грядущих изменений в обществе на гендерном поле, а у

⁸³ В фильмографии Ф. Ведекинда значится фильм 1917 г. *«Лулу»*, реж. Александра Анталфи / Alexander Antalfy, Венгрия. В гл. ролях: Р. Бруннер, Э. Морена, Э. Яннингс. Фильм не сохранился. В 1918 г. Майкл Кертес / Kertész Mihály в период своей кинодеятельности в Венгрии снимает фильм *«Лулу»*, а также в этот же год картину *«Кокотка Лу»*, тематически очевидно связанную с произведениями Ф. Ведекинда. Фильмы Кертеса также не сохранились.

⁸⁴ Фильм *«Ящик Пандоры»* режиссера А. фон Черепи (1921), вероятно, не сохранился.

⁸⁵ Любопытный момент: в России в 1908 г. в петербургском издательстве «Шиповник» была напечатана пьеса *«Дух земли»* в русском переводе Вс. Мейерхольда под названием *«Вампир»*.

Йесснера, в связи с программной литературной первоосновой, — манифестация. Лулу — демоническая женщина, *femme fatale*, главная властительница мира. В основе ее образа лежит миф о первой женщине на земле — Пандоре⁸⁶, чье имя в переводе с греческого одновременно означает «всем одаренная» и «всем дающая и дарящая». Героиня соблазняет мужчин жизнью, свободой и при этом отравляет своей чувственностью, приводя их к гибели. За ее внешней миловидностью («дева радости») скрывается дикий зверь, хтоническое существо (отсюда и название пьесы Ведекинда «Дух земли»). Ее антиобщественное поведение, выпады против традиционной морали есть не что иное, как бунт во имя подлинной жизни. Лулу искушает обывателя, разрушает привычный уклад. Эмоциональная экспрессивность актерской игры Асты Нильсен и весь ее внешний вид, явно намекающий на родство героини с египетской царицей Клеопатрой (золотое платье, напоминающее калазирис, геометрическое каре и миндалевидный разрез глаз, подчеркнутый жирной подводкой), должны были обозначать ее принадлежность к категории *femme fatale* — архетипическому образу «новой женщины», ставшей «неврологической точкой» эпохи.

Йесснер не рефлексировал по поводу героини — он просто экранизирует скандальную пьесу Ведекинда, рассчитывая на интерес публики к горячей теме. Даже стилистически фильм тяготеет к театральной постановке, в нем нет «живого» пространства, воздуха — только сцена и кулисы. Но это и ценно — мы можем в неискаженном виде наблюдать кинематографическое воплощение весьма радикальных культурно-философских идей драматурга. Плюс игровое пространство как нельзя лучше раскрывает суть самой Лулу. Проигрывая в буквальном смысле слова на сцене разные роли, от женщины-ребенка до роковой красотицы, она словно воплощает в себе образ совершенной женщины, будоражившей фантазию мужчин, мечтающих вырваться из-под гнета социальных норм и порядка. Сексуальное наваждение рассеивается, когда мужчины сталкиваются с реальностью. Попытка обрести счастье в обладании самой жизнью и свободой, воплощение которых и есть Лулу, в результате приводит мужчин к

⁸⁶ «Подарившей» свое имя второму роману о Лулу, который неоднократно экранизировался.

гибели. Эти идеи Ведекинда напрямую коррелируют с идеями Ницше, который, размышляя над амбивалентностью женской сути, по природе своей сочетающей в себе и мечты, и реальность, пишет: «Когда мужчина стоит, *оглушенный* своим собственным шумом, среди набегающих стремительных волн своих стремлений, оставляющих на песке лишь размытые очертания замыслов, именно в этот миг предстают перед ним тихие, чудесные видения, скользящие куда-то вдаль, сулящие счастье, влекущие своей отрешенной недоступностью, — *это женщины*. И он уже готов поверить, будто там, у женщины, поселилось его лучшее Я, там, в тихой гавани, и шторм обратился в штиль, и самая жизнь станет мечтой о жизни. И все же! И все же! Мой благородный мечтатель, ведь на самом чудесном парусном судне не избежать шума и грохота и, к сожалению, не скрыться от тысячи докучливых шорохов. Вся прелесть женщины, ее могущество заключены, если выражаться языком философов, в действии на расстоянии — *actio in distans*, а это значит, что неперенным условием в данном случае является прежде всего — *дистанция!*»⁸⁷

Описание Лулу у Ведекинда совпадает с описаниями «совершенной женщины»⁸⁸ у Ницше, которая «хочет быть взятой, принятой, как владение, хочет раствориться в понятии “владение”, быть “обладаемой”»⁸⁹. Для мужчины женщина становится очарованием самой жизни: «Я хочу сказать, что мир преисполнен прекрасных вещей, но, несмотря на это, беден, очень беден прекрасными мгновениями и обнаружениями этих вещей. Но, может статься, это-то и есть сильнейшее очарование жизни: на ней лежит золототканый покров прекрасных возможностей, обещая, сопротивляясь, стыдливо, насмешливо, сострадательно, соблазнительно. Да, жизнь – это женщина!»⁹⁰ Мужчины слетаются на ее свет, как мотыльки, но, нарушив «дистанцию», гибнут. Причем в этом процессе присутствует дыхание рока и неизбежности — Заратустра у Ницше рассуждает:

⁸⁷ Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. С.-Петербург: Изд-во «Азбука», Книжный клуб «Терра», 1997. С. 125.

⁸⁸ Там же. С. 339.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Ницше Ф. Веселая наука (*La gaya scienza*) // Соч. в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во «Мысль», 1990. С. 659.

«Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти»⁹¹. *Единственное, что отличает Лулу от ницшеанской «совершенной женщины», — это отношение Ведекинда к ее эмоциональной подвижности. Ницше в способности женщины к гистрионному перевоплощению видит опасность: «И наконец, женщины: вспомните историю и роль женщины в ней — ведь она всегда должна была в первую очередь быть прежде всего актрисой. Послушайте только врачей, которым доводилось гипнотизировать женщин; в конце концов можно полюбить женщину, — можно поддаться ее “гипнотическому воздействию”! Но что из этого всегда получается? Она целиком отдается” роли, даже — когда отдается... Женщина так артистична...»*⁹² *А для Ведекинда способность женщины к перевоплощению, артистизм, противоречивость, «гибкость» и прочее являются проявлением естественности и окрашены положительными коннотациями. Это мужчины неспособны разглядеть ее настоящую, так как стоят оглушенные своими иллюзиями, своим «шумом».*

Об этом и говорит в финале фильма Лулу–Нельсон, когда, погубив всех близких ей мужчин, сама оказывается в шаге от смерти: «Альва... я так страдала... я хотела только свободы... солнца... а они ... для них я была пойманной птицей...» *Это отличает Лулу от образа типичной femme fatale: в ней нет ни расчетливости, ни мужененавистничества — только потребность в жизни и радости. Эта витальность в Лулу выражается через пластику — в фильме, как и в пьесе, только танец остается для героини глотком свежего воздуха в темнице, созданной собственническим инстинктом мужчин: «Джигу сыграй, папа Шигольт, я так давно не танцевала!» Танец у Ведекинда — это метафора жизни, витальная энергия природной стихии, чувственное и инстинктивное дионисийское начало в человеке. Именно в танце Лулу удастся в полной мере реализовать свою женскую сущность — танцевать не для «мужчины», а для всего мира, словно избавляясь от навязанных ей масок, возвращаясь к своим истокам. Лулу, в сущности, и есть тот «танцующий бог», о котором думал Ф. Ницше, говоря о том, в какого бога бы он*

⁹¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. С. 119.

⁹² Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. С Пб.: Изд-во «Азбука», Книжный клуб «Терра», 1997. С. 337.

*поверил*⁹³. Лулу — это новая модель мира в искусстве, в основе своей содержащая отзвуки модернистской теории реабилитации плоти через танец (Айседора Дункан, Эмиль Жак-Далькроз). В романе героиня так и представляется: «Мою плоть зовут Лулу»⁹⁴. С той оговоркой, что у Ведекинда речь, конечно, идет не столько о самой плоти, сколько о ее духе. Теория духа плоти. Бытие здесь и сейчас. Это своего рода концепция антикультуры, так как официальная культура противостоит природному в человеке. Вот этого природного в себе и боится обыватель. Героиня Ведекинда, по сути, становится ницшеанским сверхчеловеком.

Как и жизнью, мужчина очарован танцующей Лулу. Заратустра у Ницше обращается к жизни в «Танцевальной песне», но эти слова можно адресовать и самой Лулу Ведекинда: «В твои глаза заглянул я недавно, о, жизнь! И мне показалось, что я погружаюсь в непостижимое. И ты вытащила меня золотой удочкой; насмешливо смеялась ты, когда я тебя называл непостижимой. “Так говорят все рыбы, — отвечала ты, — чего не постигают они, то и непостижимо. Но я только изменчива и дика, и во всем я женщина, и притом недобродетельная. Хотя я называюсь у вас, у мужчин, “глубиной” или “верностью”, “вечностью”, “тайной”. Но вы, мужчины, одаряете нас всегда собственными добродетелями — ах, вы, добродетельные!»⁹⁵ В фильме Лулу говорит доктору Шену: «Ты взял мою юность, мой смех. А когда я надоела тебе, ты женил на мне старика Голля». В одной этой ее фразе отражена мужская позиция по отношению к женщине рубежа веков. С одной стороны, это стремление вырваться из оков тирании государственной системы, припасть к живительному источнику витальной силы женщины, а с другой — панический страх быть ею же ослабленным, утратить лидирующее положение в гендерной системе мироустройства. Мужчина, с одной стороны, поддается чарам такой женщины: мы видим в сцене, как Лулу за кулисами,

⁹³ «Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. С. 38).

⁹⁴ В пьесе Ф. Ведекинда «Ящик Пандоры». (1984).

⁹⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы / Ф. Ницше. Минск.: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 91.

вынудив Лювига Шена написать письмо его невесте Адель о разрыве их отношений, с чувством превосходства снимает с его пальца обручальное кольцо и как Шен все ниже и ниже обессиленно опускает голову. А с другой, поддавшись этому соблазну жизни, он начинает мстить женщине за свою же слабость — Доктор Шен, уводя тронувшегося от любви Альву, обращается к Лулу: «Проклятие... Ты женщина или дьявол? ...Застрелись, застрелись, чтобы никому не доставаться»⁹⁶, — и протягивает ей пистолет. А когда она этим пистолетом случайно стреляет в него же, говорит уже Альве: «Поклянись, что ты передашь ее полиции... Тогда я умру спокойно... Спокойно, потому что она останется в настоящей клетке, в каменной, клетке с решеткой... И никто не увидит ее глаз... никто»⁹⁷. Лулу здесь заложница своей природы. Во всех мужских бедах обвиняют ее, Еву, из-за которой Адама выгнали из рая. Мужчина оказывается пассивным исполнителем чужой воли. При этом вся система социального устройства протестует против плотского, и конфликт этот всегда заканчивается трагедией.

В 1928 г. в немецком кинематографе снова появляется фильм, посвященный Лулу. Между ним и его предшественниками почти десятилетие, за которое образ «новой женщины» претерпел существенные изменения — от однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране до концепции «новой женщины» как маркера происходящих глобальных гендерных изменений в обществе, повлекших за собой трансформацию социального мироустройства. Кеннет Тайнан в статье «Девушка в черном шлеме» пишет про «Ящик Пандоры / *Die Büchse der Pandora*» Г.В. Пабста (1928), что он «мог запросто обернуться нравоучительной историей о “роскошной кокотке”, которой воздалось за грехи. Такое впечатление оставалось от двух пьес Ведекинда о Лулу, что были перенесены на экран в 1922 г. (не Пабстом) с Астой Нильсен в главной роли. Анализируя игру предшественницы, Брукс говорила: “Она вращала глазами в стиле европейского немого кино. Лулу представала людоедкой, пожирала жертв своей сексуальности... а затем падала замертво в остром приступе несварения”. Этот

⁹⁶ Цит. по фильму.

⁹⁷ Цит. по фильму.

образ завладел умами многих художников того времени. В 1928 г. Альбан Берг начал работать над своей двенадцатитоновой оперой “Лулу”, где за строгими и стилизованными звуковыми орнаментами крылось сердце вопиющей театральности, бившееся в романтической агонии. Версия истории Лулу, сделанная Пабстом и Брукс, отличается от прочих своей нравственной холодностью. Она отрицает как наличие греха, так и неотвратимость возмездия. В фильме представлена череда событий, в которой все участники взыскивают счастья»⁹⁸. Любопытно, что Пабст на роль Лулу приглашает американку Луизу Брукс, которая по своей природе была «помесью распущенности и невинности, которой суждено стать ее визитной карточкой. <...> Гарбо могла изобразить невинность, Дитрих — распущенность, причем в наивысшей степени; и только Брукс умела сыграть простую, ничем не смущаемую гедонистку, чей аппетит к удовольствиям настолько лучезарен, что даже когда причиняет страдания ей и другим, мы все равно не сумеем ее упрекнуть»⁹⁹. Про Брукс, даже не ее игру на экране, а про нее саму можно сказать, что ей присуще типично американское нахальство и свобода нравов. Но ведь именно эти качества оказываются востребованы феминистками, это становится новым образом жизни европейских женщин, в моде, прическах, стиле...

С фильмом Пабста происходит демифологизация образа Лулу — теперь это абсолютно реальная женщина, которая пришла как в европейский кинематограф, заявляя совершенно иной тип героини, так и в европейскую жизнь вне зала кинотеатра, неся с собой предчувствие грядущей сексуальной революции и феминизации общества. Можно с полной уверенностью назвать Лулу предшественницей «новых французенок», возникших в кинематографе вместе с французской «новой волной». Вслед за картинами Пабста во Франции выходит фильм «Сука» Жана Ренуара (1931), где безвольный художник-любитель, пытаясь вырваться из унылого семейного прозябания, связывается с проституткой Лулу (Джени Марезе), которая разрушает его жизнь. А затем, уже после войны, похожая

⁹⁸ Кеннет Т. Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. С. 26.

⁹⁹ Там же. С. 17.

героиня появится у Жана Беккера в «Золотой каске» (1952). Примечательно, что проститутка в исполнении Симоне Синьоре из-за своей прически получает прозвище «золотая каска», что отсылает нас к Луизе Брукс, которую из-за ее графичного каре прозвали «девушкой в черном шлеме». И уже в 1960-е заполонивших экран «новых француженок» будет отличать от героинь старой формации аморальное поведение и короткая стрижка, которая станет визитной карточкой «новых женщин». Продажа женщиной собственного тела окажется равноценной понятию ее личной свободы (например, фильм Жан-Люка Годара «Жить своей жизнью», 1962). Пабст, разумеется, так далеко не шел, это было еще другое историческое время. Его Лулу, как и Лулу Ведекинда, представляла собой саму жизнь — живительную, витальную энергию, свободную от социальных рамок.

Лулу в исполнении Брукс является заложницей своей женской сути, она чрезмерно жизнерадостна для жизни в социальной системе буржуазного общества, которое подавляет всякое проявление естественности и сексуальности. Именно эти ее качества привлекают к ней мужчин и вместе с тем губят, пробуждая в них самое плохое: издатель Шен теряет рассудок на почве страсти, бесхребетный Альва становится игроманом, сильный Родриго — жестоким шантажистом, предприимчивый маркиз — торговцем людьми и т. д. Пабсту вместе с Брукс удалось в точности передать саму суть Лулу — женщины-ребенка, эмоционально предельной, чрезмерной в проявлении своей сексуальности, для которой любовь и танец — самое дыхание жизни. Мужчина рядом с такой женщиной особо остро осознает свою беспомощность. Это наглядно продемонстрировано в сцене, когда Лулу за кулисами закатывает истерику доктору Шену из-за его предстоящей женитьбы на другой, в результате чего тот в очередной раз ею соблазняется и разрывает помолвку. Шен говорит своему сыну Альве: «Ну что, Альва, доволен? Теперь я женюсь на Лулу! Это моя смерть!»¹⁰⁰ В точности по Ницше, когда хотеть любви — это то же самое, что хотеть смерти. Эрос и Танатос — сексуальное влечение и желание смерти — здесь неразрывны. Шен осознает эту неизбежность

¹⁰⁰ Цит. по фильму.

собственного выбора, возможно, поэтому сцена его гибели выглядит невероятно чувственно. В день свадьбы, когда Шен застаёт на супружеском ложе Лулу с любовником и когда его репутация безвозвратно потеряна, он вкладывает в ее руку пистолет и заставляет покончить с собой: «Убей себя!» Режиссер снимает этот эпизод так, словно это не сцена убийства, а, как и должно это было быть до прозрения Шена, первая брачная ночь. Шен и Лулу стоят плотно прижавшись друг у другу, словно изнемогая от плотского влечения, создавая вокруг себя напряженную ауру сексуальности. Эта статуарная поза становится сублимацией полового акта. И лишь фраза героя: «Убей себя, не делай из меня еще и убийцу!»¹⁰¹ — подсказывает зрителю, что образ убийственной страсти в этой сцене дается буквально. Дымок, появившийся на экране, подсказывает, что выстрел сделан. Однако режиссер продолжает сохранять интригу. Шен медленно отходит от Лулу и садится на кровать, глубоко выдыхая с облегчением, словно после эякуляции. Лулу стоит с пистолетом в руках на фоне стены с барельефом, на котором изображена женщина с поднятыми в молитве руками. Эта мизансцена словно подчеркивает божественную силу женской природы, соприкосновение с которой для мужчины грозит смертью, как Икару, поднявшемуся слишком высоко к солнцу и опалившему свои крылья. Шен встает с кровати, медленно подходит к Лулу, обнимает ее, целует в губы и тихо оседает, касаясь девушки так, словно он цепляется за нее, в итоге он падает к ее ногам.

Сцена суда над Лулу отличается мизогинной интонацией. Прокурор: «Уважаемый суд, господа присяжные! Греческие боги создали женщину: Пандору. Она была прекрасна, очаровательна, изощрена в искусстве лести. [Режиссер показывает лицо улыбающейся Лулу, глядя на которое, начинает улыбаться и судья.] Но боги дали ей сосуд, в который они заключили все беды мира. Легкомысленная женщина открыла его, и бедствия свалились на нас. Вы, господин защитник, представляете обвиняемую невинной жертвой. Я же назову ее Пандорой, ибо она виновна в бедах Доктора Шена. Аргументы господина защитника не

¹⁰¹ Цит. по фильму.

убедили меня. Я требую смертной казни!»¹⁰² Суд над «девой радости» Лулу становится мужским судом над всем женским, над Женщиной! Лулу есть сама природа жизни, которая соблазняет своей чувственностью, энергия, струящаяся по жилам ее жертв. Ее любовники обречены на изнуряющую борьбу как с самой Лулу, так и с собственной зависимостью от нее. И эта зависимость становится жупелом для мужского рода. Герои пытаются воспитывать и дрессировать «деву радости», но эти попытки безуспешны.

В пьесе Ф. Ведекinda разрушительную силу «духа земли» — Лулу остановить может только существо, близкое ей по крови. Лулу грезит о «сладострастном убийце»¹⁰³, который сможет утолить ее чувственный голод, терзавший ее после всех ее любовных историй с другими мужчинами. Поэтому в финале появляется Джек Потрошитель¹⁰⁴, который олицетворяет общественный страх перед инстинктивным, природным и неуправляемым. Он фактически кромсает плоть «духа плоти» Лулу, тем самым вступая с ней в открытое противоборство. В образной системе кинематографа Джека Потрошителя можно определить как «народного» стража, воплощающего принцип порядка и берущего на себя миссию очищения земли от зла, несомого женщиной. Ф. Ведекинд скрупулезно, прибегая к физиологическим подробностям, описывает убийство Лулу. Но что важно, у Ведекinda, как и маркиза де Сада, в духе романов которого была написана расправа над Лулу, абсолютно не было эротизма — Потрошитель воспринимает Лулу исключительно как уникальный объект для своей коллекции феминных «артефактов». Как уже отмечалось, женская сексуальность на рубеже XIX–XX вв. по большей части получает негативную коннотацию и объявляется «источником конфликта между полами и причиной социальной разрухи и

¹⁰² Цит. по фильму.

¹⁰³ Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1, Ч. 2, Дух земли: трагедия: в 4 д.] Ящик Пандоры: трагедия: в 3 д. Пляска мертвых: три сцены // Собр. соч. М.: Пан, 1907. Т. 1. С. 153.

¹⁰⁴ Серийный убийца под псевдонимом Джек Потрошитель орудовал в Уайтчепеле и прилегающих к нему районах Лондона во второй половине 1888 г. Жертвами его кровавых расправ становятся проститутки из трущоб. В это время Англию захлестнула волна социальных явлений, связанных с экономическим упадком страны, наплывом ирландских эмигрантов, волной грабежей и насилия. И проституция становится массовым явлением у обнищавшего населения. Образ Джека Потрошителя неоднократно тиражировался в кинематографе.

“вырождения”»¹⁰⁵. Она приравнивается к болезни, которая, поражая мужественность, как чума, ведет к ослаблению, а затем и к вырождению всего человечества. А так как Лулу Ведекинда является враждебным мужчине началом, сцена ее убийства приобретает характер борьбы маскулинности за выживание.

В фильме Г.В. Пабста встреча Лулу и Джека Потрошителя, при соблюдении фабулы (убийство), решается в несколько ином ключе. В ней нет пугающей физиологичности, напротив, появляются сентиментальные нотки за счет введения в повествование темы семьи и домашнего очага. Лулу встречает в темноте ночи Джека Потрошителя, сама его останавливает и зовет к себе. Поднимаясь по лестнице на чердак, незнакомец колеблется: «У меня нет денег»», на что Лулу, приободряющее улыбаясь, протягивает ему руку: «Пойдем — ты мне нравишься!»¹⁰⁶ Режиссер через сверхкрупный план фиксирует зрительское внимание на улыбающемся лице женщины — впервые она встречает персонажа, равного ей по жизненной силе, правда, с другим зарядом. Монтажный стык: нож в руке Потрошителя, улыбка на лице Лулу — показывает, как в этот момент дионисийское, чувственное начало в человеке побеждает — Джек мгновение колеблется, а затем аккуратно, за спиной, чтобы не заметила Лулу, выбрасывает нож с лестницы, обмякает и, улыбающийся, идет за ней вслед в каморку. И вся последующая сцена решается так, словно это рождественская встреча отца и дочери. Лулу садится на колени к Джеку Потрошителю, композиционно повторяя сцену из начала фильма, когда она взбирается на колени Шигольту, своему отцу¹⁰⁷.

Также на схожесть этих эпизодов работает и то, что Лулу с Джеком находятся на чердаке, как когда-то в детстве (Лулу говорила в фильме, что рада была сбежать от отца с чердака). Образы отца и Джека Потрошителя сливаются в один. Найдя в кармане Джека ветку омелы и свечку, Лулу радуется случайному «подарку», словно ребенок. Она зажигает рождественскую свечу и доверительно вкладывает свою маленькую ручку в руку Потрошителя, словно в отцовскую ладонь.

¹⁰⁵ Dijkstra B. Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. P. 9.

¹⁰⁶ Цит. по фильму.

¹⁰⁷ В пьесе Шигольт — приемный отец, в фильме этот момент не уточняется.

Разумеется, отцовско-дочерними коннотациями сцена не исчерпывается. Согласно древним легендам, в европейской традиции существует поверье, что поцелуй в Рождество под веткой омелы дарует вечную любовь и официальное оформление отношений. Джек поднимает ветку над головой, сидящей у него на коленях Лулу, словно нимб, отчего она становится похожей на Жанну д'Арк из фильма К. Дрейера¹⁰⁸ — еще одну женщину-героиню, ставшую жертвой маскулинной предвзятости. «Ты стоишь под омелой. Теперь ты должна дать себя поцеловать»¹⁰⁹, — Джек из «отца» перевоплощается в «возлюбленного». И Лулу, заложница своей природы перед мужчиной, не в силах отказать, целует его. Снова поддавшись своей природе, женщина увлекает за собой мужчину, пробуждая все самые темные стороны его души. Убийца в ужасе замечает на столе нож, он пытается побороть в себе себя разрушительного, но природа оказывается сильнее. Джек Потрошитель страстно целует и одновременно убивает доверчиво лежащую в его объятиях Лулу. В этой сцене нет противоборства, описанного Ведекиндом, есть благостное принятие женщиной своей женской сути, и есть сопротивление мужского мира, патриархальной системе свободе индивидуального, природного, инстинктивного начала в человеке. Здесь, безусловно, вновь реализуется дуальность Эроса и Танатоса — убийство представлено как сексуальный акт. При этом важнейшее значение имеет факт уравнивания Джека Потрошителя и образа отца, на инцест с которым в фильме даются лишь косвенные намеки (а в пьесе говорится открыто).

В то время как Шигольт получает вожделенный им рождественский пудинг от хозяйки кабака, которую он успевает окрутить, создав с ней чуть ли не подобие семьи за праздничным столом, в то время как Альва присоединяется к Армии спасения, а Джек Потрошитель, как невидимый «народный мститель», растворяется во мраке ночи, Лулу гибнет. Традиционная семья в буржуазном обществе прототипирует женщину, убивая тем самым как ее, так и в целом общество, лишая его возможности освободиться от тирании современного мироустройства, лишая его возможности радости и счастья жизни. Именно

¹⁰⁸ «Страсти Жанны д'Арк», режиссер Карл Теодор Дрейер, Франция, 1928.

¹⁰⁹ Цит. по фильму.

поэтому в следующем фильме Пабста как альтернатива семье — ячейке буржуазного общества — появится бордель.

Можно сказать, что образ Лулу становится квинтэссенцией «новой женщины» на киноэкране. Фактически из хаоса, который несла с собой femme fatale в немецком кинематографе 1920-х гг., вырывая мужчину из мира порядка и семейных ценностей, вырастает концепция о «новом человеке» — Женщине, за которой стоит идея обновления общества. Причем если в «Ящике Пандоры» Лулу гибнет, то уже в «Дневнике падшей / Tagebuch einer Verlorenen» 1929 г. Тимьян (Луиза Брукс) выходит победительницей! То, что в начале 1920-х гг. в немецком кинематографе возникает как художественный образ, соединившей в себе чаяния и страхи коллективного подсознания, к концу сформируется в устойчивую концепцию «новой женщины», через которую отразится назревающая потребность в изменении социального мироустройства. А в большевистской России 1920-х гг. это и вовсе станет политической программой по созданию нового социалистического общества.

Симптоматично, что фильм «Дневник падшей» начинается в аптеке, в семье хозяина которой подросла красавица-дочь и ужаснулась нравам, которые там царят. Когда очередная экономка забеременела от ее отца, типичного бюргера, и была вынуждена с позором покинуть свое рабочее место, Тимьян узнает о двойной морали и несправедливости женщины в буржуазном обществе. А когда героиня по трагическому стечению обстоятельств сама становится жертвой изнасилования со стороны помощника отца, то она узнает и о ханжестве и лицемерии, царящих в, казалось бы, добропорядочных патриархальных семьях. Аптека здесь представляет собой неутешительный диагноз обществу, той мелкобуржуазной среде, где привитые моральные нормы в полной мере продемонстрировали свою нежизнеспособность. Став жертвой семейного насилия, Тимьян объявляется падшей — что важно — родственниками, не обремененными моралью. Единственное, что ее может спасти в глазах семьи, — это замужество с насильником, то есть соблюдение «норм». Однако Тимьян отвергает этот шанс: «Я

не могу выйти за него, я его даже не люблю!»¹¹⁰. Сделав ставку на собственные чувства, Тимьян оказывается отверженной собственным кругом, и даже более — на положении опасно больной. Новая экономка, прибравшая дела в аптеке и самого аптекаря к своим рукам, отталкивает девушку от коляски с ее же ребенком: «Не трогай невинного ребенка, ты!..» Тимьян не позволяется даже проводить собственную новорожденную дочь до дверей кормилицы. Это все напоминает ситуацию в европейском обществе конца XIX в., когда приемлемый женский «функционал» в обществе ограничивался исключительно деторождением, и дамы, склонные к чрезмерному проявлению женственности, то есть падшие в глазах социума, подвергались операции по удалению половых органов в качестве превентивной меры, дабы не распространить «дегенератизм»¹¹¹.

Признав Тимьян больной, родственники сдают ее в исправительное учреждение, которое в фильме предстает как метафора тоталитарности патриархального общества, в котором подавляются любые человеческие проявления естественного. В этом мире муштра и порядок объявляются единственными возможными способами существования, а хозяйка, выполняющая в нем функции общей «матери», — высшим проявлением деспотичной власти. Режиссер добивается такой аналогии и за счет введения недвусмысленных титров, и через пластическое решение сцен. Учреждение, в которое приводят Тимьян фактически под конвоем, без возможности попрощаться с отцом, обнесено решеткой, на которой висит табличка «Порядок посещения: запрещается... запрещается...» Снова, как в немецких фильмах «хаоса и порядка», в противовес «аморальной» героине возникает образ матери, важнейшей скрепы традиционной, что важно, христианской семьи (здесь это подчеркивается внешним обликом надсмотрщицы — одета как монашка, с крестом на груди). Она предстает перед зрителем в характерном для подобного персонажа антураже — за обеденным столом, за которым, как в тюрьме, сидят девушки в униформе и под ее счет, ритмично отбиваемый палкой, едят. Режиссер доводит традиционную сцену обеда

¹¹⁰ Цит. по фильму.

¹¹¹ Schmidt D. (1998). *Geschlecht unter Kontrolle: Prostitution und die modern Literatur* / Fr.i.Br.: Rombach. 469 p.

до гротеска, переворачивая с ног на голову устоявшуюся образную систему фильмов «хаоса и порядка», когда дом и кухня оставались безопасной гаванью для бургера, заблудившегося в мире чувственных инстинктов и подсознательных нереализованных желаний. Теперь эта гавань не просто оберегает загулявших мужей и сыновей, она карает «соблазнительниц», нарушительниц спокойствия мещанского мирка. Суп, частая деталь в «кухонных сценах», взамен питательных функций приобретает значение наказания и подчинения — Тимьян сажают за стол на место провинившейся девушки и заставляют доесть за ней недоеденное. Естественно, та отказывается, чем вызывает злость со стороны «хлебосольной» надсмотрщицы и заслуживает знаки поощрения от своих товарок по несчастью.

Пространство исправительного учреждения в фильме является образцово-показательным представлением буржуазного общества начала XX в. о самом себе, где женщине отведена бесправная и безмолвная роль исполнителя традиционной «женской» работы. Героини под пристальным контролем трудятся на швейных машинках, не смея и думать о мире за стенами этого «общества». Тимьян бросается к окну, но оно оказывается замазанным краской. Все жизненные процессы жестко регламентируются. Как гласит титр: «Жизнь в исправительном доме текла согласно строго установленным правилам». Девушки, словно на плацу, после вечерней молитвы строем маршируют в спальню. Хозяйка, как регулировщик на дороге из немецких фильмов «хаоса и порядка», руководит всеми их движениями: под стук ее барабана «заключенные» переодеваются и выстроившись в шеренгу начинают делать зарядку. Задавая темп и ритм барабанной дробью, надсмотрщица доводит муштру до экстатических конвульсий, испытывая от наблюдения за девушками нездоровое наслаждение. Невинные физические упражнения в наклоне превращаются в шаманский транс и экзальтированное поклонение божеству. В этих сценах просматривается весьма критичное отношение Пабста к происходящим в немецком обществе событиям.

В 1924–1929 гг. Германия переживала короткий, но яркий период, получивший в немецкой историографии название «золотых двадцатых» (Goldene Zwanziger). В это время Веймарская республика, оправившись от последствий

Первой мировой войны, смогла достичь определённого уровня социально-экономической стабильности и переживала небывалый расцвет немецкой культуры, науки и искусства. Конец немецкому благоденствию положил мировой экономический кризис 1929 г., который для Германии оказался катастрофой — зависящая от иностранного капитала экономика оживающей Веймарской республики рухнула в одночасье, приведя «среднего немца» к стремительному обнищанию. Фильм Пабста приходится как раз на время немецкого «великого перелома», а как известно, именно в пору резких изменений в системе мироустройства — экономического кризиса и крушения политических систем — которые влекут и разложение морально-нравственных установок, коллективные склонности проявляются наиболее ярко. Человеческое желание жить становится в разы громче. В фильме выразителем этого коллективного подсознательного, необузданного стремления к жизни, невзирая ни на какие ограничения, становится «падшая» Тимьян, прямая наследница ведекиндовской Лулу. В одном из титров фильма значится: «Даже самая суровая дисциплина не в состоянии подавить желание девушки хорошо выглядеть» — этими словами и действием — лишённые внимания извне, девушки прихорашиваются перед зеркалом даже в неволе — словно подчеркивается женская нестигаемая жизненная энергия, которая, как вода, найдет свою щель. Сдерживаемые коллективные подсознательные инстинкты в поисках свободы прорываются вне зависимости от существующих установок, а в период тотального ограничения с особой силой. Тимьян провоцирует в исправительном учреждении бунт, в результате которого девушки под барабанную дробь радостно избивают своих мучителей, а сама Тимьян сбегает и находит спасение от житейских невзгод в стенах публичного дома.

Г.В. Пабст, развивая идеи Ф. Ведекинда об обновлении общества через «новую женщину», предлагает бордель в качестве альтернативы традиционному патриархальному мироустройству, публичный дом вместо отчего. Это весьма точно почувствовал британский театральный критик К. Тайнан, говоря, что «...Пабст показывает бордель как такое место, где Тимиану не унижают, а освобождают. В борделе она расцветает, становится *fille de joie* (проститутка, фр.

букв. — дочь радости) в буквальном смысле ... Брукс не впадает в пафос и не видит ничего аморального в удовольствии, которое ее героиня получает от новой профессии. Как и в “Пандоре”, она живет настоящим в лучащейся физической развязности. ... Я согласен с Фредди Буашем, который говорил, что роли Брукс у Пабста прославляли “победу невинности и безумной любви над изнуряющей мудростью, навязанной обществу Церковью, Отечеством и Семьей”¹¹². Даже З. Кракауэр отмечает, что «бордель в фильме выглядит почти богоугодным заведением»¹¹³. Правда, пытаясь, как и прежде, вписать кинематограф Пабста в рамки реалистичного кинематографа, называет Тимьян «слабоумной и распутной дочкой провизора»¹¹⁴, которая, «пустившись во все тяжкие, докатилась до публичного дома»¹¹⁵, забывая, что до этого она маршировала в исправительном доме.

Тимьян, как и Лулу — «Freudenmädchen», чье основное предназначение — активация основного, сексуального, инстинкта в пику мещанской добродетели, подавляющей в человеке всякое проявление витальности. Именно поэтому публичный дом для такой героини становится альтернативной культурной моделью, раем на земле, эстетической и этической категорией (а не социальным институтом, как предлагал Л. Д. Троцкий, писавший о Ведекинде¹¹⁶). Если говорить о «Freudenmädchen» как о модели «нового человека», призванной обновить традиционный уклад жизни, то именно отрыв от традиций консервативной семьи есть главное условие воспитания такого типа женщины. В публичном доме девушка помещена в фактически социалистическую среду, когда все равны и все проходят через одинаковый круг обязанностей и вознаграждений. Исправительное учреждение, куда заточили Тимьян, отчасти соответствовало данным требованиям,

¹¹² Кеннет Т. Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. С. 37.

¹¹³ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 183

¹¹⁴ Там же. С. 184.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Троцкий Л. Франк Ведекинд // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 326–345.

но там не было именно отрыва от патриархальной семьи, напротив, это было тотальным закабалением «семьей».

Разумеется, не все немецкие фильмы, где появляется проститутка, можно отнести к кинематографу, посвященному феномену «новой женщины». Есть среди них и мелодрамы на расхожие мотивы о бедной девушке и избавителе-мужчине, драмы о социальной несправедливости, да и просто порнографические работы. Например, в фильме «Зеленый переулок / *Die Rothausgasse*» Рихарда Освальда (1928) героиня рождается в публичном доме от матери-проститутки, и по достижению совершеннолетия перед ней встает дилемма – пойти по стопам матери или поискать более приличное место. Вынужденный выбор в пользу борделя заставляет героиню страдать. По закону мелодраматического жанра счастливый случай и любовь ее спасают. Так вот, если в «Зеленом переулке» инициация героини в публичную женщину показана как насмешка над традиционными ценностями, то в «Дневнике падшей» бордель представляется значительно более здоровым местом, нежели родная семья. Хозяйка заведения встречает Тимьян с распростертыми объятиями. Она, как добрая фея, наряжает ее в дорогой наряд — шелковые туфельки, чулки и платье — и, словно Золушку, выводит «в свет». Все в публичном доме сбегаются посмотреть на чудесное превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя. Подружка комично марширует в старых тряпках Тимьян, словно закрывая прежнюю страницу ее жизни. Вокруг царит атмосфера доброжелательности и искренней, неприкрытой радости произошедшим с девушкой изменениям. Тимьян впервые пробует шампанское, и в ней пробуждается сексуальная энергия, с новой силой оживает «дева радости». Хозяйка борделя заботливо подталкивает девушку в круг танцующих, который увлекает Тимьян за собой. Радостная Тимьян танцует, полностью растворяясь в танце. Ее, практически обессиленную, клиент отводит в спальню. Режиссер, снимая эпизоды в борделе, зеркально, с иным эмоциональным зарядом отыгрывает события из прошлой жизни героини: Тимьян теряет невинность, когда ее, находящуюся в обмороке, насилует помощник отца, и снова она в полуобморочном состоянии приобщается к сексуальной стороне жизни, только теперь она расслаблена от

охватившей ее неги. Если дома после изнасилования ее осудили и сослали в учреждение, то здесь, в борделе, она с утра видит доброе улыбающееся лицо хозяйки и другой девушки, никакого осуждения, наоборот, поддержка и похвальба — ей выдают гонорар за ночь и пламенный привет от довольного клиента. Если в учреждении, куда ее отправила семья, Тимьян палкой заставляют работать за швейной машинкой, то здесь хозяйка борделя лишь ненавязчиво добавляет милый эпитет в деловое объявление девушки о поиске работы, с тем чтобы получилось «Уроки танцев от прелестной Тимьян Хеннинг...», и размещает его в газете.

Снова возникает образ танца как дыхания самой жизни. Мужчины взбудоражены этой заметкой, и вот уже первый «ученик» радостно приседает под барабан Тимьян, изображая какой-то первобытный танец. Этот эпизод вновь обыгрывает суровые будни в исправительном доме, с той разницей, что физическая «зарядка» с надзирательницей была все-таки сублимацией сакрального акта любви, а здесь Тимьян, раздетая до спортивного купальника, через экстатические движения вскрывает в душе клиента скрытые инстинкты и подавленные желания, выводя их на поверхность, оздоравливая тем самым мужчину. И клиент готов платить за эту пульсацию жизни больше, чем он первоначально планировал. Но что любопытно, в этом эпизоде очень ярко заявляется разрыв между мужским подсознательным желанием свободы и таким же подсознательным страхом беспорядка в обществе. Режиссер, используя прием отказного движения, показывает, как при первом ударе в барабан клиент инстинктивно прикладывает руку к голове в приветствии, но затем быстро одергивает — якобы это просто соринка в глаз попала. И в этом снова слышатся отголоски идей Ф. Ведекинда, который считал, что идеи эмансипации, несущие с собой идеи обновления мироустройства, выражаются не в приобщении женщины к миру мужчин, а напротив, в приближении мужчины к инстинктивной женской модели поведения. Клиент радостно танцует под барабанный ритм Тимьян, преодолевая все ограничения буржуазного мира, приобщаясь к собственной природе, задавленной обществом. Но, как уже было сказано, Тимьян — идейная наследница Лулу — идет дальше в реализации концепта «новой женщины» и обновления мироустройства.

Пабст использует вполне реалистичный роман «Дневник падшей»/Das Tagebuch einer Verlorenen Маргарет Бёме (Margarete Böhme)¹¹⁷, написанный в 1905 г., где она давала с порнографической подробностью жизнь проституток и с «позиций высокой нравственности»¹¹⁸ их осуждала. Режиссер же создает произведение, во многом доигрывающее «Ящик Пандоры», вышедший годом ранее, развивая идеи Ведекинда с учетом изменений, произошедших в немецком обществе за более чем двадцать лет. Разрушительная сила «Freudenmädchen» теперь не просто подрывает традиционные устои, утратившие всякую жизненную силу, она их преодолевает. Лулу своей жизнерадостностью, словно огонь мужских потаенных желаний, опаляет своим поклонникам крылья, пробуждая в них самые низменные проявления души, а затем губя. Тимьян событийно следует по стопам своей предшественницы — ее друг, а позже и муж, молодой граф Осдорфф кончает жизнь самоубийством, узнав, что благородная Тимьян отдала причитающееся ей после смерти отца наследство мачехе, разрушившей ей жизнь. Но, в отличие от Лулу, теперь «дева радости» Тимьян получает открытую поддержку от дяди умершего мужа и дальнейшее покровительство. Старый граф Осдорфф берет на себя большую часть вины, признав, что этого не произошло бы, если он не лишил бы племянника поддержки семьи, и что погибший сам по себе был никчем и слаб, лишен всякой воли к жизни и жил лишь на подаяниях.

И главное, что делает Пабст в своем фильме, — дает возможность Тимьян взять реванш за суд, на котором Лулу была объявлена «ящиком Пандоры» — сосудом, в котором заключены все беды мира, и за что была осуждена на смерть. Благодаря статусу графини и покровительству старого Осдорффа Тимьян входит в состав Общественного комитета по спасению девочек, попавших в трудную жизненную ситуацию, и оказывается на заседании правления, где инспектируют ее бывшую исправительную школу. Когда благопристойные дамы из комитета

¹¹⁷ Любопытно, что в 1918 г. выходит первая экранизация романа «Дневник падшей» (Das Tagebuch einer Verlorenen) режиссера Рихарда Освальда. Это говорит об интересе к такой героине в обществе. Фильм, вероятно, не сохранился.

¹¹⁸ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 183.

лицемерно пытаются закрыть глаза на нарушения, царящие в учреждении, Тимьян отказывается им подыгрывать: «Хватит! Я знаю это заведение и все эти блага, — она подходит и вырывает подругу из рук садиста-надзирателя и чопорной дамы, обнимает девушку и презрительно смотрит на даму. — Ваша глупость ей не поможет. А я хочу попытаться, потому что была на ее месте»¹¹⁹. Шокировав всех присутствующих «благодетельниц», Тимьян фактически ставит диагноз этому лицемерному, насквозь прогнившему буржуазному миру. Она обращается к чувствам присутствующих, призывая быть добрее к себе подобным: «Еще немного любви, и в этом мире не останется падших». «Freudenmädchen» оказывается готовой к открытому противостоянию «святошам». Выйдя из неравного боя с патриархальной системой победительницей, Тимьян с высоко поднятой головой покидает зал заседания.

Пожалуй, это основное, что произошло с образом Лулу за десятилетие ее жизни на немецком киноэкране, — из полу мифического демонического существа она трансформировалась в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня на фоне безжизненных (или мудрых, но пожилых) маскулинных представителей общества представляет собой мощный поток феминной жизненной энергии, способной менять существующее социальное устройство.

Анализируя динамику развития образа «новой женщины» в немецком кинематографе 1920-х гг., от опасной *femme fatale* до преобразующей «Freudenmädchen», итоговым можно назвать героиню фильма *Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел / Der blaue Engel» (1930)* — Лолу-Лолу (Марлен Дитрих), не обремененную моралью певичку из варьете, своим телом и чувственным голосом сводящую мужчин с ума. Любопытная деталь: Штернберг переименовывает героиню Г. Манна — некую «артистку Розу Фрелих» — в «Лолу-Лолу». Новое имя роковой красотки имеет фонетическое родство с героиней Ведекинда — Лулу. Отчасти это можно объяснить популярностью подобных имен

¹¹⁹ Цит. по фильму.

в среде кокоток: Зизи, Нана¹²⁰, Лили, Лулу и т. д. Но в большей степени сходство, безусловно, прослеживается в сути самой героини — как представительницы нового мира, несущей разрушение старому. Штернберг берет за литературную основу роман Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана»¹²¹ — остросатирическое произведение, которое через пикантную ситуацию, произошедшую с учителем гимназии, аллегорически отразило ситуацию в довоенной Германии, находящейся в духовном тупике. С одной стороны, возникает образ тирана — Гнуса, наследника кайзеровской муштры, блюстителя нравов и порядка, третирующего своих учеников, а с другой — можно наблюдать, что меняется время и обстоятельства жизни героя — из уважаемого учителя он превращается в держателя притона, но при этом продолжает тиранить окружение. Возникает образ возомнившего себя истиной в последней инстанции, фактически сверхчеловеком, аморального типа, уверенного в собственном праве учить нравственности других, оставаясь абсолютно безнравственным. Манн в романе критикует не только двойную мораль буржуазного общества, но и предугадывает приход национал-социалистов к власти.

Однако, со слов Штернберга, его интересует в произведении вовсе не политическая ситуация в Германии 1929 г., а история падения влюбленного человека, обличенного властью. В отличие от своего литературного прототипа, учитель гимназии Иммануил Рат (Эмиль Яннингс) в фильме, при всей своей педантичности, был и остался нравственным человеком. Любопытная деталь: он мучает своих учеников знаменитым вопросом Гамлета из трагедии Шекспира: «To be, or not to be: that is a question». Можно предположить некую аналогию между Ратом и Гамлетом в произведении Штернберга. Герой на своем опыте пытается решить сложную морально-этическую проблему: как существовать в рамках ограничительной буржуазной морали, продолжая ее в себе культивировать, и при

¹²⁰ Нана звали проститутку, героиню романа Эмиля Золя «Нана» (1880). Nana во фр. яз. — женщина, любовница.

¹²¹ Оригинальное название романа — «Professor Unrat» (1905), которое в себе содержит игру слов: настоящая фамилия профессора — Rat, но его ученики присвоили ему кличку Unrat, что на немецком означает «нечистоты, отбросы». В русском переводе фамилия профессора звучит как Нусс, а кличка, соответственно, Гнус.

этом позволить себе свободу поддаваться чувственным желаниям, нарушающим общепринятые нормы поведения. На самом же деле, получилась история торжества Лолы-Лолы — «Лулу» над консервативными устоями мещанского сознания. Она, с одной стороны, становится «ангелом ночи», затягивающим Иммануила Рата, представителя аполлонизма — мира порядка, в дионисийский мир бессознательного, хаоса и эротики. А с другой — как «голубой ангел»¹²², предвещает неизбежные изменения в мироустройстве в связи с новой ролью женщины в нем. Эту неизбежность режиссер — возможно, невольно — заявляет в первом же кадре фильма, когда служанка Рата утром, прибираясь перед домом, поднимает ставни на окнах и видит рекламный плакат выступления Лолы-Лолы, стоящей в вызывающей позе. От нее, представительницы патриархального мира, ожидаешь однозначной осуждающей реакции, однако служанка, пока ее не видят, пытается эту позу повторить, тем самым словно примеряя эту роль свободной женщины на себя.

В фильме Штернберга четко заявлены два мира: школьная гимназия, олицетворяющая мир порядка и незыблемых морально-нравственных устоев прусского государства, и варьете «Голубой ангел» — мир хаоса, беспорядочных страстей и потаенных желаний. Оба показываются посредством перипетий в жизни главного героя, учителя Иммануила Рата — идеологической опоры старого мира, которая рухнула под обаянием заезжей англоговорящей певички Лолы-Лолы. Разумеется, оба мира решаются режиссером как две противоположности, но есть небольшие детали, ставящие под вопрос незыблемые ценности, которые Рат утратил, поддавшись своим чувственным желаниям. Так ли хорош тот порядок, который в предсмертных конвульсиях герой Яннингса пытается удержать в буквальном смысле слова мертвой хваткой, вцепившись в свой стол в аудитории гимназии?

Рат оказывается в варьете с совершенно благой целью — не дать своим загулявшим ученикам упасть в пучину разврата. Он уже знал, что некая Лола-Лола

¹²² Ангел (др.-греч. ἄγγελος, ангелос — вестник, посланец) — символ предвестника священного знания. Голубой цвет — символ душевной чистоты, невинности, гармонии и возвышенности. Это традиционный цвет Девы Марии, Царицы Небесной. Во всех росписях храмов, посвященных Богородице, преобладает именно голубой цвет.

с порнографической открытки каждый вечер сладкоголосым пением, как сирена, затягивает в свои сети нравственно нестойких мужчин городка. Это любопытно обыгрывается в антураже варьете — героиня Дитрих выступает на сцене-палубе корабля. Рат идет усюветить беспутную барышню, но невольню сам становится жертвой ее чар. И с этого момента его стабильная, уважаемая жизнь рушится: воспитанники издеваются над ним, срывая урок, за что руководство школы вынуждает Рата уйти в отставку. Двойная мораль буржуазного общества торжествует — правила приличия должны быть соблюдены в любой аморальной ситуации, чего, в силу определенной искренности и порядочности, не удалось сделать влюбленному герою. Он ведет себя как джентльмен, беспокоясь о репутации Лолы, что само по себе является оксюмором, и как представитель всего традиционного единственным способом реализации своих чувств видит брак. Институт семьи как сердцевина патриархального мировоззрения, становится основной площадкой для реформирования общества в связи с изменением в нем статуса женщины. Поэтому Штернберг все антиобщественное поведение Лолы-Лолы связывает именно с брачным союзом, в который вступают фактически публичная женщина и почтенный профессор. Любопытно, что снова, как и во многих немецких фильмах 1920-х гг. про проституток, возникает «столовая» сцена, характеризующая патриархальные ценности и мир порядка, когда жена (или мать) кормит главного героя обедом. Но только, словно в кривом зеркале, здесь не жена, а фактически проститутка кормит не обедом, а завтраком, наливает не суп, а чай, куда кладет много сахара, комментируя: «Молодчина, любишь сладкое». А главное, женщина сама предлагает мужчине жениться на ней. Лола своими выходками переворачивает мир традиционных ценностей вверх дном, в финале буквально высмеивая таинство брака — женщина истошно хохочет, когда Рат вместе со своим именем, рукой и сердцем предлагает ей обручальное кольцо, которое она тут же демонстративно роняет на пол.

Через Иммануила Рата Штернберг реализует ведекиндовскую идею «реабилитации плоти» как единственной возможности вырваться из оков буржуазного мира, освободиться от навязанных социумом стереотипов и норм

поведения. И снова срабатывает ницшеанский закон о необходимости соблюдения дистанции с «новой женщиной», нарушив который, мужчины гибнут, а вместе с ними рушатся и основы старого патриархального мира. Лола-Лола, как и Лулу Ведекinda, соблазняет обывателя Рата жизнью — профессор радостно кукарекает на свадьбе с пошленькой певичкой из варьете, не подозревая, какое фатальное разочарование его ждет — общество не прощает оступившихся и нарушивших правила, обратной дороги для него не будет. Сначала он запрещает Лоле-Лоле продавать порнографические открытки с ее изображением, а в следующий момент уже сам ходит по залу и предлагает их купить подвыпившим клиентам. Проходит не так много времени, настенный календарь отсчитывает года с 1925-го по 1929-й (как раз период «золотых двадцатых»), и вот уже некогда уважаемый гражданин, профессор «с многолетним опытом преподавания в гимназии» становится посмешищем, «главным аттракционом» для разгоряченной публики. Его клоунский номер, когда об его голову разбивают сырые яйца, а он в ответ радостно кукарекает, по популярности даже перебивает выступление распутной певички Лолы-Лолы. Система прусского государства (будь то кайзеровская Германия, Веймарская республика или гитлеровский Третий рейх¹²³) оказывается полностью поверженной ангелом сексуальной революции. Но если Манн, развенчивая образ мелкого тирана Гнуса, претендующего на миссию ницшеанского сверхчеловека, полемизируя с прусской системой воспитания покорных рабов, критикует в целом государственное устройство Германии, то Штернберг, смещая акценты и выводя на первый план полнокровную Лолу-Лолу, рассказывает историю о крушении социального института буржуазного общества. «Новая женщина» не только разрушает традиционный общественный уклад, но и знаменует своим появлением возникновение новой морали и, как следствие, идею обновления общества и рождение «нового человека». Ницшеанским сверхчеловеком становится Лола-Лола — «Лулу». Неизбежность грядущих перемен подчеркивается тем, с какой легкостью оказывается вовлечен в мир чувственного порока человек с самой

¹²³ Неспроста фильм был запрещен в нацистской Германии в 1933 г., как и все произведения Генриха Манна и Карла Цукмайера.

безупречной репутацией. И здесь, разумеется, речь не только о том, как шатка и условна демонстративная мораль немецкого общества. Время прежних ценностей уходит, наступает пора феминизации — на символическом уровне в фильме это решается через часы на городской ратуше, которые отбивают время, по которому живет Рат, но которые исчезают из фильма, как только в его жизни появляется женщина. Герой умирает, вцепившись в свою парту в гимназии, но панорама пустой аудитории только подчеркивает, что последний оплот системы, который он пытается удержать в буквальном смысле мертвой хваткой, уже потерял свою силу — той Германии больше нет.

Выживает мир Лолы-Лолы. Она, как и прежде, со сцены чувственно поет: «Я вся с головы до ног рождена для любви, потому что это мой мир, и больше ничего ... Моя природа ... Я могу лишь любить и больше ничего. Мужчины окружают меня, как мотыльки лампу, а если сгорают — в этом я не виновата. Я вся с головы до ног рождена для любви. Я могу только любить, и больше ничего». Ее выпады против традиционной морали становятся бунтом во имя подлинной жизни. После запрета фильма «Голубой ангел» Дж. Штернберг переезжает из Германии в США и снимает в 1932 г. фильм «Шанхайский экспресс» про знаменитую белую проститутку из Китая по прозвищу Шанхайская Лилия. Лили из Шанхая в исполнении Марлен Дитрих продолжает линию немецкой Лолы-Лолы и снова реабилитирует ведекиндовскую Лулу на киноэкране, противопоставляя витальную феминную чувственность разрушительному маскулинному миру.

1.3. Разворот к патриархальной модели общества в немецком кинематографе 1930-х гг.

На примере анализа фильмов 1920-х гг. через образ «новой женщины» мы смогли отследить происходящие изменения в общественном сознании, связанные с трансформацией роли женщины в социуме. Ближе к 1930-м г. становится очевидно, что сексуальность начинает восприниматься современным человеком как фундамент для самосознания и самоидентификации. Как выразился французский философ и теоретик культуры Мишель Фуко, «в современных

западных сообществах сложилась такая “форма опыта”, где индивиды должны признавать себя в качестве субъектов определенной “сексуальности”...»¹²⁴ Это абсолютно новый взгляд на телесность для европейцев, так как на протяжении многих веков «западный человек приводился к тому, чтобы признавать себя в качестве субъекта желания»¹²⁵. Именно сексуальность в «Голубом ангеле» Штернберга выступает как уничтожающая и одновременно освобождающая сила. Но что любопытно, одновременно с торжеством чувственности мира женщины над рациональным маскулинным, сексуальности над патриархальными догматами происходит перекодировка самой телесности в немецком кинематографе. Из ее репрезентации уходит маргинальность, обозначение греховности, и актуальность приобретает тезис «В здоровом теле — здоровый дух».

В этом смысле весьма показателен фильм «Люди в воскресенье / *Menschen am Sonntag*», режиссеров Курта Сиодмака, Роберта Сиодмака, Эдгара Ульмера, Фреда Циннеманна, Рочуса Глиза (1930). Он словно становится водораздельной линией между кинематографом Веймарской Германии и национал-социалистической.

Из всех снятых работ в этот период эта картина наиболее ярко реабилитирует «физическую реальность»¹²⁶ на экране — авторы в репортажной манере документируют обычный выходной день компании немецких молодых людей, который они проводят на окраине Берлина. Еще ничто напрямую не указывает на приход национал-социалистов к власти в 1933 г.: жизнь предсказуема и безмятежна. Титры всячески подчеркивают, как типичность выбранных героев, так и образ жизни, что они ведут: «Эти пять людей стоят перед камерой первый раз в жизни. Сегодня они все отправятся к себе на работу»¹²⁷.

В некотором роде предвосхищая стилистику «нововолновского» кинематографа, авторы знакомят зрителя с главными действующими лицами через

¹²⁴ Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2 / Пер. с фр. В. Каплуна. М.: Акад. проект, 1984. С. 6.

¹²⁵ Там же. С. 9.

¹²⁶ Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. 424 с.

¹²⁷ Цит. по фильму.

социальную маркировку, четко привязывая к реалиям «сегодняшнего» дня фильма: «Эрвин Шплетшессер водит такси с номером 1a10088» — и мы видим таксиста, мчащегося по Берлину на своем автомобиле; «В прошлом месяце Бригитте Борхерт продала 150 пластинок “в маленькой кондитерской”» — и перед зрителем девушка на фоне магазина грампластинок; «Вольфганг фон Вальтерсхаузен — офицер, фермер, антиквар, жиголо, в настоящее время торговец вином» — и кадр этого парня на фоне винного магазина; «Кристалл Элерс протирает подошвы до дыр в поисках ролей в массовке» — и девушка, заходящая на киностудию; титр «Анни Шнайдер, манекенщица» визуализирует сидящая в кресле девушка, которая делает себе маникюр. А дальше в совершенно несвойственной манере для немецкого кинематографа тех лет авторы описывают незначительный эпизод из их жизни — обычный выходной, каких множество. Такая, на первый взгляд, легкомысленность сюжета вызывала недоумение у серьезных исследователей немецкого кинематографа. Как пишет З. Кракауэр, единственная мысль, которую можно «извлечь из фильма», — это пустота и «духовный вакуум, в котором жила основная масса служащих»¹²⁸. Он солидаризируется с мнением своего коллеги, теоретика кино Б. Балаша: «Бела Балаш подчеркнул у создателей “Людей в воскресенье” и им подобных “фанатичную приверженность к фактам” и пришел к такому выводу: “Они погребают смысл под грудой фактов”»¹²⁹. Но за этой видимой легкомысленностью, «грудой фактов» и за ставшей уже привычной схемой «дом/порядок — улица/хаос» сегодня на исторической дистанции проглядывает уже другая Германия, несущая в себе черты зарождающегося Третьего рейха. И дело совсем не в задокументированных бытовых артефактах эпохи, а в идеологической подоплеке, которая просачивается как в жизнь рядовых немецких служащих, так и в привычные сюжетные шаблоны, совершенно иначе расставляя акценты.

Мужчина сбегает из дома от своей женщины, чтобы с другом расслабиться в компании незнакомок на пляже. Устойчивая схема «жена — “проститутка” —

¹²⁸ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 193.

¹²⁹ Там же. С. 194.

жена» здесь получает новое прочтение: и не совсем жена — в титрах их семейный статус не обозначен, и не совсем сбегает — не добудившись, оставляет одну дома, и не проститутки, а обычные раскрепощенные девчонки, которых среди берлинской молодежи стало предостаточно. И главное, его «жена» планировала вместе с ним провести выходной «на улице», и лишь ее богатырский сон помешал осуществиться планам. То есть при некоей внешней узнаваемости побег «из порядка в хаос» утратил откровенно запретную или скандальную составляющую. Напротив, праздное воскресенье становится заслуженным отдыхом для всех, кто добросовестно работал всю неделю (и будет дальше работать, как указывает финальный титр: «Снова работа. Снова повседневная жизнь. Новая неделя. 4 миллиона людей с нетерпением ждут следующего воскресенья»). Регламентированный «хаос» прочно входит в обиход рядовых немцев. Лозунг, который веймарское правительство в 1928 г. использовало для общественных работ по преодолению безработицы: «Arbeit macht frei» («Труд делает свободным»), — с приходом НСДАП в 1933 г. к власти начинает приобретать более идеологическое звучание¹³⁰. «Свобода» в отведенное для нее время должна была передать дух эпохи необычайного подъема и национального единства новой Германии. Атлетические, красивые полуобнаженные тела героев фильма, отдыхающих на пляже, пропагандируют культ здорового человеческого тела. В полной мере эта линия будет развита в картине Лени Рифеншталь «Триумф воли» в 1935 г. А пока фильм «Люди в воскресенье» становится торжеством молодого здорового тела на экране, телесности, лишенной греховной коннотации: купальники отдыхающих скорее напоминают спортивную форму, чем неглиже чаровниц фильмов 1920-х гг. Интрижка между двумя персонажами присутствует в картине словно некий реверанс в сторону уходящей эпохи эмансипации — она как бы есть, но, по сути,

¹³⁰ «Arbeit macht frei» в переводе с немецкого «Труд делает свободным» или «Труд освобождает». Возможно, является парафразом «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» (От Иоанна 8.31.32) и немецким средневековым выражением «Stadtluft macht frei» («Городской воздух освобождает»), под которым понимается, что проживший в городе определенное количество лет крепостной крестьянин становился свободным. «Arbeit macht frei» — название романа немецкого писателя Лоренца Дифенбаха (Вена, 1872), которому приписывается окончательная формулировка этой фразы. Со временем она становится популярной как до прихода нацистов, так и после. В итоге этот лозунг висел над многими организациями Германии, в том числе в концлагере Дахау.

уже ничего не манифестирует, смысловые акценты смещены в сторону других персонажей и других идей.

С возникновением Третьего рейха в Германии происходит откат к патриархальной модели общества. Снова роль женщины в социуме начинает ограничиваться «тремя К» («дети, кухня, церковь»). По мнению Адольфа Гитлера, внутренняя политика страны, ориентированная на потребности нации, обязана вернуть женщину в семью. Взгляд лидера НСДАП на гендерный вопрос был прямо противоположным процессу эмансипации, что активно нарастал в обществе в период Веймарской республики. Гитлер неоднократно в своих выступлениях подчеркивал, что немецкая женщина стремится быть матерью и женой, а не, как это было принято у «красных», товарищем. Любые формы женской свободы пропагандисткой идеологией теперь используются как очерняющий фактор коммунистической России (как, например, в фильме 1933 г. «Квекс из гитлерюгенда»¹³¹). Изменения роли женщины в обществе ложатся в основу гендерной идеологии нацизма. Теперь сексуальность как форма внутренней свободы уступает место физиологической целесообразности взаимодействия полов, главной задачей которой обозначается репродуктивная функция. Пропагандируется культ матери-роженицы, способной приумножить нацию: «Идеал женщины — чтобы она в состоянии была рожать нам новое поколение здоровых мужчин». Формируя новую кастовость Третьего рейха в Германии, Гитлер разделяет все немецкое общество на категории — гражданин и подданный. Он, определяя гражданские права, предложил «присваивать новорожденным девочкам только статус “принадлежности государству” и лишь после того, как они выйдут замуж, предоставлять им полноправное гражданство»¹³².

Телесность начинает пониматься исключительно в контексте теории расового превосходства германской расы над другими. За эталон арийской красоты принимается античный взгляд на пропорции идеального человека, в произведениях

¹³¹ «Квекс из гитлерюгенда» / «Hitlerjunge Quex» (Подзаголовок: «Фильм о жертвенном духе немецкой молодежи» / «Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend»), режиссер Ханс Штайнхофф, Германия, 1933.

¹³² Супрыгина Г.Г. Культ матери в Третьем рейхе, его смыслы и последствия // Вестник Томского гос. университета. 2005. № 285. С. 49–55.

искусства Третьего рейха появляются красивые «сверхчеловеки» — мужчины, напоминающие древнегреческих богов с Олимпа, вершащих судьбу мира. В идеальном теле, отображенном в произведениях искусства национал-социализма, воплощалась идеология «крови и почвы» (нем. Blut-und-Boden-Ideologie), где «кровь» — это национальная принадлежность, которая непосредственно связана с родной землей — «почвой», питающей нацию. Симбиоз народа и земли-родины, их материальная и мистическая связь становятся базовой константой культурно-политического воспитания и расовой политики немецкого общества. Идея «крови и почвы» оперировала языческими символами плодородия, мощи и гармонии, отображая в арийской красоте саму природу. Особое внимание уделяется пропаганде образа идеальной арийской женщины, возводится в культ здоровое, биологически продуктивное женское тело. Ни о какой «новой женщине», своим аморальным поведением бросающей вызов закостенелому буржуазному обществу, погрязшему во лжи и фальши, возвращающей мужчин к миру естественных чувств и эмоций, тем самым меняя весь уклад мироустройства, речи больше не велось. Парадоксально, но демографическая политика национал-социалистов способствовала росту благосостояния общества, поэтому такая антифеминистская ситуация в реальности улучшила положение женщины в Германии и способствовала лояльности немцев к правящей партии.

Возврат к образу Лулу и контексту, что за ним стоит, в немецком кинематографе произойдет после свержения Третьего рейха и ознаменует собой начало эпохи активной феминизации западного общества (Хельмут Бергер в «Гибели богов», реж. Л. Висконти, 1969, в женской одежде пародирует песню, которую исполняла Лола-Лола в «Голубом ангеле» словно возвещая о крушении гендерной идеологии Третьего рейха; В. Боровчик в 1980 снимает «Лулу», а в 1981-м — Р.В. Фассбиндер «Лолу» и т. д.).

Автором не ставилась задача проследить все периоды развития образа Лулу на экране, тем более что оно продолжается и ныне. Исследование ограничивается лишь рамками 1920-х гг. — наиболее важным и концептуальным в этом смысле периодом, когда немецкий кинематограф смог уловить и отобразить зарождение в

обществе концепции «новой женщины», представленной в западном кинематографе образом *femme fatale* и подразумевающей изменения социально-культурного статуса женщины, повлекшего за собой реформы внутри самого патриархального общества.

На примере анализа фильмов 1920-х гг. через образ «новой женщины» мы смогли отследить происходящие изменения в общественном сознании, связанные с трансформацией роли женщины в социуме. И сделали вывод, что квинтэссенцией образа «новой женщины» на киноэкране становится героиня литературных произведений Ф. Ведекinda — Лулу, за которой стоит ницшеанская идея обновления общества.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» КАК СИМВОЛ РАЗРЫВА МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910– 1930-х гг.

Трансформацию женских образов в отечественном кинематографе 1910–1930-х гг. от патриархальных до феминистских и наоборот продуктивно исследовать через анализ роли и места женщины в консервативном обществе. Маркером происходящих перемен становится ее моральный облик, не вписывающийся в нормы «традиции» — абсолютно подчиненной интересам мужа, во многом лишенной собственной значимости и ценности. Малейшее отступление от принятых норм, зачастую по вине внешних обстоятельств, превращало ее в изгоя, в «падшую». Но меняется время, и женская свобода начинает трактоваться не так категорично. Именно через образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становится заметной смена социокультурных парадигм в самом обществе. Фактически они образуют ту черту, разделяющую старый и новый миры.

В качестве нижней хронологической точки обратимся к началу 1910-х гг., когда на экранах дореволюционного кино впервые возникает образ «падшей» женщины. Важно отметить, что под эту категорию попадали не только женщины «с бульваров», но и по тем или иным причинам отвергнутые семьей. Большое влияние на его трактовку оказывает чувство сострадания к «униженным и оскорбленным», провозглашенное в русской литературе XIX в. Через этот персонаж традиционно транслируются вопросы социальной несправедливости и неравенства в обществе. «Проституция» как художественный образ в раннем русском кино становится квинтэссенцией бесправия женщины в патриархальном мире, абсолютно подчиненной воле мужчины. С этим связаны по большей части и трагические финалы этих картин — самоубийство, которое, по сути, оказывается не только единственным выходом из создавшейся ситуации, но и свободным поступком женщины в отношении своего тела, которым она не распоряжается.

Переломным моментом в историографии «женского вопроса» можно назвать 1917 г. — начало периода «экспериментов» советской власти в вопросе эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархата. Необходимо отметить 1918 г., в который была обнародована первая советская конституция¹³³, предоставившая право избирать и быть избранным в Советы всем трудящимся без различия пола¹³⁴. Кроме того, в ноябре 1918 г. прошел Первый Всероссийский съезд работниц и крестьянок, на котором была озвучена потребность в формировании в рамках партии особых комиссий для работы среди женщин, и уже в 1919 г. в качестве одного из таких начинаний по всей стране были созданы женотделы (аналогов им на протяжении всей истории нашей страны больше не возникало), которые стали органами политического влияния женщин на разные сферы жизни.

С приходом к власти большевиков, решивших социальные проблемы, вынуждавшие женщин идти на улицу, проституция в кинематографе начинает репрезентироваться как разрушительное наследие царского режима, которое подлежит искоренению, а идеологически чуждые работницы этой сферы услуг — «перековке». «Моральный облик» рядовой женщины утрачивает прежнюю незыблемую коннотацию, популярными становятся идеи о сексуальной свободе и раскрепощении, а сама «освобожденная» от патриархального ига женщина становится не только товарищем, но и частью амбициозного большевистского проекта по созданию «новой женщины» — проводника идеологии нового мира.

Верхней хронологической точкой обозначим 1930-е гг., когда проституция будет записана в давно искорененное, враждебное советскому обществу явление и на долгие годы исчезнет из кинематографа. Новая советская мораль подвергнет критическому пересмотру «половой вопрос», объявит его исчерпанным и вернет рядовую женщину в лоно семьи. «Женский вопрос» в обществе был популярен

¹³³ Конституция (основной закон) Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. Принята V Всероссийским съездом Советов в заседании от 10 июля 1918 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/cnst1918.htm>. Дата обращения: 01.01.2017.

¹³⁴ Каганович Л. Реорганизация партаппарата и очередные задачи партработы // Коммунистка. 1930. № 2–3.

лишь в первое десятилетие советской власти, а в кинематографе и того меньше, со второй половины 1920-х, и то весьма робко и на полутонах. Переломным в историографии «новой женщины» станет рубеж 1929–1930 гг., когда в газете «Правда» выходит статья И.В. Сталина «Год великого перелома: к XII годовщине Октября»¹³⁵, где он провозглашает в качестве государственной программы политику форсированной индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, приведшую впоследствии к политическим репрессиям, массовому голоду (1932–1933) на обширной территории СССР и тотальной централизации власти. Главной целью «великого перелома» в условиях нарастающей военной угрозы объявляется укрепление промышленности: «И когда посадим СССР на автомобиль, а мужика на трактор, пусть попробуют догонять нас почтенные капиталисты, кичащиеся своей “цивилизацией”. Мы еще посмотрим, какие из стран можно будет тогда “определить” в отсталые и какие в передовые»¹³⁶.

Разговорам о «новой морали» и утопическом большевистском проекте «освобожденной советской женщины» приходит конец. В 1930-е гг. в стране утверждается культ личности Сталина и начинает формироваться «советский патриархат», когда власть законодательно резко разворачивается в сторону традиционного общественного уклада: в конце 1929 г. подготавливается, а в январе 1930-го принимается постановление ЦК ВКП(б) «О реорганизации аппарата ЦК ВКП(б)», которое фактически завершает период государственного эксперимента с женской эмансипацией, ликвидировав женотделы в составе партийных комитетов. В этом же году выходит постановление ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта», из которого следовало, что воплощение в жизнь принципов коммунистического быта откладывается на неопределенный срок. Как напишет в 1936 г. Л. Троцкий, «взять старую семью штурмом не удалось. Не потому, что не хватило доброй воли. И не потому, что семья так прочно держалась в сердцах... К несчастью, общество оказалось слишком бедно и малокультурно. Планам и намерениям Коммунистической партии не отвечали реальные ресурсы

¹³⁵ Сталин И.В. Год великого перелома: к XII годовщине Октября // Правда. 1929. 3 нояб.

¹³⁶ Там же.

государства... Действительное освобождение женщины неосуществимо на фундаменте “обобщенной нужды”¹³⁷. Любое отклонение от норм морали в представлении женского образа теперь либо корректируется, либо маркируется однозначно как «вражеское».

В кинематографе период «великого перелома» растянулся до середины 1930-х гг. в силу производственно-технических факторов, поэтому финальной точкой «великой трансформации» назовем середину 1930-х гг., когда за рядовой женщиной закрепится концептуальный образ работника, вовлеченного в строительство социалистического общества наравне с мужчиной. А проститутка в ряду других маргиналов мелькнет в фильме Е. Червякова «Заключенные» (1936) и на долгие годы исчезнет с советских экранов. В отечественный кинематограф этот женский образ девиантного поведения вернется в период «оттепели», а с развалом СССР получит концептуальную перекодировку, когда в ряду других деклассированных элементов приобретет значение вызова тоталитарной системе.

2.1. Проститутка/работница/танцовщица — разрушительницы патриархального уклада в дореволюционной России

Историю развития проституции в России оставим за рамками исследования, тем более что в отечественном кинематографе репрезентация образа публичной / падшей женщины чаще всего связана с современностью. А современность дореволюционного кинематографа такова, что она захватила конец правления Николая II. При нем борьбу с этим явлением признали неэффективной (венерические заболевания оставались главным бичом солдат, на втором месте после вражеской пули) и приняли указ о легализации проституции, установивший за ней жесткий врачебно-полицейский надзор: был учрежден врачебно-полицейский комитет; изданы нормативные акты, жестко регламентирующие «непотребный» бизнес; проститутки старше 16 лет ставили на учет, отбирая у них паспорта, которые затем хранились в участке. Взамен им выдавались особые

¹³⁷ Троицкий Л.Д. Преданная революция. Что такое СССР и куда он идет? М.: НИИ культуры Министерства культуры РСФСР, 1991. С. 80.

свидетельства — «желтые билеты», по которым они два раза в неделю были обязаны проходить принудительные осмотры, причем на этих самых участках. Государство в интересах заботы о здоровье нации было вынуждено сделать шаг к терпимости.

На этом рынке труда кипели шекспировские страсти: помимо «билетных», которые были прикреплены к борделям, процветали «бланковые» — независимые от домов терпимости, ведущие «прием» на съемных квартирах и разыскивающие клиентов по бульварам самостоятельно. Особо удачливые «билетные» становились — не без влияния «Дамы с камелиями» А. Дюма — дорогими содержанками, «камеями», и об этом напишет Ф. Достоевский в своем романе «Идиот», проведя параллель между французским мезальянсом и взаимоотношением «букетника» Тоцкого и Настасьи Филипповны. И, конечно же, женщины творческих профессий: танцовщицы, певички кафешантанов, артистки, а также горячие цыганки — все они составляли жесткую конкуренцию официальным проституткам, особенно «бланковым», перехватывая клиентов в увеселительных заведениях. Слово «хористка» в предреволюционной России, впрочем, как и «артистка», обозначало и профессию, и репутацию. Именно это время лихой, безудержной сексуальности оказывается запечатленным на пленке раннего кинематографа.

Внимательное изучение сохранившихся фильмов по заявленной теме наталкивает на два любопытных вывода. Первый заключается в том, что художественный образ проститутки на экране был схож с тем, как он был представлен в русской художественной литературе XIX в., где падшая женщина воспринималась как жертва социальной несправедливости и трагических обстоятельств. Как и в литературе, где понятие «падшая» автоматически приравнивалось к «публичной», а Сонечка Мармеладова была тождественна Настасье Филипповне, так и в кинематографе потеря невинности вне брачных уз, за исключением некоторых случаев, маркировала героиню как блудницу, которая рано или поздно неизбежно окажется на бульваре с «желтым билетом». И кинематограф той поры, как и литература, такой героине сочувствовал.

Подмоченная в глазах патриархального общества, репутация вынуждает нас в исследовании рассматривать работающих дам и представительниц творческих профессий в категории женщин легкого поведения, но, безусловно, с оговорками. Корректнее подобное явление обозначить как «феминистский дискурс» — он проявляется в ряде картин, где женщина начинает занимать в жизни более активную позицию, чем ее спутник: ведя и продвигая в обществе мужчину («Хамка», А. Ивановский, 1918); отказываясь простить мужчине его потребительское отношение к себе, предпочтя роли обманутой роль матери-одиночки («Кормилица», П. Чардынин, 1914); оставляя за собой право попробовать в этой жизни все, как и мужчина («Нелли Раинцева»), или получая те же социальные возможности, что и мужчина («Женщина завтрашнего дня», П. Чардынин, 1914-1915).

Феминистский дискурс не всегда означает торжество женщины над устаревшими нормами, царящими в социуме. Зачастую это просто постановка вопроса и риск героини в поисках собственного пути, который может привести в том числе к гибели. Балансируя на грани норм приличия и морали, принятых в патриархальном обществе, женщина становится заложницей не только этого самого общества, но и собственных стереотипов мышления, идущих вразрез с нарождающимся мировоззрением. У героинь возникает предчувствие возможного обновления паттернов поведения и взглядов на жизнь, однако оно разбивается о реалии настоящего момента (напр., «Нелли Раинцева»). Однако, есть примеры и торжества женщины над патриархальной системой (напр., «Женщина завтрашнего дня»).

Важно отметить, что в дореволюционном кинематографе нет романтизации проституции: ни в одном из фильмов данного периода данная профессия не рассматривается как заманчивый образ жизни, позволяющий беззаботно существовать на деньги клиентов. Даже если быт публичной женщины и показывается «нарядным» (напр., «Убогая и нарядная», реж. П. Чардынин, 1915), то вся эта праздная мишура подается с интонацией предчувствия неминуемой беды: она предстает в качестве предфинальной, предвещающей обязательную

гибель героини. Если для дам творческих профессий (танцовщицы, певички, актрисы) и работающих женщин (горничные, врачи) существует некая вариативность судьбы в силу их свободы от «семейного статуса» (он заменяется на «профессиональный»). То экранные проститутки несут на себе печать обреченности и выход на панель для них является единственно возможным путем в жизни, как правило, заканчивающимся фатально.

Рассмотрим подробнее, как выглядит в этих и похожих по теме фильмах образ женщины, находящейся в оппозиции к консервативному обществу.

Картина *«Хамка»*¹³⁸ режиссера Александра Ивановского (1918) рассказывает историю горничной Аннушки (Елизавета Порфирьева), которая силой собственного желания и приложенных трудовых усилий делает из своего мужа, полового Василия Яблочкина (Николай Римский), знаменитого московского художника. И хотя для многих из окружения этой пары очевидно, что успех Яблочкина во многом зависит от усилий Аннушки («Мой тост за золотое сердце нашей уважаемой хозяйки, ведь она — Конек-горбунок нашего Васи, благодаря ее заботам развился его талант... Урррра!»¹³⁹), сам художник так не считает. Напротив, достигнув пика своей карьеры, он начинает тяготиться тем, что супруга его — «хамка»: «Одно черное пятнышко на ясном фоне душевного настроения — его жена Анна Павловна. У нее неискоренимые манеры горничной»¹⁴⁰. Он изводит жену своими придирками, от которых она страдает. И лишь друг, художник Колокольцев (Николай Панов), поддерживает женщину, ценя Аннушку как личность. Когда она жалуется ему, что муж разлюбил, он говорит ей очень важную фразу: «По-моему, если не любишь, самое честное — разойтись». Революционная мысль для патриархального сознания. И пускай оно еще сильно (например, «образование» рассматривается исключительно как умение вести себя в обществе, существовать в системе: «Прощайте, не поминайте лихом... Теперь барыня будет у вас настоящая... образованная», — говорит Аннушка своим слугам), героиня смутно осознает в себе нарощение «иной Аннушки», которая способна заявить

¹³⁸ По пьесе М.К. Константинова «Ее превосходительство Настасьюшка».

¹³⁹ Цит. по фильму.

¹⁴⁰ Цит. по фильму.

обеспеченному мужу: «Я уехала от тебя навсегда. Не пристало хамкам жить с барином. Денег мне не надо, уж если я тебя паном сделала, то свое-то дите воспитать бог мне поможет». В финале она выходит замуж за оценившего ее Колокольцева, а бывший муж получает на свою шею образованную гулящую супругу, которой нет дела до него. Однако важнее другое — в представлении женского образа начинает допускаться самостоятельность в выборе собственного жизненного пути без угрозы оказаться на бульварах в роли падшей женщины, продающей себя клиентам, чтобы не умереть с голоду.

Эта же идея лежит в основе фильма *«Кормилица» («Драма двух матерей»)* режиссера Петра Чардынина (1914). Дуняша Инна Лоцилина), работая горничной в богатом доме, оказалась вовлеченной в водоворот нежных чувств к барину Георгию (Н. Померанцев). Роман продолжался недолго, девушку со скандалом уволили. И, получив в качестве моральной компенсации за доставленные неудобства от Георгия деньги, беременная Дуняша сначала попыталась вернуться в деревню домой. Опустим коварство лакея (Виталий Брянский), сыгравшего не последнюю роль в несчастной судьбе Дуняши, оно в контексте исследования незначительно. Интересно другое: с тумачами выгнанная и из отчего дома, Дуняша оказывается сидящей на скамейке на бульварах, где мимо нее фланируют постоянные покупатели «любви», а затем — и на набережной Москвы-реки напротив Кремля, в окружении таких же погубленных душ. Это важнейшие топонимические образы в репрезентации образа падшей женщины в русском дореволюционном кинематографе. Подробнее об этом будет далее, при анализе непосредственно образа проституток в кинематографе этого периода. Сейчас же достаточно отметить данные моменты, с тем чтобы увидеть одно из направлений дальнейшей жизни героини.

Фильм сохранился без надписей, которые могли бы пролить свет на то, что же произошло с героиней на набережной. Поэтому остается ориентироваться на прессу тех лет, в которой говорится: «Неподражаема типичная фигура “благодетельницы”, старухи-сводни, занимающейся какими-то темными делами; к ней попадает эта девушка, брошенная во власть случайностей» (ВК. 1914. № 93/13.

С. 44)¹⁴¹, или еще: «Дуняша твердо решила умереть и уже наклонилась над перилами моста... Вдруг чья-то рука отстранила ее от перил, и участливое лицо немолодой женщины наклонилось над ней. “Нехорошо так, на людях-то, — произнесла незнакомка, — пойдём ко мне”. И Дуняша доверчиво пошла за ней в полутемный подвал и доверчиво раскрыла свою душу перед этой женщиной, оказавшейся авантюристкой низкого разбора. Все деньги, бывшие у Дуняши, ушли в карман этой женщины, без зазрения совести ставившей в счет неопытной девушки все втридорога» (ВК. 1914. № 94/14. С. 54–55)¹⁴². Совершенно очевидно, что речь идет о потенциальной сутенерше, которая, дождавшись, когда девушка родит, отправила бы ее работать на «бульвары». И лишь счастливая случайность избавляет девушку от такой напасти — в газете появляется объявление о поиске кормилицы в богатую семью. Дуняша, оставив собственного ребенка на попечение старухи, устраивается туда на работу.

Здесь начинается самое интересное. Правда, не с героиней, а с ее хозяйкой (Софья Гославская), которая оказывается женой Георгия. Дуняша, узнав бывшего барина на портрете в детской, теряет сознание. А затем, обливаясь слезами, рассказывает женщине историю своей жизни и о роковом совпадении. Жена Георгия, проявив женскую солидарность, становится на ее сторону. Беспрецедентный поворот событий для кинематографа, где обесчещенная горничная рассматривается исключительно как помеха, досадное недоразумение, в чей адрес звучит сакраментальное «сама виновата». Здесь же барыня адекватно оценивает ситуацию. Она признает: раз ее муж, одновременно крутя любовь с двумя женщинами и став отцом их детей, поступил так бесчестно — значит, он недостоин права называться ее мужем. Она оставляет Георгия, уйдя с ребенком в комнату Дуняши, намереваясь с ней и детьми начать непростую, лишённую нравственных компромиссов жизнь самостоятельной женщины. При этом, что существенно, ее сердце разрывается от любви к мужу. Расторжение брака в дореволюционной России было делом сложным, а оттого мало популярным. В

¹⁴¹ Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 201.

¹⁴² Там же. С. 202.

фильме речи о разводе как таковом не ведется, однако желание женщины самостоятельно принимать решение, какой будет ее дальнейшая жизнь, здесь через героиню Гославской заявляется. И это поступок из будущего. Возникает новый тип женщины, сильной и независимой, без ханжества и лицемерия решающей вопросы любви и брака, способной брать ответственность за собственную судьбу.

Кстати, приблизительно так и называется картина, вышедшая в этом же 1914 г. у режиссера Петра Чардынина — «Женщина завтрашнего дня»¹⁴³. Как предупреждает титр в начале копии, хранящейся в Госфильмофонде: «Фильм сохранился не полностью. В титрах дается описание утраченных эпизодов, восстановленное по либретто»¹⁴⁴. Однако любопытный факт, фильм в купированном виде шел в голландском прокате под названием «Женщина. Современная драма в трех частях» / *De vrouw. Modern drama in drie deelen*. В Нидерландах русскую историю о женщине будущего, стоящую выше общественных предрассудков, с новыми титрами прокатывали как банальный адюльтер, завершающийся изменой мужа жене и ее разбитым сердцем¹⁴⁵. В России же картина была воспринята иначе: «Лента представляет интерес благодаря известной идейности, направленной в сторону феминизма, ее сюжета. Сценарий ... трактует о женщине, какой она будет, когда восторжествует идея феминизма, когда исчезнет разница в социальном смысле между мужчиной и женщиной: тогда женщина будет сама себе госпожой и в самые трудные минуты своей жизни будет опираться только на саму себя. Нельзя считать, чтобы эта идея была нова, но нельзя отказать автору в новизне ее трактовки...» (СФ. 1914. № 13. С. 34)¹⁴⁶.

Что же представлял собой этот фильм? Анна Бецкая (Вера Юренева) работает врачом-гинекологом и, как сообщает титр, «пользуется большой популярностью у пациенток и авторитетом среди коллег. Ее жизнь заполнена работой, и в ней

¹⁴³ В 1915 г. выходит вторая серия фильма.

¹⁴⁴ Цит. по фильму.

¹⁴⁵ С версией можно ознакомиться в российской социальной сети «Одноклассники». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ok.ru/video/521999289059>. Дата обращения: 16.02.2016.

¹⁴⁶ Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 199.

слишком мало места остается для мужа...»¹⁴⁷ В свою очередь, Николая Бецкого (Иван Мозжухин) «угнетает положение мужа знаменитости»¹⁴⁸, ведь основным кормильцем в семье является жена. А помимо этого, она увлечена медицинской практикой и научной работой, и ей нет дела до его эмоционального состояния. Анна проявляет чудеса «бестактности», когда на свой гонорар планирует отпуск, выбирая по открыткам место, куда они с Николаем отправятся, не смущается брать инициативу и финансовое обеспечение на себя, чем сильно задевает самолюбие мужа. И когда в очередной раз жена уезжает на симпозиум и выступает с трибуны с докладом, Николай, мучаясь от собственной бесполезности, знакомится в кафе с кельнершей Юзей (М. Морская). Девушка очаровывает его своей простотой и непосредственностью, она добра с Николаем и кокетлива, а главное, ведома. Николая подкупает ее искреннее внимание, и он начинает встречаться с Юзей, а вскоре вступает с ней в интимные отношения. Мужчину тяготит, что он ведет двойную жизнь: не только изменяет жене, но и врет, что свободен, Юзе, однако продолжает бездействовать. Тогда сама жизнь подкидывает ему задачку — беременная Юзя переживает тяжелые роды, и врачи, которых приглашает Николай, настаивают на консультации Бецкой. Он идет на это, так как Юзя находится на грани смерти и ему уже не до соблюдения «политесов». Бецкая откликается на вызов, приходит и спасает Юзю, помогая ей с родами. Потом, сидя у постели роженицы, врач замечает, что девушка, находясь в бреду, постоянно зовет какого-то Колю, и Бецкая просит домашних Юзи послать за отцом ребенка. Ничего не подозревая, Николай входит в спальню к Юзе и застаёт у ее постели свою жену. Анна стойко держит удар, соединяя руки собственного мужа с любовницей. Она уходит не только из Юзиной комнаты, но и, «по-мужски», из собственного дома от Николая, переселяясь с больниц. Вопрос брачных уз для нее оказывается исчерпанным, и Анна снимает с руки обручальное кольцо. Чтобы «пережить мучительную личную драму», героиня с головой погружается в работу и нужды своих пациентов.

¹⁴⁷ Цит. по фильму.

¹⁴⁸ Цит. по фильму.

Николай же остается с матерью своего ребенка. Юзя постепенно выздоравливает и окружает любовью и заботой Бецкого. Но эта иллюзия семейного счастья заканчивается с обращением Юзи к Николаю — отнести ее спасительнице письмо с благодарностями. Бецкий подчиняется этой настойчивой просьбе и отправляется в стационар к Анне. Бросаясь в ноги к бывшей жене, он просит простить его. Шла ли речь о возобновлении отношений, из сохранившихся титров непонятно — мы видим лишь взвешенный ответ Бецкой: «Ты должен вернуться на свой человеческий пост, а я останусь на своем»¹⁴⁹. Она отталкивает от себя Николая и, когда он в подавленном состоянии выходит, падает без чувств на пол своего кабинета. Через некоторое время она приходит в себя и просит пригласить к ней следующую пациентку. Профессионализм побеждает в ней личные привязанности.

Николай возвращается в дом Юзи, но не решается зайти вовнутрь. Он видит через окно, как безмятежно девушка качает колыбель с их ребенком. Его раздражают сомнения: очевидно, он испытывает любовь к двум женщинам одновременно, но каждая из них по отдельности — это лишь половинка целого, а он не готов довольствоваться полумерами. То ли от этой мысли его сердце не выдерживает, то ли он стреляется заранее заготовленным для такого случая револьвером — в сохраненной версии неясно. Очевидным остается лишь то, что Николай замертво падает в сугроб неподалеку от дома. Как сообщает титр, «после смерти мужа Анна берет на себя заботу о Юзе и ее ребенке. Эти заботы и занятия наукой составляют смысл ее жизни». В последнем кадре мы видим Анну, до изнеможения рассматривающую что-то в микроскоп: «Анна, Вы устали. Может быть, на сегодня довольно? — Нет... продолжим...»¹⁵⁰

Очень показательно, что специализация врачебной практики Бецкой — гинекология, область, максимально табуированная в обществе, но при этом априори феминная, такая территория женского, которой долгое время заправляли исключительно мужчины. Прежде всего необходимо отметить профессию главной героини — врач. Здесь важно понимать, что первый выпуск женщин-врачей в

¹⁴⁹ Цит. по фильму.

¹⁵⁰ Цит. по фильму.

России произошел 4 марта 1877 г. в Петербурге на Высших врачебных женских курсах, на которые могли поступить только слушательницы со средним образованием или с дипломами домашних учительниц. До этого женщины не могли получать высшего медицинского образования и работали лишь сестрами милосердия или, в лучшем случае, акушерками. Однако Высочайшее разрешение на допуск к экзаменам на звание доктора медицины дипломированная женщина-врач получила лишь в 1901 г. России известны имена трех женщин с фантастическими биографиями и невероятной целеустремленностью, которые и открыли эту потайную дверь в «будущее», две из них стали гинекологами — Надежда Прокофьевна Сулова (1843–1918) и Варвара Александровна Кашеварова-Руднева (1842–1899). А третья, Мария Александровна Бокова-Сеченова (1839–1929), приобрела известность не только за счет своей успешной врачебной практики — впоследствии она вышла замуж за молодого физиолога И.М. Сеченова и стала прообразом для Веры Павловой в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», поднимающего тему общества «новых людей». То есть Бецкая благодаря своей профессии предстает в фильме в буквальном смысле слова женщиной будущего, первой ласточкой совершенно иного мировоззрения. Ведь проблема с недопуском женщин в область высшего образования в общем и в медицинское в частности — это история не только про Россию, но и про Европу, причем про вторую — в еще в большей степени. Уже следом идут вопросы морали и нравственности, которые затрагиваются в этом фильме, а именно то, что Анна перешагивает через предрассудки патриархального сознания, когда мужчина априори рассматривался исключительно как жертва женского коварного обольщения, а разлучница всегда оказывалась в положении преступника, которого необходимо наказать. Здесь же Бецкая прекрасно отдает себе отчет в том, что Юзя вступила в отношения с Николаем исключительно из-за своей неосведомленности о его семейном статусе и по сердечному порыву, а виновником создавшейся ситуации оказывается ее муж. Поэтому, пока он был жив, она указала ему на его «человеческий пост», а после его смерти взяла эту ответственность на себя.

Фильм оказался настолько успешным, что авторы снимают вторую серию в 1915 г. И, что примечательно, анонсируют ее как «Мужчина завтрашнего дня»¹⁵¹. В копии Госфильмофонда этого названия нет, но, поскольку мужчин в самой серии двое и, судя по развитию истории, прошло несколько лет, посмотрим, как меняются женские образы на этой временной дистанции (Бецкая и Юзя) и какие в их окружении возникают мужчины, а главное — каковы их реакции на концепцию «женщины будущего». Полное отсутствие титров, безусловно, затрудняет анализ, но выводы, сделанные в результате, и без этого очевидны.

В новой серии Анна Бецкая выходит замуж, причем сама делает предложение мужчине. Вместе их сводит случай: Юзя, ставшая верной помощницей Бецкой, получает в наследство собственный бизнес, и Бецкая идет к адвокату проконсультироваться насчет бумаг. Там она знакомится с помощником адвоката — красавцем Бравичем (Витольд Полонский). Юзя с дочкой переехали в другой город, и Анна, испытывая чувство одиночества, принимает ухаживания Бравича за любовь. Вскоре он занимает центральное место в душе женщины, и она готова соединить с ним жизнь. А дальше история взаимоотношений Бецкой с мужем повторяет уже известный зрителю сюжет, отчего невольно хочется согласиться с автором рецензии В. Ахрамовичем, который в том числе пишет о Юреновой, что «артистка вносит много лиризма и пленительной женственности в данный автором образ, и, думается, в значительной мере ее обаятельности обязана картина своей до некоторой степени убедительностью. Не хочется спорить, говорить о феминизме, суфражизме и прочих скучных материях, имея перед глазами живого, хорошего, милого человека»¹⁵².

При всей, казалось бы, внешней банальности развития сюжета в фильме авторы используют очень нестандартный ход, который с учетом кинематографического контекста становится невероятно любопытным — Анна Бецкая в раздумьях оказывается на набережной Москвы-реки напротив Кремля.

¹⁵¹ Обозрение театров (газета). 1915. 13 нояб. (Цит. по: Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 199.)

¹⁵² Театральная газета. 1915. № 45–15. (Цит. по: Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 247.)

Обычно этот топонимический образ используется в фильмах про проституток, находящихся на обрыве собственной жизни, если не буквальном, то метафорическом, следующая остановка для них на линии судьбы — бульвар, где за ними навсегда закрепляется статус «падшей». Здесь же героиня — «женщина из будущего» — оказывается на набережной перед принятием важного решения — открыться первой в своих чувствах мужчине и предложить ему жениться на ней. Сомнительно, что авторы фильма, сценарист А. Вознесенский и режиссер П. Чардынин, использовали такой ход намеренно. Вероятнее всего, они неосознанно выбрали интересный ракурс, исходя из моды тех лет — женщина в раздумьях стоит у реки на фоне кремлевских стен. Однако на дистанции и в контексте фильмов о женщинах, существующих вне принятой системы ценностей, этот эпизод начинает свидетельствовать о том, что осталось между строк, невысказанным. А именно, ничего хорошего из такого союза выйти не может: брачные узы для «женщины будущего» так же губительны, как свобода для женщины из «прошлого». Так и происходит: герой Полонского мало того, что склоняет многострадальную Юзю к близости, так потом оказывается игроком, способным спустить состояние собственной жены за карточным столом, мало заботясь о последствиях.

Анна Бецкая долго закрывала глаза на похождения собственного мужа, возможно, оттого что больше, чем семейная жизнь, ее занимала и волновала научная. И снова в фильм включены сцены, нехарактерные для репрезентации образа женщины начала XX в.: вот ей, выступающей на каком-то медицинском симпозиуме, стоя аплодируют коллеги-мужчины, или же Бецкая проводит публичную хирургическую операцию в аудитории, полной слушательниц-женщин. Совершенно очевидно, что оценить подобную героиню способен только человек из этой же научной среды с новаторскими взглядами на общественные нормы. И такой в окружении Бецкой находится, вернее, он всегда незримо существовал в ее жизни, — это профессор (Александр Вырубов), с которым Анна проводила бесконечные научные исследования, предпочитая его обществу общение со своим вторым мужем-красавцем, и который с удивлением наблюдал роман, а затем семейную жизнь Бецкой с героем Полонского.

А Бравич, лишенный тепла и ласки жены, находит утешение в кругу друзей-картежников. Анна демонстративно игнорирует пагубную страсть супруга, периодически молча выписывая ему чеки на погашение карточных долгов. Видимо, подобным стоицизмом авторы фильма хотели подчеркнуть широту моральных взглядов и принципов Анны, которую не способны были поколебать ни амурные похождения, ни игромания ее мужа. И лишь когда Бравич приревновал Бецкую к профессору и, очевидно, осыпал того оскорблениями, терпение героини заканчивается, и она уходит от мужа к своему коллеге. В финальном эпизоде профессор утешает и целует рыдающую Анну, а в последнем кадре запечатлены крупным планом их лица — герои смотрят в одном направлении, вперед. Трижды Анна связывала свою жизнь с мужчиной, и лишь вариант, где основой отношений стала не влюбленность, а общие интересы и взаимное уважение, оказался жизнеспособным. «Мужчиной будущего» оказывается тот, кто проявил способность без эмоциональных срывов принимать самостоятельность женщины и с уважением относиться к ее выбору, а не как Бравич, угрожающий самоубийством, размахивая перед лицом разлюбившей его женщины револьвером.

Феминистский дискурс, который в это время появляется в ряде фильмов, не всегда означает торжество женщины над устаревшими нормами и стереотипами, царящими в социуме. Зачастую это просто постановка вопроса и риск героини в поисках собственного пути, который может привести и к гибели. Балансируя на грани норм приличия и морали, принятых в патриархальном обществе, женщина становится заложницей не только этого самого общества, но и собственных стереотипов мышления, идущих вразрез с нарождающимся мировоззрением. У героинь возникает некое предчувствие возможного нового в паттернах их привычного поведения и взглядов на жизнь, однако оно разбивается о реалии настоящего момента. Таким примером становится картина Евгения Бауэра «Нелли Раинцева» (1916) по одноименной повести Александра Амфитеатрова (1862–1938), известного прозаика и публициста того времени, летописца эпохи, который большое значение в своем творчестве придавал

проституции и женскому вопросу («Княжна», «Виктория Павловна», «Марья Лусьева», «Лиляша», «Алимовская кровь» и др.).

Фильм, как, впрочем, и произведение Амфитеатрова, уже начинается со смерти главной героини Нелли Раинцевой (Зоя Баранцевич), которая записывала все происходящее с ней на бумагу. Вся дальнейшая история — это летопись загубленной обстоятельствами жизни девушки. Дневник, стоит сказать, достаточно распространенная сюжетная форма для фильмов такого рода. Он как артефакт будет регулярно встречаться на просторах дореволюционного кино о «свободных» женщинах, становясь при этом для них эпитафией («Дневник горничной», «Девушка из кафе», «Юрий Нагорный» и др.). К сожалению, не сохранился фильм *Ивана Перестиани «Жертва вечерняя» (1918)* по одноименному роману П. Д. Боборыкина, в котором 23-летняя богатая вдова Марья Михайловна (Мария Горичева) с целью выяснить причину своей депрессии заводит дневник. Вот уж чьи интимные записи смогли бы много интересного рассказать современному зрителю о душевных метаниях женщины ее положения: и об увлечении образом жизни француженок-содержанок, и о размышлениях по поводу «синих чулок» и «нигилисток», и об искусстве «срывать цветы жизни» без особых последствий, и о нравах светского общества, и о многом другом, если судить по роману. Героиня «Жертвы вечерней» гибнет, не найдя баланса между стремлением в соответствии с духом времени быть эмансипе и желанием жить исключительно страстями, как мещанка.

Девичий дневник (зачастую «падшей») как артефакт будет встречаться только в дореволюционном кинематографе. Во-первых, как литературный жанр после революции он, в силу своей приватности, объявится мещанским и будет заменен на коллективную стенгазету. А во-вторых, женщина с размытыми границами морали никогда после революции не будет рассматриваться в кинематографе как образ, который интересно изображать и изучать, а станет носителем враждебного идеологического дискурса. Этот момент был точно схвачен впоследствии А. Германа в фильме *«Мой друг Иван Лапшин» (1984)*, когда Лапшин (Андрей Болтнев) говорит проститутке Катьке-Наполеон перед встречей с

Адашовой: «...Я тебя сейчас с артисткой познакомлю, она у нас в театре роли играет. А ты расскажешь ей факты, только очень тебя попрошу, Катерина, ты грязь оставь, специфику всякую, детали, ты самое главное рассказывай, как исправляться думаешь»¹⁵³.

В «Нелли Раинцевой» дневник отражает момент, когда зарождающееся новое мировоззрение в душе героини фильма Бауэра сталкивается с чувственным женским началом и приводит ее, как и Марию Михайловну из «Жертвы вечерней», к трагической развязке: «Я, Елена Раинцева, пишу эти признания... Пусть знают люди, отчего я умерла... Найдут эти листки, вероятно, моя горничная Таня. Она, конечно, прочтет их, так как она вообще любопытная...»¹⁵⁴ Сами обстоятельства, толкнувшие девушку к самоубийству, не отличаются оригинальностью: интрижка с женатым подчиненным отца, беременность, грядущая помолвка с влюбленным в нее достойным мужчиной, отвращение и ненависть к себе за собственное поведение. В фильме интересно другое — этапы, которые проходила Нелли в поисках собственного предназначения и жизненного пути: «...Ну, а я-то сама — что такое?»¹⁵⁵ Вот на них и остановимся подробнее.

Девушка, обозначившая себя средним родом, так говорит о собственных увлечениях: «Репутацию таланта я заслужила тем, что немножко рисую, немножко леплю, немножко играю, немножко пою, немножко сочиняю стихи»¹⁵⁶. Первым, к кому она направилась за поддержкой и признанием, становится композитор

¹⁵³ Цит. по фильму.

¹⁵⁴ Цит. по фильму. На произведение Амфитеатрова, безусловно, оказал влияние дневник русской художницы, поэтессы, проживающей во Франции, Марии Башкирцевой, который сохранился после ее смерти. Так, в январе 1879 г. она оставила следующую запись: «Ах, к чертям собачьим, до чего меня бесит, что я женщина! Обзаведусь respectable одежками, париком, превращу себя в такую уродину, чтобы сделаться свободной, как мужчина. Вот этой-то свободы мне и недостает, а без нее невозможно всерьез чего-нибудь добиться. Эта дурацкая, раздражающая скованность сказывается и на работе мысли; как бы я ни перерядилась, как бы себя ни обезобразила, все равно я буду свободна лишь наполовину. <...> Беспросветное невежество! Дикарская косность! <...> А если все-таки выскажешь здоровое соображение — подвергнешь себя граду пошлых и расхожих насмешек, которые всегда обрушиваются на заступников женщин. <...> Если бы их (женщин) воспитывали так же, как мужчин, тогда неравноправие, о котором я так сокрушаюсь, исчезло бы и осталось бы только то неравенство, которое коренится в самой природе. К сожалению, сегодня во всяком случае нет другого способа, кроме как кричать и делаться всеобщим посмешищем ради того, чтобы этак лет через сто добиться в обществе равных прав». [Башкирцева М. Фотография женщины. СПб.: Кирцидели, 2005. С. 169.]

¹⁵⁵ Цит. по фильму.

¹⁵⁶ Цит. по фильму.

Михаил Ипполитов-Иванов (1859–1935). Он, реформатор музыкального образования в России, ее музицирования не оценил и посоветовал выйти замуж. Затем были смелые загулы по кабакам в мужской одежде «с гусарской компанией кузенов», которые, со слов Раинцевой, относились к ней с «восторженным удивлением», словно она как минимум Жанна д'Арк. Риск заявиться в увеселительное заведение в брюках по тем временам и правда был сродни героическому подвигу Орлеанской девы. Затем последовала встреча с подругой — врачом Корецкой (Янина Мирато), которая, как настоящая эмансипе, закурив папиросу (это на экране дореволюционного кино позволяли себе только «падшие» женщины), советовала: «Да это не жизнь, это какая-то золоченная тина, лакированная грязью. Уйдите вы из вашего омута, пока вовсе им не затянуты. Учитесь, служите, работайте... Мало ли русской женщине, если она независима, сильна, не стеснена нуждою, дела на Руси...»¹⁵⁷

Снова возникает на экране образ женщины-врача с передовыми взглядами и несколько маскулинным подходом к жизни. И дело здесь не столько в папиросе — это внешний атрибут, сколько во внутреннем стержне, который нехарактерен для героинь дореволюционного кино. Даже в этом фильме Раинцева после мотивирующей встречи с Корецкой не бросается дела делать, а садится стихи писать. И вот как она сама оценивает результат собственных «трудов»: «В стане погибающих?. А что я там буду делать?. Там все рабочие, а я белоручка... И Корецкая права, когда упрекает, что я на словах, как на гусях, а чуть до дела...»¹⁵⁸ И рефлексирюя таким образом на тему собственного стихотворения, она тем не менее отправляется за профессиональным мнением к... Леониду Андрееву (1871–1919). Реакция писателя на опусы Раинцевой нам неизвестна, но вот сама фигура визави девушки вызывает мгновенные коннотации с его собственным творчеством, базирующимся на трудах Достоевского, Ницше и Шопенгауэра, полным критического взгляда на современную действительность, ощущения ее

¹⁵⁷ Цит. по фильму.

¹⁵⁸ Цит. по фильму.

безысходности и грядущей катастрофы. В частности, с его произведениями «Тьма» (1907) и «Христиане» (1905), где главные героини — проститутки.

Здесь хотелось сделать небольшое отступление в виде комментариев Амфитеатрова к фильму, так как они весьма любопытны и дополняют увиденное. «Ни о Леониде Андрееве, ни об Ипполитове-Иванове в повести моей, написанной тридцать лет тому назад, нет ни единого слова. Когда “Нелли Раинцева” впервые появилась в печати ..., Леонид Андреев еще и писать-то не начинал. Но в развитие повести Нелли, барышня-неудачница, дилетантка с разнообразными талантами, ходит испытывать свои дарования к знаменитостям восьмидесятых гг.: читает свой рассказ Льву Толстому, играет сонату перед Антоном Рубинштейном. и т. д. Кинематографический режиссер решил, что Толстой и Рубинштейн — давние покойники: кто, мол, их помнит и кому они нужны? Надо что-нибудь “помодернее”! И загримировал актеров Леонидом Андреевым и Ипполитовым-Ивановым... <...> Хорошо все-таки, что дело было до Октябрьской революции. А то, пожалуй, остроумный модернизатор посадил бы злополучную Нелли читать перед Луначарским и играть перед Артуром Лурье». (А. Амфитеатров. Записная книжка//За Свободу! Варшава. 1923. 5/XI. С. 2)¹⁵⁹.

Однако все интеллектуальные забавы оказались малоэффективными для Нелли Раинцевой, своего призвания в них она не смогла отыскать, и тогда, когда «одурь скуки мучила» ее «больше обыкновенного» (цит. из фильма), она напросилась в компанию своей горничной, идущей на вечеринку прислуги, на которой и произошла роковая для нее встреча. На этом, собственно, и все.

В повести у Амфитеатрова был такой фрагмент: «За мною ухаживали, мнѣ говорили комплименты. Но вот что меня поразило: никто изъ кавалеровъ этой “хамской”¹⁶⁰ вечеринки не говорилъ своей дамѣ и тысячной доли тѣхъ пошлостей, двусмысленностей, сальныхъ каламбуровъ, какими занимають насъ *demi-vierges* —

¹⁵⁹ Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 340.

¹⁶⁰ Хам (устар.) — презрительное название человека, принадлежавшего к низшим классам и потому лишенного человеческого достоинства (в речи дворян). (Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова: М.: Рус. яз., 2000.)

подъ видомъ флирта, Петьки Аляновы и комп. Флиртъ былъ и тутъ, были шутки наивныя, нескладныя, часто грубыя, но не гнусныя. Эта непривычная почтительность мужчинъ къ женской стыдливости даже больно кольнула меня на минуточку»¹⁶¹.

В фильме он опущен, единственная характеристика светскому обществу дается вначале, в рассказе Нелли о своих родителях: «Папа — делец и игрок. Мама — светская женщина. Мне двадцать третий год, а она еще кокетничает с бывающими у нас молодыми... и только ли кокетничает...»¹⁶² — и следом сцена, где отец Раинцевой рекомендует свою жену очередному молодому прихвостню: «Она, брат, не вредная баба»¹⁶³.

Здесь возникает парадокс: при том, что нравы — и в высшем, и в низшем обществе — одинаковы, больше свободы распоряжаться собственной жизнью оказывается не у светской дамы, которой по рождению является Нелли, а у работающей горничной Тани. При этом ярлык «падшей» скорее был бы навешен на горничную, случись что непоправимое в глазах общественности с ее невинностью. Напрашивается вывод: в дореволюционном кинематографе статус «падшей» автоматически еще не означает «загубленную» — скорее освободившуюся, утратившую связь с патриархальным обществом женщину.

А вот как в дальнейшем сложится судьба женщины, оказавшейся в оппозиции патриархальному укладу, зависит от разных других обстоятельств, и чаще всего от «профессионального» выбора — пойдет ли она на условный бульвар или сцену. Подобная постановка вопроса открывает для представления образа обесчещенной женщины на экране новые горизонты. Если у женщин творческих профессий (танцовщицы, актрисы, певички) или работающих в сфере обслуживания (горничные, врачи) социальный статус вытеснял «семейный», выводя их из-под юрисдикции консервативных правил, то падшие женщины (обесчещенные, проститутки) в дореволюционном кинематографе оказывались

¹⁶¹ Амфитеатров А. Нелли Раинцева. [Электронный ресурс]. Режим доступа — http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1908_06_fant_pravdy_oldorfo.shtml. Дата обращения 10.09.2016.

¹⁶² Цит. по фильму.

¹⁶³ Цит. по фильму.

узницами собственного пола. *Фактически проститутка в дореволюционном кинематографе становится аллегорией образа бесправной женщины в патриархальном мире. Этот образ вбирает в себя все тяготы и лишения, обрушившиеся в силу исторических, политических, культурных и проч. обстоятельств на женщину в дореволюционной России. Оттого в репрезентации этого образа, за редким исключением, присутствует фактор обреченности, что в корне отличает его от, скажем, европейской *femme fatale*, женщины роковой, подтачивающей своим разрушительным магнетизмом силы мужчины. Обещанная девушка в дореволюционном кинематографе могла рассчитывать разве что на «трудоустройство» на бульвар.*

Перекочевав с улиц и страниц художественной литературы на экран, данный персонаж при всем своем потенциале (социальный контекст, морально-нравственная оценка поступков, психологические мотивы падения, философский подтекст, просветительские возможности, досуг для взрослых и т. д.) не был в полной мере использован кинематографом. И надо отметить, фильмов, где героиней становится не обещанная (падшая в широком смысле этого слова) женщина, а именно проститутка (или куртизанка), не так уж и много (речь о каталогизированных фильмах), и везде она жертва социальной несправедливости, роковой случайности и трагических обстоятельств. К исключению из правил можно отнести фильмы «Дитя большого города», «Тайна дома № 5» и «Мечь падшей», где публичные женщины представлены коварными и роковыми соблазнительницами, наносящими ответный удар мужскому роду и губящими слабых его представителей. А также фильм «В омуте Москвы», где за оскверненное женское тело и душу вступает само провидение, приводя героиню к счастливому финалу, а ее обидчика к расплате.

В фильмах про публичных женщин при всем относительном многообразии сюжетов существует ряд общих элементов, встречающихся в большинстве анализируемых картин. Например, в дореволюционной Москве все значные места были сконцентрированы на Бульварном кольце, поэтому данное топонимическое

пространство¹⁶⁴ в кинематографе становится основным местом трагической развязки женских судеб. Оно так или иначе присутствует во всех фильмах, где заявлена проституция. Поскольку частые спутники публичных женщин — праздность и порок — в дореволюционной России царили в питейных заведениях, распространенным дополнением или альтернативой бульварам в картинах появляются отдельные кабинеты ресторанов или кабаки («Дитя большого города», «Убогая и нарядная», «Девушка из подвала», «Жертва Тверского бульвара», «Барышня из кафе», «Курсистка Ася», «Месть падшей»). Редким явлением на экране становится публичный дом как таковой («Убогая и нарядная», «Девушки, на которых не женятся»). И лишь в одном фильме показана его подробная организация («Поэт и падшая душа»). В кинематографе той поры отсутствует понятие «пространство публичного дома», характерное для русской литературы («Воскресение» и «Святочная ночь» Л. Н. Толстого, «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, «Невский проспект» Н. В. Гоголя, «Припадок» А. П. Чехова, «Яма» А. И. Куприна, «Тьма» Л. Н. Андреева и т. д.). Опасно само пространство города — улицы, чаще всего бульвары, захлопываются для героинь смертельным капканом, из которого невозможно выбраться живой. Трагические финалы становятся отличительной чертой фильмов про загубленные души невинных девушек — они либо безвозвратно растворяются в пороке, либо гибнут физически. Немецкий философ В. Беньямин отмечал: «К числу загадочных сущностей, впервые захваченных проституцией вместе с большим городом, принадлежит масса. Проституция открывает возможность мифического причастия к массе. Но возникновение массы совпадает по времени с развитием массового производства. Вместе с тем кажется, что проституция предоставляет возможность как-то продержаться в жизненном пространстве, где предметы первой необходимости

¹⁶⁴ Топо́ним (от др.-греч. τόπος — место + ὄνομα — имя, название) — имя собственное, обозначающее название географического объекта. Топонимическое пространство — это ряд географических объектов, объединенных по тем или иным признакам.

становятся товаром массового потребления. Проституция в больших городах саму женщину делает товаром массового потребления»¹⁶⁵.

В некоторых фильмах («Кормилица», «Девушки, на которых не женятся», «Поэт и падшая душа», «Барышня из кафе», «Юрий Нагорный») встречаются кадры, где девушка оказывается на берегу Москвы-реки напротив Кремля. Это своеобразная пространственная точка бифуркации в душевных метаниях героини, после которой она либо отправляется навстречу своей смерти на бульваре («Девушки, на которых не женятся», «Юрий Нагорный»), либо бросается в омут с головой — если не мутной реки, то грязных развлечений («Поэт и падшая душа»), либо находит чудесное спасение, так как мир не без добрых людей («Кормилица»). Можно предположить, что Кремль со своими церковными куполами, как символ общерусской национальной святыни, центр и сердце Москвы, на контрасте с ситуацией подчеркивает опасность, порок и нравственную темноту, поджидающую героиню на улицах города.

Анализ репрезентации образа проститутки логично начать именно с исключения, к которому, безусловно, относится один из лучших фильмов *Евгения Бауэра «Дитя большого города» («Девушка с улицы») 1914 г.* На контрасте с ним станет очевидна доминирующая трагическая интонация основного корпуса фильмов на данную тему. Картина начинается с титра «В грязном подвале, где помещалась прачечная, прошло детство Маньки»¹⁶⁶. Подвал как место съемки еще не раз будет фигурировать в фильмах про падших, намекая то на низкое происхождение девушек, то на их глубокое нравственное падение. Судя по тому, как разворачивалась в дальнейшем судьба Маньки, подвал здесь маркирует социальный фактор и душевный изъян, которые в результате и привели девушку в содержанки.

Повзрослевшая Маня (Елена Смирнова) стала швеей, но часто на работе, как уточняет титр, «уносила мечтами к несбыточной жизни, полной роскоши и

¹⁶⁵ Бенъямин В. Центральный парк / пер. с нем. Александра Ярина // Иностранная литература. 1997. № 12. (Цит. по: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin02-pr.html>. Дата обращения: 17.01.2017.

¹⁶⁶ Цит. по фильму.

богатства»¹⁶⁷. Судя по мизансцене, в которой девушка сидит на подоконнике, движения ее души созвучны бурлящей за окном жизни улицы. В фильме фактически заявляется один из центральных художественных образов, получивших особую популярность в кинематографе Германии 1920-х гг., — улицы как олицетворение соблазна и запретного плода, территории безотчетных инстинктов, где обитают роковые женщины, встреча с которыми грозит обернуться катастрофой для легкомысленного обывателя. Только в немецком кинематографе улица, пусть и временно, становится пространством, свободным от патриархальных уз, а в дореволюционном русском — самым патриархальным обществом, сжимающим в своем кольце незащищенную женщину.

Виктор Кравцов (Михаил Саларов), ведущий праздный образ жизни, в очередной раз на пару с приятелем разглядывает журнал с карточками проституток, решая, к кому сегодня они отправятся скрасить свой досуг. С Маней он знакомится, когда та стоит у витрины дорогого магазина и рыдает от невозможности обладать дорогими вещами, выставленными за стеклом. Войдя в положение и очаровавшись подобной непосредственностью, Виктор приглашает девушку отужинать с ним. В дорогом кабинете, где им накрывают стол, героине удастся воплотить свою мечту в жизнь — найти состоятельного любовника и больше никогда не вспоминать о своих прежних трудовых буднях. Теперь она не белошвейка Маня, а элегантная Мэри. В блеске и мишуре сытой жизни ее воображение будоражит теперь только молодой симпатичный официант из очередного ресторана и совсем не заботит, что ее тяга к роскоши разорили благодетеля Виктора. Он предлагает ей бросить все и уехать жить скромно, друг для друга, в недорогую квартирку, но в ответ от девушки получает отставку как «опостылевший своей любовью». Окруженная роскошью, с пахитоской в зубах, Мэри не намерена терять своего блестящего положения в «обществе» — напротив, она счастлива, что теперь свободна от обязательств и вольна отправиться на поиски приключений. Порвав с условно домашним благополучием, она пускается во все тяжкие на «улице».

¹⁶⁷ Цит. по фильму.

Запах сигар Виктора еще не успел выветриться из будуара роковой красотки, как она пригласила к себе нового поклонника. И завертелось... Однако Виктора не отпускает старая любовь, через год он приходит к парадному подъезду своей бывшей пассии, надеясь на возобновление отношений, но в ответ получает лишь смятую купюру и взашей от дворецкого. И в то время, как Мэри под восхищенными взглядами собравшихся гостей исступленно танцует танго со своим новым покровителем, Виктор стреляется у ее дома от безысходности. Улица, ставшая могилой безвольному герою, манит и подпитывает жизненной энергией порочную Мэри. Переступив через труп бывшего любовника, она спешит в кабаре: «К “Максиму” господя, к “Максиму”, иначе мы опоздаем!»¹⁶⁸

Этот фильм о падшей женщине выбивается из ряда других: здесь нет ни страданий героини, ни ее трагического финала. Более того, она счастлива своим положением и окружающей роскошью. Мэри не мучают нравственные терзания, она с легкостью перешагивает через тело бывшего любовника у порога своего дома со словами: «Говорят, встреча с покойником приносит счастье». Эта «девушка с улицы» есть истинное «дитя большого города», продукт эпохи, олицетворение порока и разрушительного соблазна, как те манящие витрины магазинов, у которых она мечтала о богатой жизни и которые сгубили легкомысленного Виктора.

Циничная куртизанка, которая свела ветреного любовника в могилу, появляется и в фильме *«Тайна дома № 5»* режиссера Кая Ганзена (1912). Не вынеся, что ее богатый покровитель увлекся другой, хищная и предприимчивая Эльза (Вера Пашенная) придумывает легенду о таинственном доме № 5, «владелица которого по ночам оживает на портрете и убивает оставшихся в доме мужчин...»¹⁶⁹ Покровитель, граф Дарский (Борис Пясецкий), поддается на провокацию и вызывается провести ночь в опасном доме. То, что потом происходит в фильме, очень лаконично обозначено титром: «Зловещий маскарад в преступном притоне». Разумеется, Дарский не пережил эту ночь, а был варварски убит сообщницами Эльзы. Зло осталось безнаказанным, так как оно растворено в городе,

¹⁶⁸ Цит. по фильму.

¹⁶⁹ Цит. по фильму.

опасность подстерегает за углом любого дома, особенно если в деле замешана хорошенькая женщина.

Так кто же эта роковая красотка? Европейская *femme fatale* или просто еще одна покореженная судьба русской женщины? Об этом исчерпывающе написал Николай Некрасов в своем стихотворении «Убогая и нарядная» в 1859 г. Он исчерпывающе характеризует два типа падших женщин, волей или неволей затянутых в профессию и перекочевавших из литературы и жизни на кинематографический экран. Стихотворение было экранизировано в 1915 г. Петром Чардынином, который снимает одноименный фильм «Убогая и Нарядная» («Как дошла ты до жизни такой»). Молодая девушка, убогая в своей нищете (Мария Горичева), попадает на работу в ателье швеей. Разумеется, ей и невдомек, что за приличной вывеской ее организации скрывается бордель: девушки шьют лишь для прикрытия, основная же их деятельность — в номерах с клиентами. Товарки Убогой, хвастаясь своими нарядами, соблазняют ее присоединиться к общему веселью. Когда героиня, наивно полагая, что весельем и новым платьем дело и ограничится, выходит в залу, хозяйка сомнительного заведения (Ольга Рахманова) подсаживает к ней первого клиента. А дальше по накатанной: первый бокал вина, спальня, девушка пьяна и доступна. Придя в себя после опьянения шального вечера, Убогая понимает, что с ней произошло. Она пытается вырваться, но дверь в спальню заперта снаружи. Мадам, пришедшая на стук, объясняет новые правила игры и успокаивает. Но Убогая к такому не готова, она отказывается продолжать обслуживать клиентов в номерах ателье. В ответ ей возвращают старую одежду и выставляют на улицу. Прогуливаясь по скверу, она присаживается на лавочку, к ней сразу подходит клиент и после робкого сопротивления уводит Убогую с собой. Вот и весь ответ на вопрос: «Как дошла она до жизни такой?». В результате всех перипетий мы видим Убогую, вульгарно разряженную, сидящую на скамейке. В стихотворении история падения Убогой пропущена, обозначены лишь детские годы, полные унижения и страха. В фильме же, напротив, режиссер показывает, какая судьба ждет эту несчастную девочку из стихотворения в будущем. Интересно, как режиссер через пластику рук актрисы

рассказывает, по сути, всю эту дальнейшую «судьбу»: вот она сидит в окружении клиентов, от тоски подперев подбородок кулаком; руки, приглашающие присесть рядом или сцепившие колено болтающейся в нетерпении ноги; руки, обхватившие от отчаяния голову. Финал ее предопределен, и героиня об этом знает — она с вызовом и упреком смотрит прямо на камеру, в глаза зрителю.

А параллельно с историей Убогой зритель может наблюдать за жизнью Нарядной (В. Глинская), которая, со слов Некрасова, «торгует собой по призванию, / Без нужды, без борьбы роковой»¹⁷⁰. В этой части фильма режиссер достаточно близко к строчкам Некрасова показывает быт и нравы дорогой куртизанки: вот она в окружении восторженных мужчин выгуливает собачку на поводке по городу, с малолетним сыном в коляске едет на загородный пикник к заказчикам, любит себя в зеркале, принимает клиента в своей богатой квартире, получает от него украшения в подарок и т. д. Подобный образ «развязной кокетки, разряженной, раскрашенной, бездушной, но миловидной», как мы узнаем из критики тех времен (Кинема. 1915. № 10/26. С. 13–14)¹⁷¹, артисткой Глинской также был воплощен в фильме «Марья Лусьева» Петра Чардынина (1915). Картина была снята по одноименному роману А. Амфитеатрова и рассказывала, как устроен рынок дорогих куртизанок в России конца XIX в. К сожалению, до современного зрителя лента не дошла, но и по «Убогой и Нарядной» Чардынина можно сделать вывод, каково это — быть Нарядной женщиной в городе. Так, героиня Глинской, отдохнув после клиента и переодевшись, снова отправляется воплощать мужские фантазии о флирте с «незнакомкой». Она, как неизвестная дама с полотна И. Крамского, в своей коляске растворяется в суете улиц.

В фильме словно встретились Сонечка Мармеладова и Настасья Филипповна. Две героини, две судьбы в профессии: по нужде и по призванию. В картине открытый финал, и мы не узнаем, что случилось с Убогой и Нарядной в итоге на улицах города. *Как и «Дитя большого города» Бауэра, фильм Чардынина задает определенный вектор развития темы. Если в первом случае —*

¹⁷⁰ Некрасов Н.А. Поэзия. М.: Слово/Slovo, 2000. С. 119.

¹⁷¹ Цит. по: Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 284.

топонимический, где улица становится смертельной ловушкой для неокрепших душ, то во втором — два типа репрезентации образа проститутки в дореволюционном кинематографе, все согласно названию. В остальных фильмах этого периода режиссеры будут на разные лады рассказывать в общем-то типичные очерки из жизни девушек, «на которых не женятся», достаточно подробно останавливаясь на историях их морально-нравственного падения, а главное, демонстрируя неизбежные трагические финалы, поджидающие «падших» на их непростом жизненном пути.

Примером служит фильм с говорящим названием *«Девушки, на которых не женятся»* режиссера Бориса Светлова (1916). Эпизоды про то, как молодой прожигатель жизни Евгений крутит роман с женой банкира, а главное, пресыщается ей, судя по всему, утеряны. Однако сохранилась ценная для исследования часть фильма, рассказывающая, как Евгений в поисках свежих впечатлений встречается с модисткой Еленой. Инициатором их знакомства становится приятель, который завел в доме мод подружку и позвал Евгения на двойное свидание.

Встреча проходит в парковой зоне, где компания разбивается на парочки и уединяется на разных скамейках. Вот с этого момента и начинаются изменения в жизни Елены, причем трансформация во внутреннем мире героини режиссером решается достаточно прямолинейно. На первом свидании девушка простодушна и неопытна, что особо подчеркнуто белой панамой на ее голове. На втором свидании Евгений на скамейке лишит Елену невинности, и на шляпке девушки появится темная лента, точь-в-точь как у ее подружки, давно ведущей «лавочную» жизнь. А когда она поймет, что Евгений параллельно встречается с другой, головной убор на ней будет уже темного цвета. Безусловно, до конца выяснить уже не удастся, совпадение это или намеренный ход, однако женские головные уборы, как и лавочки-скамейки, в фильмах про падших женщин деталь характерная и часто встречающаяся — это позволяет делать предположение о режиссерском ходе.

Любовная связь с женой банкира не проходит даром для Евгения — обманутый муж предлагает незадачливому ловеласу либо вступить в брак с его

«запятнанной» женой, либо дуэль. Евгений выбирает супружество и после свадьбы уезжает жить за границу. Семейная жизнь его оказалась безрадостной и короткой — новоиспеченная супруга стреляется, узнав, что ее любовник на ней женился только из-за страха быть убитым банкиром. Евгений возвращается в родной город, пускается во все тяжкие и случайно встречает Елену, которая за время его заграничного вояжа успела стать профессиональной проституткой. Она принимает его у себя на квартире. Эпизод решен в темных тонах, они присаживаются на диван и начинают вспоминать, как были счастливы когда-то. И перед зрителем предстает флешбэк из их прежней счастливой жизни, где они в светлых одеждах, а пространство кадра залито солнцем... Но теперь все изменилось, прежнего не вернуть, Евгений сидит, обхватив голову руками, — нет больше его невинной Елены. Теперь это развязная кокетка, вальяжно развалившаяся рядом на диване, которая с вызовом смотрит на камеру, словно заявляя миру, что теперь она такая.

Самое интересное, что, судя по сохранившемуся описанию фильма¹⁷², в финале, который, как и титры, до современного зрителя не дошел, девушка предлагает мужчине жениться на ней в качестве компенсации за утерянную невинность. Но в ответ получает лишь брезгливое выражение лица Евгения, за которое она его и закалывает ножом. Снова падшая женщина становится причиной гибели беспутного мужчины. Еще одну историю девушки, «на которой не женятся», рассказал режиссер Владимир Касьянов в фильме «Девушка из подвала» («Как ты дошла до жизни такой», «Петроградские трущобы», «Девчонка из подвала», 1914). Собственно, основная идея фильма ясна уже из калейдоскопа названий (среди которых есть и прямая цитата из уже упомянутого стихотворения Некрасова), под которыми он выходил. Как вспоминала Алиса Коонен, исполнительница главной роли в фильме, когда она пришла со своими сомнениями по поводу картины к А. Я. Таирову, тот посоветовал согласиться: «Сюжет банальный, но Касьянов культурный человек, думаю, он сумеет снять штампы и пошлость сценария, а что касается героини, то я уверен, что у вас получится дама

¹⁷² Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 305.

с камелиями, и вы будете вызывать слезы у зрителей»¹⁷³. Как уже было сказано в начале исследования, художественный образ, предложенный А. Дюма, оказался чрезвычайно живучим и популярным на рынке сексуальных услуг в дореволюционной России.

Фильм рассказывает историю девушки, которая работает скромной швеей в мастерской «Абажуры О. Д. Шеломова», а свободное время проводит в приятной компании золотой молодежи с симпатичным студентом. Она в него влюблена, он тешит ее иллюзиями, скрывая, что помолвлен с обеспеченной дамой. В один прекрасный день его невеста случайно заходит в мастерскую и застаёт своего жениха в объятиях мастерицы. Молодой человек, получив порцию скандала, уходит, а женщины остаются выяснять отношения. Невеста бросается в ноги героини Коонен и о чем-то ее горячо просит. Из-за того, что титры, как и отдельные эпизоды фильма, не сохранились, можно только выдвигать версии, о чем был тот разговор. Важнее другое — победа осталась за обеспеченной, а страдающая мастерица пишет записку бывшему возлюбленному. Режиссер очень образно решает этот эпизод: девушка садится за стол, где, помимо листа чистой бумаги, находится бутылка с портвейном, а за спиной, на консоли, стоит статуэтка в виде головы черта. Закончив сочинять, она наливает в рюмку алкоголь и выпивает. Словно дьявольский промысел присутствует в ее последующем падении. А дальше — возрастной мужчина в меблированных комнатах, где накрыт стол и все готово к свиданию. Студент же, кому были отданы девичьи честь и достоинство, прочитав записку, попытался было застрелиться, но помешала его дама, которая зашла в комнату с ребенком, и дело закончилось ничем. Ввиду того, что сегодня фильм мы смотрим в купированном виде, возможны небольшие расхождения в трактовке событий. Однако безусловным остается факт: обеспеченной молодым барином швее ничего не остается более, как податься в кокетки. Этот сюжет отвечает на обозначенный в названии картины вопрос: как доходят до жизни такой? А подвал, заявленный там же, как и в фильме Бауэра, указывает на социальный статус

¹⁷³ Там же. С. 193.

обесчещенной девушки и, конечно, на морально-нравственный уровень, когда ниже оказывается опускаться некуда.

Выходили по теме фильмы и с более драматичным сюжетом, например, *«Жертва Тверского бульвара» («История одного падения») режиссера Александра Гарина (1915)*. На попечительстве Кати Зубовой (Нина Гофман) остается младший брат Коля: старший Павел (Петр Кашевский) в тюрьме за растрату, отец, не перенеся позора, умирает, завещая дочери «быть честной». Катя старается изо всех сил, устраивается на работу швеей, но, как подсказывает нам титр, «много ли может бедная, но честная девушка честным трудом заработать?»¹⁷⁴ Особенно это становится очевидным, когда заболевает маленький Коля, а еще надо платить за жилье. Хозяйка комнаты, которую они с братом снимают, подсказывает девушке: «Что деньги? Ты сама деньги!. Ты молода и красива!»¹⁷⁵ Катя поддается на провокацию и совершает роковой шаг — выходит на улицу торговать собственным телом. Титр резюмирует: «Тверской бульвар — молчаливый, безучастный свидетель падения молодой чистой девушки»¹⁷⁶. Оказавшись на бульваре, Катя под присмотром старшей напарницы осваивает азы профессии: присаживается на скамейку, закуривает, кашляя с непривычки, и обрабатывает первого подошедшего к ней клиента. Напарница расплачивается с сутенером, стоявшим неподалеку, за пользование местом, а Катя уводит мужчину с бульвара в меблированную комнату. После первого опыта она так разволновалась, что чуть не забывает свой гонорар: «Деньги... Это мне?..»¹⁷⁷ А дальше путь в профессии идет по накатанной. Днем в скромном ситцевом платье — заботливая сестра, а по вечерам — вульгарная дама на бульварах. Двойная жизнь продолжается недолго, однажды Катю, накрашенную, с папироской во рту и сидящую на скамейке в объятиях мужчины, встречает маленький Коля. Был ли это клиент или сутенер подошел переговорить по работе, история умалчивает, да для Коли это и не важно. Он от растерянности роняет на землю учебники и обзывает сестру «проституткой».

¹⁷⁴ Цит. по фильму.

¹⁷⁵ Цит. по фильму.

¹⁷⁶ Цит. по фильму.

¹⁷⁷ Цит. по фильму.

После этой трагической встречи Катя пускается во все тяжкие, заливая боль в своем сердце водкой в кабаках, забываясь в крепких объятиях клиентов. Как подсказывает название финальной части картины «Жизнь — мгновение», девушка пытается прожить ее максимально насыщенно, забываясь в танце. В один из таких вечеров ее случайно встречает старший брат, который вышел из тюрьмы и по старой памяти решил зайти расслабиться в заведение. «Катя? Это ты?» — спрашивает пораженный Павел. А дальше все как в ужасном сне: Катин визави из ревности бросается на Павла, она бросается на помощь брату и получает в живот удар ножом. «Такова скорбная повесть жертвы Тверского бульвара»¹⁷⁸, — резюмирует сохранившийся титр.

Фильм вошел в цикл «Темная Москва» и вобрал в себя все штампы работ такого толка: и красивая девушка в нужде, и бульвар — главная артерия зла в городе, и скамейка как эшафот для девичьей невинности, и пожилые усатые клиенты в номерах, и прожигатели жизни в ресторане с проститутками и цыганами, и трагический финал с поножовщиной. А главное, характерно отношение к падшей женщине — она жертва. Как героиня Коонен в «Девушке из подвала», Катя с Тверского бульвара, очевидно, историей своего падения должна была вызывать рыдания у зрителей.

Город вновь предстает смертельной ловушкой для бедной девушки. Причем неважно, Петербург это, Москва или... Рига, как в фильме «Где правда?» («Бу из эмес?», «Трагедия еврейской курсистки»)¹⁷⁹. Картина, снятая по пьесе Шомера (Н.М. Шайкевича), рассказывает историю бедной еврейской девушки Адель Вайзекинд (Фахлер), которая с помощью студента Рафаила Эдельгерца снимает квартиру в студенческом городке, куда приехала учиться. С учебой не складывается, и она лишается права на жительство. Об этом ей сообщает полиция и обязует в трехдневный срок покинуть город. Адель обращается за помощью к Рафаилу, с которым у нее уже завязались романтические чувства. А тот в свою очередь советуется со знакомым врачом, который, согласно титрам, «предлагает

¹⁷⁸ Цит. по фильму.

¹⁷⁹ Авторы фильма неизвестны, фильм снят на студии С. Минтуса в городе Вентспилс (Российская империя) по инициативе владельца кинотеатра Х. Берлина в 1913 г.

Адель зарегистрироваться проституткой, что позволит ей жить в Риге». Почему молодые люди не поженились, раз такая ситуация, ответить затруднительно, вместо этого они снимают номер в гостинице, посылают коридорного за полицией и разыгрывают сцену, в результате которой Адель получает соответствующую отметку в паспорте как проститутка. Но рижским воздухом девушке пришлось наслаждаться недолго — Рафаил, получив известие о болезни отца, срочно покидает город, а саму Адель задерживают по подозрению в ограблении. Как говорится, на воре и шапка горит, причем практически буквально. Афера с профессией сыграла с девушкой злую шутку: вместе со свободой передвижения по городу она сделала ее уязвимой перед обществом. Обознавшись, пьяный купец принял Адель за воровку — на девушках были одинаковые головные уборы.

В тюремном заключении ее накрывают воспоминания: счастливое детство, затем еврейский погром, в котором погибли ее родители и, как следствие, нынешнее плачевное положение. «Где справедливость или (как заявлено в названии) «правда», почему судьба к ней так жестока?»¹⁸⁰ — спрашивает девушка. И что самое любопытное, с этим неммым вопросом она обращается на камеру к зрителю. Как можно было увидеть из разбора уже нескольких фильмов, подобное «фривольное» поведение в кадре (разрушение четвертой стены)¹⁸¹ позволяют себе исключительно дамы в статусе «проститутки». Вернувшийся в город Рафаил не без помощи своего знакомого врача освобождает Адель, проясняя следователю все недоразумения, связанные с «проституцией» девушки, да к тому же нашли настоящую воровку. Однако «трагедия еврейской курсистки» была бы неполной без нервной болезни, которой девушка заболевает от свалившихся на ее голову потрясений. После освобождения она быстро угасает на руках любимого мужчины. А тот, в свою очередь не перенеся разлуки, придя навестить усопшую, насмерть замерзает, упав без чувств на ее могилу.

По сути, девушка становится «проституткой», чтобы получить право жить в городе, а достигнув желаемого, погибает по вине приобретенной «профессии»

¹⁸⁰ Цит. по фильму.

¹⁸¹ Речь идет исключительно о фильмах, затронутых в данной статье в рамках этого периода кинематографа.

фактически от «рук» этого самого города. Смертельная круговая порука. В ее водоворот вновь оказался втянутым мужчина, порядочность которого из-за предложенной махинации остается под большим вопросом.

Смерть от «руки» города в контексте данного исследования очень выразительно представлена в фильме «Барышня из кафе» («Золотая грязь») режиссера Михаила Вернера (1917). В первом кадре мы видим площадь Тверской заставы с Триумфальными воротами¹⁸². Достаточно емкий топонимический образ: во-первых, это площадь Белорусского вокзала, которая вполне коррелирует с тем, что деревенская девушка Настя Травина (А. Юрина) приехала в Москву на заработки; во-вторых, в этом кадре можно разглядеть историю триумфа (провинциалка хорошо устраивается в Москве) и падения — от ворот не так далеко до злополучного Бульварного кольца, на который девушка неминуемо попадет. Настя устраивается горничной в семью и сразу становится мишенью для внимания любвеобильного хозяина. И если поначалу его интерес тешит самолюбие девушки, то, оказавшись обещанной, она осознает низость своего положения. Студент Михаил, хозяйский сын, также испытывает пылкую симпатию к Насте и, видя ее, рыдающую, добивается от нее признания. Он идет на конфликт с отцом, но девушке это не помогает — хозяйка, прознав о любовном треугольнике, быстро выставляет «соблазнительницу» за дверь.

Улица радушно принимает девушку в свои объятия в лице проходящего мимо солидного господина. Он, минуя магазинную вывеску «Хлебосольство», ведет Настю в меблированные комнаты. А дальше по стандартной схеме: ласковый и заинтересованный взгляд, стакан вина и спальня. Наутро, протрезвев, девушка понимает, что поведение вчерашнего кавалера трудно назвать «хлебосольным», и от отчаяния начинает рыдать. Ее слезы трогают сердце другой горничной, работающей в этой гостинице. Она отводит девушку в кафе, где работает по совместительству, и пристраивает ее официанткой. На этом рабочем месте Настя расцветает, получив вместе с белой блузой и кружевным передником новые

¹⁸² Триумфальные ворота — триумфальная арка в Москве (1829–1834), сооружена по проекту архитектора О.И. Бове в честь победы русского народа в Отечественной войне 1812 г. Разобраны в 1936 г. Копия ворот сооружена в 1966–1968 гг. на Кутузовском проспекте.

профессиональные обязанности. Хотя новыми их можно назвать лишь отчасти — прислуживая гостям в кафе, Настя фактически подрабатывает «десертом», который может заказать каждый любитель «сладенького», зашедший в питейное заведение. И вот, уже разодетая по последней моде, она провожает клиента после обильного чаепития к себе на квартиру, где без малейшего эмоционального надрыва, выпив с мужчиной вина, становится инициатором последующего любовного общения.

Настю такая жизнь устраивает, она, судя по следующей сцене, где пересчитывает деньги за столом, довольна собственным положением. И чтобы подчеркнуть, как героиня финансово обогатилась, а морально оскудела, режиссер приводит в ее дом отца, который, очевидно (без титров точнее сказать затруднительно), приехал навестить Настю. Та протягивает ему деньги, на что в ответ получает, судя по мимике и жестике старика, осуждение ее положения и отказ от «подачки». Но не только этот семейный конфликт омрачает жизнь благополучной «официантки» Насти — ее душа разрывается между «рабочими» отношениями с клиентами и любовью к Михаилу. Из-за отсутствия титров сложно утверждать однозначно, был он ее клиентом или оставался в приятном неведении по поводу истинного занятия своей милой. Из контекста фильма второй вариант кажется более убедительным. Так, в один из его визитов к девушке на квартиру пришел и ее постоянный любовник, чем вызвал крайнее удивление у Михаила, а затем и расстройство, так как парень был мягко выставлен за дверь. Через некоторое время выясняется, что девушка беременна. И судя по тому, что врача ей помогают искать товарки из кафе, отец будущего ребенка неизвестен и рожать Настя не намерена. С «коллегой по цеху» она отправляется на медосмотр и делает аборт.

Вновь выйдя на работу в кафе, Настя в группе юношей узнает своего Михаила. Она просит разрешения у другой официантки обслужить ее столик и, получив его, отправляется с подносом к своему любимому. Но Михаил бросает на девушку презрительный взгляд и уходит из кафе. Он не готов мириться с истинным занятием Насти. Это разбивает сердце героини, после чего она уходит «в город». На экране возникает уже знакомая композиция, когда обещанная девушка,

замерев, смотрит в камеру. Раздетая Настя застыла в центре заснеженной городской площади, но церковь на заднем плане подсказывает, что при всем внешнем благополучии девушка страдает в душе и не в силах больше сносить эту боль. Настя отправляется в аптеку, а затем — уже традиционно для фильмов подобной тематики — через Софийскую набережную на бульвар, где демонстративно выпивает купленный заранее яд и умирает. Бульвар, ставший визуальным воплощением публичной профессии Насти, словно душит девушку в своем кольце.

Жертвой большого города становится и героиня фильма *Кая Ганзена «Курсистка Ася» (1913)*. Ася (Нина Чернова) выросла в патриархальной семье с приличным достатком и трепетным отношением друг к другу. Режиссер намеренно это подчеркивает, показывая, с какой любовью и печалью провожают девушку на учебу в город мать, отец и младший брат. Так как фильм сохранился без титров, то, помимо некоторых неочевидных сюжетных поворотов, остается невыясненным вопрос — что же стало с обучением девушки в итоге. Можно лишь с уверенностью утверждать, это следует из названия фильма, курсисткой Ася стала, по приезду поселилась в общежитии и сразу же обзавелась бойкими подружками. Те, в свою очередь, привнесли в жизнь вчерашней провинциалки студенческие развлечения. Но не они пошатнули духовную стойкость Аси. Самоварные чаепития под звуки гитары не смогли заставить девушку выпустить из рук газету, в которой, очевидно, была опубликована информация про актера Светланова (Борис Пясецкий). Что было первопричиной — заметка, обратившая внимание девушки на этого одаренного молодого человека, или же напротив, она, как давняя поклонница, отслеживала все статьи про него, — сегодня сказать трудно. Факт в том, что девушка приходит на квартиру актера за автографом и вместе с ним получает контрамарку на спектакль. Ася вместе с друзьями отправляется в театр, а после спектакля — в фойе на танцы. И когда среди танцующих появляется Светланов и подходит к девушке, Ася отправляет в отставку своего кавалера из студенческой

жизни, и, как написала пресса тех лет, «подпав под влияние модного тенора, она превращается мало-помалу в демимонденку¹⁸³» (Сине-Фоно. 1913. № 8. 24)¹⁸⁴.

Родители, очевидно, не догадываются о переменах в личной жизни дочери, они исправно высылают ей деньги на студенческие нужды. А Ася тем временем сожительствует с актером. Она по-хозяйски разливает алкоголь по рюмкам и присаживается на подлокотник кресла любовника, принимая в гостях своего прежнего кавалера. Все трое в этой ситуации чувствуют себя, судя по выражениям их лиц, вполне комфортно. Актера, надо сказать, вообще ничего не смущает: во время прогулки на каток он без раздумий вручает санки с сидящей в них Асей своему приятелю, и тот радостно катает девушку. После чего все трое отправляются продолжать веселье к актеру на квартиру в компании цыган. А дальше, как в поговорке «Любишь кататься, люби и саночки возить», Ася уже скрашивает досуг новому знакомому. Бесконечную череду богемных развлечений нарушает приезд родителей, которые шокированы образом жизни, что ведет девушка. Без титров мы можем только догадываться, что было сказано ими друг другу, но Ася в рыданиях бросается в ноги матери. А затем в следующем эпизоде как ни в чем не бывало разбавляет мужскую компанию на очередном застолье, без особого энтузиазма, со страданием на лице. Финал этой «студенческой» драмы до конца не ясен — согласно изображению, к Асе в очередной раз захаживает бывший кавалер, она ему радуется и изливает душу, к концу своего рассказа осознавая глубину собственного падения. Последний кадр — Ася сидит одна на стуле, обхватив от отчаяния голову руками. Однако из описания «Сине-Фоно» 1913 г.¹⁸⁵ мы можем узнать, что «и в этом состоянии она еще сохранила во до окончательного нравственного падения, она имеет мужество прервать эту жизнь и кончает с собой».

Собственно, столичная жизнь Аси становится очередной историей, как большой город сломал жизнь невинной провинциалки, толкнув ее в объятия

¹⁸³ От фр. *demi-monde* — полусвет.

¹⁸⁴ Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 159.

¹⁸⁵ Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 160.

непорядочного мужчины творческой профессии. В фильме достаточно деликатно показан быт типичной содержанки, без профессиональных подробностей.

Женщина в таких фильмах — лицо, безусловно, страдающее, однако и она порой в состоянии за себя постоять. Этому, например, посвящен, судя по описанию¹⁸⁶, фильм *«Месть падшей»* режиссера Максимилиана Гарри (1917). Красотка Тамара приехала погостить к институтской подруге Нине в имение. К ней воспылал чувствами овдовевший любодей Черняев, отец Нины. Он заморочил голову молодой девушке так, что та без оглядки бросилась в его объятия, а когда она в итоге забеременела, выгнал ее на улицу. И дальше по стандартной схеме: без гроша в кармане на бульваре, ребенок сдан в приют, встреча с любовником (дирижером оркестра, с последующим трудоустройством в шантан), разрыв с любовником, снова улица... И выпестованное долгими непристойными ночами чувство мести охватило падшую Тамару. Она коварством вовлекла в беспутную жизнь невинную Нину, в надежде тем самым разбить сердце любящего отца. И спустя пять лет наступил час настоящей расплаты — Черняев с друзьями оказывается в компании Тамары в отдельном кабинете шантана, куда девушка по просьбе разгоряченной компании вызывает еще парочку «веселых» дам. Среди раскрашенных кокоток Черняев узнает свою пропавшую дочь. Месть настигла адресата.

Досадно, что от фильма, который был бы невероятно любопытным в контексте данного исследования, сохранился лишь финал, когда Черняев, тронувшись рассудком от горя, стреляет в вероломную Тамару, но попадает в дочь, прикрывшую подругу собственным телом. А Тамара, выживившись от шока и ранения, в добром здравии выписывается из больницы. И судя по сохранившимся кадрам, продолжает жить в свое удовольствие.

В ряду фильмов о девушках, «на которых не женятся», есть счастливое исключение, когда падшая в итоге своих страданий обретает женское счастье, а зло в лице непорядочного мужчины наказано. Об этом рассказывает картина *Николая Ларина «В омуте Москвы»* (1914). Девушка (Татьяна Куницкая), судя по чемодану

¹⁸⁶ Там же. С. 334.

с рекламным проспектом магазинов Рубановича в руке, галантерейщица, знакомится в трактире с половым Дмитрием (Петр Бакшеев), который своей столичной уверенностью и обходительностью поражает девичье сердце. Отношения развиваются бурно: вот она с Дмитрием в парке народных гуляний, а вот — уже принимает его у себя в гостях. Пара поцелуев, глоток вина, и ее репутация загублена.

А половой галантен не только с этой провинциальной дурочкой. Принеся счета из питейного заведения к хозяйке трактира (Лидия Триденская) на дом, он с большим удовольствием подпадает и под ее чары. По большому счету, это он главный герой картины, который духовно «гибнет» в омуте Москвы, оттого и заканчивается фильм положительно для героини. Это Дмитрий обесчестил невинную девушку и бросил ее, беременную, на произвол судьбы, из меркантильных соображений вступил в интимную связь с хозяйкой трактира, за ее счет вел разгульную жизнь, кутил с проститутками и цыганами по дорогим ресторанам, а потом обворовал, когда надо было расплачиваться по карточным долгам. Получив взашей от хозяйки трактира, он прогуливает наворованные деньги, а оказавшись на грани нищеты, по протекции своего приятеля устраивается лакеем в гостиницу, где с этим же приятелем на пару поначалу грабит клиентов, а затем и вовсе убивает из-за денег постояльца. И оказавшись в тюрьме, Дмитрий задумывается о своей жизни, проводит ревизию своих поступков и вспоминает загубленную им девушку.

В контексте данного исследования важно понять, что же стало с этой падшей. А она дважды, но безуспешно пыталась достучаться до черствого сердца Дмитрия, когда тот в пьяном угаре предавался разврату с гулящими девицами и цыганками по кабакам. От отчаяния она побежала к железнодорожным путям... И здесь, в свете упомянутого литературоцентризма в репрезентации образа проститутки в дореволюционном русском кино, возникает большой соблазн провести параллели с «Анной Карениной» Л. Н. Толстого, где падшая в глазах общества и собственного мужа женщина от бессилия кончает жизнь самоубийством под колесами товарного поезда. Но нет в фильме ни мужа, ни разрушительной силы любви к стороннему

мужчине — только поруганная честь, очевидно, потеря рабочего места и поезд, под колеса которого девушка без раздумий бросается.

Типичная история падшей, только минуя бульвар. И совсем нетипичный финал. Девушку спасает стрелочник, находящийся неподалеку. Не просто спасает от физической гибели — он на ней женится, то есть спасает духовно, возвращая в лоно патриархальной семьи, делая ее женой и матерью. На фоне истории в «темных» тонах о героях в «омуте» Москвы стрелочник с молодой женой в своих белых одеждах смотрятся как горние типажи, идеальные и возвышенные. Они по-христиански щедры, и именно по этой причине судьба приводит на порог их хлебосольного дома седовласого путника, которым оказывается вышедший на свободу Дмитрий. Он в доброй хозяйшке мгновенно узнает обещанную им девушку, а вот она, в силу своей возвышенности, его — нет. Более того, среди детей этого практически святого семейства Дмитрий вычисляет собственную дочь. Потрясенный встречей мужчина всю ночь терзается душевными муками. А поутру, чтобы не мешать счастью однажды уже им загубленной девушки и не разрушить жизнь дочери, он, прокравшись в дом, целует в лоб собственное дитя и незаметно уходит навсегда.

В фильме мало того, что нетипичный, счастливый финал (и в судьбе падшей женщины, и в русской дореволюционной кинодраме), но и мораль представлена в виде перевертыша — уже мужчина с порочным складом души рыдает от раскаяния и разводит руки, как бы объясняя зрителю, что жизнь прожита им была зря. Правда, справедливости ради надо отметить, что взгляда на камеру при этом, как часто можно увидеть у экранных проституток, у Дмитрия нет. Очевидно, что, в отличие от женщин, попавших в непростые жизненные обстоятельства и вышедших ради спасения на панель, герою-мужчине, кузнецу собственного несчастья, сочувствовать и сопереживать не за что.

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что в раннем отечественном кинематографе при очевидных нюансах в раскрытии темы репрезентации образа проститутки, или шире — падшей женщины, в целом упомянутые истории девушек все-таки носят типический характер, в той или

иной степени обозначая общие тенденции: коварный мужчина-обольститель, трудные жизненные обстоятельства, бульвар, скамейка, гибель. Любопытно, что анализируемые фильмы словно дополняют друг друга, делая данный женский образ объемным, а его представление исчерпывающим. По своим художественным достоинствам картины в массе своей очень простые, оперирующие стандартными ходами и сложившимися стереотипами. Режиссеры в них словно нащупывают и образную систему, и свой собственный авторский почерк.

Однако в ряду фильмов о публичных женщинах есть картина, которая выходит в один год с «Отцом Сергием» Якова Протазанова (1918) и наравне с ним подводит итог художественным достижениям дореволюционного кинематографа. Речь идет о фильме Бориса Чайковского «Поэт и падшая душа» («И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья») 1918 г., который аккумулирует в себе все находки в образе падшей, выводя их на уровень философского обобщения¹⁸⁷.

В русской литературе XIX – начала XX в. (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Чернышевский, А. Чехов, А. Куприн, Л. Андреев, М. Горький, В. Гаршин и др.) и в русском дворянском обществе существовало сочувственное отношение к падшим женщинам. Считалось, что обладательницы «желтого билета» в целом олицетворяли собой униженный, страдающий русский народ. Более того, это был символ положения женщины в обществе. Падших женщин, относящихся к наиболее уязвимым слоям общества, по сути его жертв, было принято не осуждать, а жалеть. Считалось, что проститутка страдает, терзается совестью, тяготится собственным положением, что ставит ее в ряд современных мучениц, связанных с христианской традицией. Публичный дом рубежа веков оказывается частым прибежищем творческой интеллигенции, и литература фактически создает миф о спасении блудницы посредством брака. Зарождается он еще в повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя¹⁸⁸ и почти в то же время оформляется в лирических строках Н. Некрасова: «Забудь сомнения свои, / В душе

¹⁸⁷ Подробнее об этом: Смагина С. А. Гендерный подход к анализу фильма «Поэт и падшая душа» // Вестник ВГИК. 2017. № 2. С. 22-33.

¹⁸⁸ Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. Ревизор. Женитьба. М.: Слово, 2000. 672 с.

болезненно-пугливой / Гнетущей мысли не таи! / Грустя напрасно и бесплодно, /
 Не пригревай змеи в груди / И в дом мой смело и свободно / Хозяйкой полною
 войди!»¹⁸⁹ Именно строки из этого стихотворения Некрасова обыгрываются в
 фильме Чайковского: «...Когда из мрака заблужденья / Горячим словом убежденья
 / Я душу падшую извлек, / И, вся полна глубокой муки, / Ты прокляла, ломая руки,
 / Тебя опутавший порок...»¹⁹⁰

Однако в этом фильме нет нравоучительной и обличительной тональности, характерной для лирики Н. Некрасова (как, например, в картине «Убогая и Нарядная» (1915) П. Чардынина, снятой по одноименному стихотворению). По настроению, художественной образности и интонации картина абсолютно блоковская! Налицо хитроумная литературная преемственность, когда в фильме отсутствуют прямые ссылки на творчество поэта, но и метафора «незнакомки», и символизм в раскрытии образа Прекрасной Дамы, и даже название «Поэт и падшая душа» — все отсылает к Александру Блоку¹⁹¹. И картину Чайковского, безусловно, необходимо рассматривать как в контексте терпимости и отчасти романтического отношения к публичным женщинам, так и сквозь призму блоковского символизма, в котором есть «видимое» бытовое и «внутреннее» мистическое в репрезентации образа женщин легкого поведения и нелегкой судьбы. Тема двойственности мира у Чайковского, подобно «отраженной» реальности у Блока, не имеет четкой границы, все зыбко, на полутонах и до конца неясно, какой из миров окажется обманом. И, конечно же, в фильме находит отражение эпоха, сравнить которую можно с падшей женщиной на мосту, оказавшейся в год выпуска картины перед непростым выбором дальнейшего пути.

В первом кадре мы видим мужчину за письменным столом. Это — писатель Красов (Ваграм Папазян) за работой. Но так как фильм сохранился без

¹⁸⁹ Некрасов Н.Н. «Когда из мрака заблужденья...» (1846) // Поэзия. М.: Слово, 2000. 808 с.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ В рамках акции «Ночь музеев» в 2016 г. в Санкт-Петербурге в музее-квартире А. Блока прошел кинолекторий, где культуролог, кандидат философских наук О.А. Кириллова среди фильмов, отражающих блоковский символизм на киноэкране, разбирает и кинокартину «Поэт и падшая душа». Более того, первый музейный публичный показ этой работы Б. Чайковского прошел здесь же, в музее-квартире А. Блока, годом раньше. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=V79CdKN3T9M>. Дата обращения: 01.01.201.

объяснительных титров, слова «поэт» в его названии и «писатель» в либретто, опубликованном в «Кино-Газете» 1918 г., можно было бы оставить без внимания. Однако, если следовать логике блоковского символизма, заявленного в стилистике фильма, то такое разделение на поэтическое и прозаическое в картине представляется весьма любопытным. Блоковский творческий почерк возник на стыке романтической поэзии XIX в. и философии Владимира Соловьева, основанной на идее о двойственности мира: реальный, бытовой мир вторичен и является лишь отражением Божественного духовного начала¹⁹². Эта антитеза поэтическое–прозаическое в картине и есть, по сути, символ, вбирающий все противоречия и противопоставления этого двоимирия.

Из произведений Соловьева перекочевала в раннее творчество А. Блока идея грядущей мировой катастрофы и учение о Мировой Душе, Вечной Женственности, или Божественной мудрости, — идея «Софии», призванной обновить мир. И если Вечная Женственность, по Соловьеву, спасает весь мир, то человека спасает любовь — одна из основных форм ее воплощений. Героиня фильма — проститутка Соня Муратова (Зоя Баранцевич) — соединяет в себе и Вечную Женственность, и плотскую любовь, и двоимирие. Борис Чайковский точно уловил и воплотил в фильме этот блоковский переход от образа Прекрасной Дамы, олицетворяющей Душу мира, к образу Незнакомки, соединяющей в себе и тонкие мистические переживания сердца, и «пошлую действительность». Главное, однако, в том, что через трагическое декадентское мироощущение героини режиссер смог рассказать о закате Российской империи, переживающей последние часы. Чайковский в фильме не делает никаких прогнозов — он лишь повествует через символическое обобщение о смене исторических эпох.

Красов встречается с Соней Муратовой во время прогулки с приятелем по улицам Москвы. Девушка с расчетом на галантность мужчин намеренно роняет сумочку, провоцируя неизбежное знакомство. Как и в стихотворении Блока «Незнакомка», герой очарован Дамой: «И странной близостью закованный, /

¹⁹² Подр.: Соловьев В.С. София. Начала вселенского учения // Логос. 1997. № 3. С. 171-199; Там же. № 4. С. 275-296; № 5. С. 145-168.

Смотрю за темную вуаль / И вижу берег очарованный / И очарованную даль»¹⁹³. Молодые люди с первой встречи симпатизируют друг другу, между ними завязывается нежная дружба. Несмотря на частые свидания, девушке удается сохранить инкогнито, и, держа в тайне от Красова имя, она раскрывает перед ним свою душу.

Здесь надо отметить, что режиссер невероятно точно схватывает эту блоковскую символическую двойственность в характере героини, фактически Незнакомки, и передает ее в двух встречах, где она видится с писателем. Первая — в музее, в окружении живописных полотен, мраморных статуй, то есть всего прекрасного, но искусственного. Пока Красов оживленно общается со своими приятелями, Соня, поначалу радующаяся культурному выходу в свет, вдруг грустнеет, испытывая нечто схожее с угрызениями совести. Красов этого не замечает — судя по мимике, он хвастается перед друзьями, какое сокровище подарила ему случайная встреча.

Второе свидание проходит на природе, куда писатель привозит девушку. Пейзажи весенней березовой рощи и речного берега, опутанного плакучими ивами, передают чистоту внутреннего мира героини, чье настроение вновь переходит от радости к беспричинной тоске. Ни в одном из двух миров — искусственном и естественном — Соня не чувствует себя на месте, и в этом прослеживается некая обреченность. Красов сажает девушку в коляску и с почтением провожает ее, спешащую по делам, в город.

Таинственную «незнакомку» писатель встречает вновь, когда вместе с приятелями отправляется в «домик мадам Дитмар», чтобы приятно провести время. Здесь Соня предстает разодетая, как греческая богиня, застыв в некоем театрализованном представлении, ожидая щедрого клиента. Красов поражен случайной встречей, его мир романтических фантазий моментально рушится. Соня же, сменив «божественную» униформу на будничное платье, уводит писателя в кабинет, где умоляет выслушать историю ее жизни и нравственного падения.

¹⁹³ Блок А.А. Незнакомка (1906) // Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Изд-во «Художественная литература», 1968. 839 с.

А история до банальности проста. Скромная домашняя девушка оказывается на мероприятии, похожем на карнавал, где знакомится с известным оперным певцом. Тот, очаровав Соню, приглашает ее к себе и, подпоив, лишает невинности. Опороченная девушка возвращается домой. Но и там она не нужна — отец в гневе выгоняет ее на улицу. В надежде Соня навещает певца, но спасения не обретает. И далее ее жизнь развивается по накатанной: поезд, трамвай, Москва, бульвары и ...скамейка, на которую к девушке подсаживается потенциальный клиент. Отвергнув его домогательства, Соня оказывается на Большом Каменном мосту, точно напротив Кремля, и собирается броситься в воду. Ее останавливают прохожий и подоспевший патруль. Не утонув буквально, девушка гибнет морально, ее дальнейшая судьба predetermined — бордель и трагический финал. Софийская набережная, на которую смотрит девушка, с одной стороны, четко обозначает «публичное» пространство Москвы и то, что ждет героиню фильма. С другой стороны, это сакральное место, названное в честь расположенной на набережной церкви Софии Премудрости Божьей, в сочетании с именем главной героини отсылает нас к софиологии Соловьева, основанной на идее всеединства, ставшей основой блоковского символизма. В центре этой философии лежит понимание, что Абсолют (или единство всего) содержит два центра: сам Абсолют — Божественное, Мировая Душа, собрание всех душ во Вселенной, Вечная Женственность — богиня София, которая из-за своей гордыни отдаляется от Бога, решая стать самостоятельной. Так возникает хаотичный материальный мир, лишенный внутреннего единства, так как Бог без человечества не полон.

По Соловьеву, а вслед за ним и по Блоку, получается, что земной мир есть падшая богиня София, которая пытается вернуться к Абсолюту. С этого и начинается природная эволюция, суть которой — восстановление утраченного всеединства, понимаемого как собирание Вселенной. В тот момент фильма, когда мы видим на мосту Соню Муратову, которая смотрит на кремлевские купола и шагает в пустоту, или, точнее, в «домик мадам Дитмар», где начинает отрабатывать свое земное предназначение, возникает ощущение безысходности. «Трагизм жизни Сони Муратовой тот же, что и Сони Мармеладовой. В ней не убита живая

душа, больно чувствующая поругание тела. — Помните о моей душе, — говорит она поэту, когда тот еще не знал о ее позоре, и берет с него клятву не забывать о ее душе»¹⁹⁴.

История девушки печальна, и в порыве сочувствия Красов выкупив ее из борделя, собирается на ней жениться. В поисках уединения пара уезжает в провинциальный городок, начинает обживать на новом месте. Они ведут совместное хозяйство, заводят котенка, выходят в свет. В один из светских вечеров Соня узнает в оперном певце на сцене театра своего соблазнителя. Узнает Соню и певец. Из-за вероятно неточной последовательности сцен и отсутствия титров можно лишь предположить, что девушку одолевают воспоминания и преследует бывший любовник. В либретто «Кино-Газеты» 1918 г. есть сведения о том, что он пытается ее шантажировать. И действительно, в фильме есть эпизод, когда певец приходит к Соне, пытается склонить ее к близости, но получает пощечину, после чего сам замахивается на девушку. Однако двусмысленность в ее поведении сохраняется: после встречи с певцом Соня возвращается домой, привычным движением достает из буфета графин с алкоголем, выпивает, закуривая папиросу. До конца непонятно, что ее потрясло — встреча или не угасшие чувства. На одном из музыкальных вечеров Соня теряет сознание, когда мелодия вызывает в ее душе воспоминания о бывшем любовнике. Шантажировать можно только тем, что держится в тайне, но может ли это быть тайной для Красова, выкупившего Соню из публичного дома?

После встречи, когда певец вновь попытался овладеть Сонею, Красов узнает о произошедшем: девушка сама рассказывает ему о конфликте. Лояльность и гуманность в душе Красова побеждаются банальной ревностью. Он вступает в драку с певцом, а потом начинает донимать Соню упреками и подозрениями. Складывается впечатление, что девушку утомила монотонная семейная жизнь, лишенная прежнего блеска. После завтрака с Красовым Соня отправляется на лодочную прогулку с бывшим любовником. Вернувшись домой, она пишет

¹⁹⁴ Кино-Газета. 1918. № 29. С. 10. Цит. по: Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 471.

прощальную записку, в которой, судя по флешбэку, припоминает писателю, что, забирая из «домика мадам Дитмар», он обещал не попрекать ее прошлым. В итоге Соня навсегда покидает тихий провинциальный городок и возвращается в бордель. Перед зрителями предстает образ впустую растроченной падшей души, которая смертельно устала и отравлена собственной греховностью.

В заключительных сценах Соня снова находится в публичном доме в костюме древнегреческой богини Софии, как коллективная душа, которая уже не ждет спасения. Она смотрит в объектив камеры с протянутыми руками, как это делали многие героини-проститутки в фильмах до нее, то ли взывая к сочувствию, то ли заманивая в свои порочные сети. С помощью этого жеста режиссер завершает тему двойственности в фильме. И снова в объятия Сони попадает писатель Красов, заглянувший с компанией приятелей к мадам Дитмар. Только на этот раз он не пытается разгадать тайну «незнакомки», а хладнокровно убивает ее выстрелом в упор. Соня умирает на руках некогда любимого мужчины, забирая с собой надежду на всеединство. Конец истории поэта и падшей души.

Предреволюционный характер эпохи символизма с его стремлением к идеалу выражается в интонациях разочарования и декаданса («...чувствование декаданса — чувство утраты: века, иерархии, класса, жизни — чувствование фатальной, неизбежной неполноты бытия»¹⁹⁵). Фильм, снятый на рубеже эпох, подводит черту под прежней жизнью, которая, как и Соня Муратова, застыла на Большом Каменном мосту. Этой кинокартиной и завершается первый этап в развитии темы публичной женщины в отечественном кинематографе. Его можно обозначить как физиологический очерк, который очень реалистично описывает быт и нравы проститутки, раскрывает причины ее падения и рассказывает зрителю возможные пути и итоги ее жизни в «профессии». Жанр «физиологического очерка» зародился в Европе в 1830–1840-е гг. XIX в., а позже дошел до России и был развит писателями «натуральной школы», к которым в том числе относился и Н. Некрасов,

¹⁹⁵ Толмачев В.М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1991. № 5. С. 25.

че творчество было отражено как минимум в двух фильмах¹⁹⁶ по теме исследования. Дальше в представлении образа проститутки на экране будут расставляться совершенно иные акценты.

Киноэкран перестанет отзываться на драматизм жизненных обстоятельств, толкнувших женщину на панель, и еще меньше его будет интересовать, какие страдания ей приходилось преодолевать, находясь, условно, «на бульваре». Место психологизма в картинах займет идеологический дискурс. Публичная женщина начнет маркироваться как асоциальный элемент. И, соответственно, ее необходимо будет перевоспитывать, перековывая в «нового человека», полезного для социалистического общества. Эта тенденция к «перековке» в молодом советском кинематографе просуществует до середины 1920-х гг., а затем к образу проститутки постепенно пропадет и сострадание. Он будет безоговорочно причислен к вражеским элементам, а к концу 1930-х полностью исчезнет с экрана.

*2.2. «Строить социализм — значит освободить женщину и мать»
(Л. Троцкий)¹⁹⁷ — образ «новой женщины» в советском кинематографе 1920–
1930-х гг.¹⁹⁸*

Сразу после революции проституция была объявлена пережитком капитализма и в ряду прочих подлежала ликвидации. Причем в буквальном смысле этого слова: публичных женщин приравнивали к врагам революции, которых предлагалось судить не по закону, а по «революционной совести». В частности, В.И. Ленин 9 августа 1918 г. написал письмо председателю Нижегородского губернского совета Г.Ф. Федорову с рекомендацией «расстрелять и вывезти сотни

¹⁹⁶ «Убогая и Нарядная» («Как дошла ты до жизни такой»), реж. П. Чардынин (1915) и «Поэт и падшая душа» («И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья»), реж. Б. Чайковский (1918).

¹⁹⁷ Троцкий Л. Проблемы культуры. Культура переходного периода // Сочинения. Т. 21. М.-Л., 1927. С. 45.

¹⁹⁸ Основные положения параграфа 2.2. отражены в публикациях: Смагина С. А. «Новая мораль» в советском кинематографе 1920-х гг. // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». 2017. № 12-4 (86). С. 165-169; Смагина С. А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». 2017. № 9 (83). С. 169-173.

проститутки»¹⁹⁹. В опубликованных первых «Тезисах межведомственной комиссии по борьбе с проституцией» 1919 г. было заявлено: «1. Проституция тесно связана с основами капиталистической формы хозяйства и наемным трудом. 2. Без утверждения коммунистических основ хозяйства и общежития исчезновение проституции неосуществимо. Коммунизм — могила проституции. 3. Борьба с проституцией — это борьба с причинами, ее порождающими, т. е. частной собственностью и делением общества на классы»²⁰⁰. Ленинские тезисы ликвидировали публичных женщин не только с улиц, но и с киноэкранов, так как данный художественный образ не вписывался в концепцию нового революционного искусства.

Этот женский персонаж возвращается на экраны только во второй половине 1920-х гг. на волне жарких дискуссий о «новой морали», однако его репрезентация лежит вне сферы «полового вопроса». Проститутка напрямую связана с конструированием в обществе образа «новой женщины» в рамках построения «нового социалистического общества», так как вершиной, покорив которую можно было бы серьезно говорить о трансформации культурного кода всего советского общества, для властей была женщина как таковая, крестьянка — как наиболее «отсталая» и проститутка — как наиболее поработанная.

С возвращением на отечественный киноэкран образа публичной женщины меняется режиссерская интонация в его трактовке — уходит пассивная, созерцательная позиция, ее место занимает созидательная. Кинематограф вместе с обществом и государством бросится перевоспитывать публичных женщин. Эта патерналистская тенденция просуществует до конца 1920-х, а затем уйдет... Образ проститутки в советском кинематографе поначалу будет, также, как и в дореволюционном, маркироваться как жертва — но, что принципиально, — уже не абстрактной социальной несправедливости и роковой случайности, а царского режима, прежней системы мироустройства. Размытое понятие тяжелой женской доли и несчастной судьбы теперь обретет четкие исторические границы и

¹⁹⁹ Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 50. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 142.

²⁰⁰ Сытник И.Г. Женский вопрос в политике государства и его решение на Южном Урале: 1918–1930 гг.: дис. канд. ист. наук. Оренбург, 2006. С. 88.

формулировки — пережиток прошлого. Образ женщины с низкой социальной ответственностью потеряет всю двусмысленность и вариабельность, останется исключительно героиня, в силу жизненных обстоятельств оказавшаяся в борделе. Проституция в этих фильмах будет представляться как метафора крайне закабаленного положения женщины в рамках патриархальной традиции, с чем, по сути, и начнет бороться советская власть, выдвигая концепцию «новой женщины», а редкие случаи блуда «по велению души» будут даваться для контраста, с отрицательной коннотацией.

В этом смысле очень яркой представляется работа *Федора Оцепа 1927 г. (перемонтирована в 1933-м) «Земля в плену»*. Картина по своей образной системе близка к поэтике «Земли» А. Довженко (1930), в центре которой находится архетип матери-земли — женщины, дающей жизнь новому поколению и подпитывающей своей витальностью мужчину, который в этих фильмах олицетворяет одновременно движущую силу истории и существующий тип хозяйствования. По-разному у Оцепа и Довженко ставится и решается вопрос о смене мироустройства и формировании нового уклада жизни, однако в обоих случаях это дается через акт взаимодействия мужчины с Землей. Довженко полностью погружает повествование в мифологический сюжет: через сакральное жертвоприношение мужчины и естественный круговорот рождения и смерти в природе титром «Факт!» он констатирует неизбежность перемен. А вот Оцеп показывает эту смену времен через образ страдающей Женщины-Земли, лишенной довженковской гармонии и естественной цикличности, погруженной в современную действительность. Женщина-Земля у него — заложница несправедливых форм хозяйствования, способная к трансформации лишь благодаря собственным внутренним, «земным» резервам.

Фильм начинается с общего плана «дышащей земли» — пшеничного поля, по которому солдат царской армии Ковальчук, отслужив, возвращается в родную деревню в жаркое время жатвы. Через образ страды задается архетип Женщины-Земли, питающей и страдающей одновременно. Под его описание хорошо подходят стихотворные строки Н. Некрасова: «В полном разгаре страда

деревенская... / Доля ты! — русская долюшка женская! / Вряд ли труднее сыскать.
/ Не мудрено, что ты вянешь до времени, / Всевыносящего русского племени /
Многострадальная мать!»²⁰¹.

Время сбора урожая в деревне — это одновременно и время свадеб: Яков женится на своей невесте Марии, а затем они оба идут на поклон к барину с просьбой выделить им небольшой надел земли. Имение господина Бельского, обнесенное кольями и колючей проволокой, — это старая патриархальная Россия, скованная гнетом царского режима. Земля «в плену» — это одновременно и каменный пустырь в овраге, который хозяин сдает в аренду молодой семье, и Мария, которую муж в оплату долга за «мертвую» землю отпускает, а фактически так же сдает в аренду господам в качестве кормилицы для новорожденного барчука. Пользуясь ее безграмотностью и искажая содержание писем мужа, хозяева полностью отрезают девушку от связи с внешним миром, а главное, отрубают от корней — собственной семьи, которая оказывается на грани выживания. Режиссер дает очень интересный кадр — «планетарный» ракурс земли, по горизонту которой из деревни в город идет муж Марии с детьми в попытке вызволить из неволи их многострадальную мать.

А в усадьбе Бельских, в лучших традициях дореволюционного кино о подневольных женщинах, сначала беспомощностью Марии решил воспользоваться хозяин дома, затем на честь женщины покусился безнравственный лакей. И хоть целомудрие Марии осталось нетронутым, ее доброе имя оказалось запятнанным — мужу, который пришел рассказать о смерти от голода их маленького сына, сообщили, что Мария стала «шлюхой». Яков верит наговорам, тем более что и до этого до него доносилась информация, что «в городе жены забывают мужей», и отталкивает от себя обезумевшую от горя женщину. Собственно, эти обстоятельства: нищета крестьянского населения, социальная несправедливость и бесправие женщины в патриархальном обществе — становятся той причиной, по которой женщины дореволюционной России оказывались на «улице».

²⁰¹ Некрасов Н.А. «В полном разгаре страда деревенская...», 1863 // Поэзия. М.: Слово / Slovo, 2000. С. 172.

У Марии от всех потрясений в помещичьем доме пропадает молоко. Женщину, которая у хозяев находится фактически на правах дойной коровы (об этом красноречиво говорит монтажный стык титра «Рациональная постановка молочного хозяйства требует тщательного ухода за коровой»²⁰² и кадра, в котором откармливают Марию). Причем это дается параллельно со сценой, в которой врач осматривает в хлеву корову и говорит: «Молоко пропало... Не вернется. На бойню!»²⁰³ Жесткая ассоциативная цепочка не оставляет сомнений в дальнейшей судьбе героини. Так она и вершится. По роковой случайности Мария попадает под полицейскую облаву на проституток на бульваре, излюбленном топонимическом месте публичных женщин в дореволюционном кинематографе. Ее принимают за гулящую, да и лакей из хозяйского дома, куда от страха метнулась Мария, из подлости подтверждает, что она «шлюха»²⁰⁴.

Отличительная черта фильмов о проститутках 1920-х гг. — это очень подробная иллюстрация их быта. Если в дореволюционном кинематографе основной акцент делался на психологических переживаниях героини и бульваром или борделем ее трагическая судьба и прерывалась, то в 1920-е появляется интерес к тому, как же этот институт падших женщин устроен и функционирует. Если возникновение на экране образа проститутки в дореволюционном кинематографе чаще всего было нацелено на то, чтобы вызвать сочувствие и сострадание у зрителя, вышибить слезу наконец, то теперь это — антропологические очерки, исследующие такое социальное явление, как «проституция».

И вот Мария в полицейском участке в пестрой толпе падших возле портрета Николая II проходит постановку на учет — через этот план в зрительском сознании четко фиксируется настоящий виновник женских бед. Как всем проституткам делают отметки в «паспортах», так и Марию регистрируют и выдают «желтый билет». Только она не понимает, что за документ получила на руки, благодарит и кланяется полицейским, чем очень веселит толпу размалеванных женщин: «Дура!

²⁰² Цит. по фильму.

²⁰³ Цит. по фильму.

²⁰⁴ Цит. по фильму.

Не понимает, что “желтый билет” получила»²⁰⁵. А она правда не понимает и наутро с новым документом отправляется в Рекомендательную контору насчет работы. Только когда вместо паспорта она протягивает медицинское свидетельство, служащая прогоняет ее, как прокаженную: «Желтый билет! Проститутка! Вон!!!»²⁰⁶

Режиссер поднимает острую проблему — отсутствие социальной адаптации для женщин, попавших в трудные жизненные обстоятельства. Однако из-за того, что история, рассказанная в фильме, существует в нравственных координатах дореволюционной России, автор картины не вводит тему обратной перековки асоциальной женщины в «нового человека», характерную для кинематографа конца 1920-х — 1930-х гг.

Оказавшуюся на улице без работы и с «желтым билетом» Марию быстро вычисляет опытная мадам и оформляет ее в бордель. Оцеп очень подробно показывает быт этого заведения, как Мария, уже в новом обличье (голые руки, декольте и проч.), в компании таких же «убогих»²⁰⁷ кружится в танце и пьет пиво из кружки. В этом эпизоде можно заметить две любопытные детали: первая — это то, что «бордельная» часть начинается с кривого зеркала, в которое все смотрятся — и проститутки, и клиенты. Это прочитывается как метафора мира с искаженными понятиями о нормах морали. Зеркало еще возникнет, когда Мария будет прихорашиваться перед встречей с очередным клиентом. А вторая — что в роли молоденькой проститутки, безвольно висящей на руке у танцующего мужчины, снялась начинающая актриса Вера Марецкая. В этой сцене порок вместе с кружками недопитого алкоголя и женщинами, которых клиенты разводят по номерам, захватывает в свой вихрь и Марию. Чтобы это подчеркнуть, режиссер использует множественную экспозицию. Лишь обращение к самой себе, к Земле, способно вызволить эту женщину из плена. И это обращение происходит.

²⁰⁵ Цит. по фильму.

²⁰⁶ Цит. по фильму.

²⁰⁷ То есть проститутки, пользуясь терминологией А. Блока, чья стихотворная строка использована в названии фильма П. Чардынина «Убогая и Нарядная» («Как дошла ты до жизни такой») 1915 г.

Мария оказывается в постели с мужчиной (Николай Баталов), который, как выясняется в разговоре, ее земляк. Эта информация затрагивает глубинные струны ее души, и она пугает парня своими рыданиями. Тот сбегает, успев, правда, пообещать, что, когда будет в родных краях, разузнает про ее семью. Сдержав слово, он пишет Марии письмо с полным отчетом о судьбе ее Якова и дочери. Режиссер с помощью зеркальных конструкций, с одной стороны, четко маркирует пространство зла и его представителей в фильме — это помещичий дом с его обитателями, а с другой — за счет отсутствия всякой назидательности полностью выводит Марию из-под ответственности за ее непотребное поведение.

Зеркальность заявлена, во-первых, в эпизоде плясок в публичном доме, который вторит танцам из начала фильма в хозяйском доме по поводу свадьбы барина — в обоих случаях это вихрь безнравственности, который захватил Марию в плен. А во-вторых, ситуация с письмом, которое Мария в силу своей безграмотности прочитать не может. В барском доме хозяйка, чтобы у Марии не пропало молоко из-за грустных новостей, утаила правду.

Второй раз ситуация отыгралась в борделе, когда пришла Марии весточка от земляка о ее муже. Завсегдатаи позорного заведения при всей своей мерзости оказываются более отзывчивыми и порядочными, чем ее прежние хозяева: земляк разузнал, а еще один клиент прочитал, как ее муж устроился в каменоломню и через эту работу пострадал, что может на всю жизнь остаться калекой. Это тоже, стоит заметить, зеркальная конструкция, отсылающая зрителя к «мертвому» наделу земли, полному камней, который Якову отдали в аренду прежние хозяева. Мария, получив сигнал от внешнего мира, что в ней нуждаются и ждут, сбегает из борделя. И снова повтор — «планетарный» ракурс земли, по горизонту которой, уже из города в деревню, идет Мария вызволять свою семью.

Любопытен финал, а именно вывод, который делает режиссер: через что же спасается сама Мария? Во-первых, это возвращение из враждебного, чужого города к себе на родину, в деревню. Во-вторых, это, безусловно, обращение к своим корням, воссоединение с семьей. А в-третьих, и здесь это четко обозначено, помощь коллектива — Мария через земляка узнает новости о муже и дочери, а Яков

при помощи друзей из каменоломни встает на ноги. Важно, что третий пункт здесь основной. В фильме заявляется товарищество как новый тип хозяйствования, характерный для конца 1920-х гг. Оно обозначается как альтернатива патриархальному, единицей измерения которого являлась традиционная семья. Именно эта «старая» семья опосредованно стала причиной интимного «закабаления» Марии и оказалась неспособной ни к поддержке, ни к спасению женщины. Исключительно поэтому тема проституции в фильме больше не поднимается, словно и не было ни «желтого билета», ни публичного дома. Героиня, не просто попавшая, а активно работавшая в борделе, не осуждается, а абсолютно естественно принимается обратно в новую, «коллективную» семью. Женщина, оказавшаяся на «бульварах», как и земля в «плену» в границах старого мировоззрения, — это все реакционное наследие царского режима, от которого в новой социалистической России надо было общими силами избавляться, тогда и расцветут, как в финале картины, сады вокруг²⁰⁸.

Пожалуй, самой выразительной в плане создания образа публичной женщины в советском кинематографе 1920-х гг. становится картина *Олега (Осипа) Фрелиха «Проститутка (Убитая жизнью)» 1926 г.*²⁰⁹ Этот фильм единственный в кинематографе сталинского периода показывает проституцию именно как современное явление, правда, требующее немедленного искоренения, а женщин, вовлеченных в этот бандитский промысел, — перевоспитания. Оттого картина, помимо агитационно-пропагандистской интонации, приобретает

²⁰⁸ Филипп Супо о фильме: «С настойчивостью, заслуживающей лучшей цели, префектура полиции регулярно запрещает демонстрацию фильма Сергея Эйзенштейна “Генеральная линия”. Те, кому, как и мне, довелось восхищаться этим фильмом, могут только недоумевать по поводу распространения подобных мер, произвольных и довольно неудачных. Повод, на который ссылается полиция, кажется мне более чем безосновательным. Вряд ли в этом фильме содержится хотя бы малейшая провокация. Смешно то, что на бульварах в это же время демонстрируется русский фильм под заголовком “Падшая женщина” [далее идет пересказ фильма “Земля в плену”. Прим. С.С.], который, без сомнения, намного более провокационен, поскольку откровенно нападает на капиталистический режим. <...> Думаю, что в России этот фильм, который кажется нам замечательным, оценивают, как произведение второго разряда, относящееся к поточной продукции. Но во Франции, где осмеливаются в зале “Мулен-Руж” показывать нелепую картину “Жизнь прекрасна”, мы вольны рассматривать “Падшую женщину” как шедевр». (L'Europe Nouvelle. № 630. 8 mars 1930. P. 401–402. /пер. О. Федосеевой. Цит. по: Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 307).

²⁰⁹ Фильм был снят в 1926 г., но на экран был выпущен в 1927-м, в один день с «Третьей Мещанской» А. Роома.

просветительский характер и является интересным артефактом прошлого. Остальные фильмы второй половины 1920-х — начала 1930-х гг., где еще появлялись публичные женщины, все как один были привязаны к травмирующему наследию царского режима. «Проститутка» Фрелиха становится единственной картиной на злобу дня, актуальной и исчерпывающей по исследуемому вопросу. Столь же масштабным погружением в тему можно назвать разве что картину Петра Тодоровского 1989 г. С той разницей, что если фильм Фрелиха базировался на установках только зарождающейся Страны Советов, то «Интердевочка» 1989 г. — на настроениях накануне крушения СССР. Картина Тодоровского возникает уже в другой мировоззренческой системе координат, когда торговля телом на экране в ряду других маргинальных явлений начинает трактоваться как борьба с тоталитарным режимом и его идеологией.

Несмотря на успех у зрителя, фильм О. Фрелиха ждала безрадостная судьба. Критика того времени его приняла прохладно, углядев влияние «буржуазных немецких псевдонаучных фильмов»²¹⁰. А в 1937 г. «Проститутка» была и вовсе запрещена как «политически неверная». Так фильм тематически за одно десятилетие одновременно успел стать олицетворением своей эпохи, опоздать ко времени, выйдя на волне критики «новой морали», и в результате оказаться «вражеским». В советском киноведении картина заслужила право быть упомянутой в ряду «гигиенических» фильмов «Аборт» и «Правда жизни», призванных решать половой вопрос, — правда, в негативном ключе. Все упомянутые ленты, якобы прикрываясь псевдонаучной терминологией, демонстрировали неискушенному зрителю, что же творилось в отношениях между мужчиной и женщиной «за закрытыми дверями»²¹¹. По сути, лента была вычеркнута из истории отечественного кино как «неверная», а при этом в представлении как женских образов, так и в целом эпохи схвачен и отражен дух времени созидания нового. Стилистически фильм решен оппозиционно по отношению к эстетике дореволюционного кинематографа, тяготеющего к

²¹⁰ Калашников Ю.С. Очерки истории советского кино. Т. 1. 1917–1934. М.: Искусство, 1956. С. 92.

²¹¹ Там же.

салонным драмам, маркируя проституцию как атавизм, постыдный пережиток царского режима. Сюжетно же он выстраивается вокруг процесса перевоспитания публичной женщины в сознательную гражданку нового социалистического государства.

История, рассказанная Олегом Фрелихом, начинается с титра: «Для многих НЭП начинался так...»²¹² Словно на службу, в ресторан приходят проститутки. Их уже спрашивали и ждут. Дамы, знающие себе цену, одеты по моде двадцатых: меховой воротник, нитка жемчуга, платье в стиле ар-деко до колен, волосы забраны в пучок, а на лбу уложены в «холодную волну», каблуки и сумочка. Прежде чем отправиться на «охоту», одна из дам поправляет свой макияж, смотря в зеркальце. Этот жест характерен для западного кинематографа 1920-х гг., когда женщины в общественных местах начинают прилюдно подкрашивать губы. В советском кино данного периода на экране царил рабоче-крестьянский типаж. Все, что отклонялось от этой нормы, либо относилось к разряду фантастического («Аэлита», Я. Протазанов, 1924), либо записывалось в легкомысленное («Третья Мещанская», А. Роом, 1927; «Катя — бумажный ранет», Э. Иогансон и Ф. Эрмлер, 1926; «Парижский сапожник», Ф. Эрмлер, 1927; «Девушка с коробкой», Б. Барнет, 1927), либо объявлялось аморальным. Поэтому и внешний вид, и макияж, и зеркальце, и прочие атрибуты красивой жизни здесь — признаки девиантного, чуждого советской женщине поведения. В фильме режиссер через внешний вид героинь (здесь и далее) раскрывает их морально-нравственную и социальную суть. *На примере одного фильма можно будет проследить, как изменится репрезентация внешнего вида женщин в зависимости от занимаемого места в социуме.*

Следующий эпизод. Крупным планом показаны обутые в атласные туфельки ноги, «флиртующие» с клиентом, перед которым стоит непростой выбор: обладательница этих ног или свиная рулька на столе. Этим монтажным стыком режиссер словно подчеркивает потребительское отношение к женщине. Очарование женских ног побеждает. За этой удачной коммерческой сделкой в

²¹² Цит. по фильму.

кабаке следует титр: «Дух коммерции захватил и тетку Варвару»²¹³. В этой монтажной склейке легко прочитывается эпоха: во второй половине 1920-х гг. начинаются попытки свертывания НЭПа, следствием чего стал полный запрет частной торговли. В прессе критикуются индивидуальные предприниматели, далекие от идеалов революции, они обвиняются в желании нажиться на трудном положении страны. Из последующих кадров зритель видит, как «частница» Варвара (Ольга Бонус) продает собственную племянницу, сироту Любу (Е. Ярош), своему квартиранту за несколько купюр и рюмку настойки. Кстати, любопытная деталь: в комнате мужчины, помимо скудной мебели, состоящей из стола и койки, на стене висит гитара, что в символической системе того времени свидетельствует о несерьезном характере ее обитателя. Такая психологическая маркировка уходит корнями в дореволюционный кинематограф и держится на экране довольно долго, вплоть до начала 1960-х²¹⁴.

Квартирант Василь Дмитрич (Иван Лагутин) — человек без определенных занятий, очевидно, аморальный элемент. Зрителю его и показывают таким — мужчиной среднего возраста, ссутулившимся, с залысиной, усиками и сальной улыбкой. Он лишен социальной маркировки: и не рабочий, и не интеллигент, одним словом — ненадежный, человек с гитарой. Обещанием чая с сахаром он заманивает бедную Любу к себе в комнату. Здесь важно остановиться на том, как выглядит главная героиня, поскольку через ее образ зритель сможет наблюдать за историей нравственного падения, возрождения и превращения публичной женщины в «нового человека». При первом появлении Люба в валенках, замотана в платок и с заморенным взглядом — сирота из деревенских. Тетка Варвара с вопросом: «Где шлялась?» — избивает ее тряпкой и выгоняет из дому, фактически

²¹³ Цит. по фильму.

²¹⁴ Смена парадигмы будет связана с возросшей популярностью культуры КСП и творчества Высоцкого, Окуджавы, Визбора и других, пришедших в неофициальную культуру в те годы. Тогда звук гитарных струн на экране стал олицетворять душу народа, которую был неспособен сломить никакой режим. С конца 1950-х под гитару начинают петь положительные молодые люди («В добрый час», 1956; «Весна на Заречной улице», 1956; «Коллеги», 1962; «Путь к причалу», 1962 и т. д.). До «оттепельного» кинематографа гитара лишь изредка приобретала положительные коннотации — немного в военные годы. Например, в фильме «Два бойца» (Л. Луков, 1943) песни в исполнении М. Бернеса полны душевной теплоты и правды человеческих взаимоотношений. В целом же этот музыкальный инструмент — предмет для легкомысленного времяпрепровождения.

в лапы злодея Дмитрича. Он подпаивает бедную девушку, и когда та от тепла и сахара теряет бдительность, бросается на нее в порыве страсти, напугав до обморока. В отношении кинематографической выразительности эпизод совращения сироты выглядит совершенно непримечательным по меркам 1920-х гг.: статичные планы, лобовая монтажная ассоциация, аффективная актерская игра, как в салонных драмах дореволюционного кино. И вместе с тем именно в этом видится режиссерский замысел О. Фрелиха — показать морально-нравственное разложение одного персонажа и падение другого (другой) приемами, характерными для старого кинематографа, маркируя тем самым эту деградацию как гнилые и порочные пережитки царской России.

Приходит в себя Люба уже в «новом статусе». В то время как на лице Любы проявляется неподдельный ужас от случившегося, за стенкой в соседней комнате духовно «очищается» тетка Варвара, молясь на иконы в красном углу. Снова авторская маркировка — Бог (скрепа прежнего мира) как соучастник физического и морального насилия над бедной девушкой. Очевидно, с «божьей помощью» Варвара напоследок отгаскала за косу Любу и окончательно выгнала ее из своего дома и жизни. В пургу, без денег, голодная девушка бредет по улице. Замерзшая, к вечеру она оказывается у ресторана, куда стекаются любители легкой наживы и сладкой жизни. Люба в окно видит, как посетители проводят в зал богато разодетых дам. Царит атмосфера праздника, льется рекой шампанское, и играют музыканты. Весь этот манящий мир, открывшийся перед девушкой сквозь замерзшее оконное стекло, композиционно выстроен режиссером очень театрализованно, что снова отсылает зрителя к эстетике дореволюционного кинематографа: колонны в зале словно очерчивают границы сцены, где разворачивается этот праздник жизни, контрастирующий с беспросветной мглой и пургой нынешнего мира девушки.

Возле ресторана, рассадника зла и порока, Любу подбирает «благодетельница» (Е. Теплых) — пожилая старорежимная дама, похожая на учительницу из пансиона для благородных девиц. Добрым словом и обещанием крыши над головой она заманивает девушку в свой притон. Жилище, которое Люба

по неопытности сначала принимает за гостеприимный дом, где можно наконец в безопасности отогреться, оказывается «ямой».

Кроме Любы в фильме заявлена еще героиня — ее соседка Надежда (Вера Орлова), жена торговца мясом, мать семейства. С экрана транслируется образ благопристойной женщины: волосы забраны в пучок, юбка в пол, шаль на плечах. С развитием истории через изменение ее внешнего вида режиссер продемонстрирует, как под влиянием личной трагедии и социальных изменений покачнется и этот образчик стабильности и благополучия. В то время, как мир сироты Любы рушится, в семье Надежды царят достаток и радость, муж с детьми надувают мыльные пузыри и веселятся. Символический образ, ведь в скором времени их счастливая семейная жизнь лопнет так же, как мыльный пузырь. В подтверждение этой ассоциации режиссер дает кадр, где улыбающаяся Надежда снята через надутый пузырь — это и радужное благополучие, и одновременно ее обреченность.

В доме у «благодетельницы» Люба недолго нежилась на пуховых подушках и под атласным одеялом. Буквально на следующий день к ней пожаловал первый клиент, как подсказывает титр, «завсегдатай» — хромым беззубый старик, который и воспользовался «любовью» Любы. Прежняя, чистая жизнь девушки безвозвратно закончилась. Для «убитой жизнью» началась новая реальность, которую титр обозначил как «На следующий день».

В историю авторами картины вводится третья героиня — Манька (Е. Шереметьева), проститутка, которая в заведении «Молочная столовая» явно скучает в компании клиента. Род ее занятий отразился на внешнем виде: холеная, с яркой помадой и в шляпке. В фильме именно головной убор (в данном случае — шляпка) определяет и социальный статус героини, и ее суть. Здесь, забегая вперед, следует отметить, что имена трех девушек-героинь — нарицательные. Люба, «убитая жизнью» сирота, возрождается под чутким пролетарским руководством и в награду за решимость получает настоящую любовь, которая окончательно перековывает ее в «человека будущего». Овдовев, Надежда надеется найти работу, чтобы обеспечивать детей, и готова идти в своих поисках до конца, рискуя жизнью.

В результате ее поиски увенчаются успехом — она олицетворяет собой судьбу многих женщин того времени, когда война и тяжелая экономическая ситуация в стране сделали их основными кормилицами в семье. А Манька, безусловно, вызывает ассоциации с Марией Магдалиной, с той разницей, что, в отличие от святой блудницы, в ней нет раскаяния, но зато она помогает Любе выбраться из интимной кабалы, поэтому и репрезентируется она двояко: с одной стороны Мария, с другой — в дворовом прочтении — Манька.

И вот Манька на своем боевом посту — на лавочке в сквере. Здесь, конечно, необходимо остановиться на топонимии профессионального ареала проституток в Москве 1920-х гг., тем более что авторы фильма его четко обозначили. Уже говорилось про район Сухаревского холма, в частности про Сретенку, где сосредоточилось большинство публичных домов нэпманской Москвы. Этот район входил в цепочку бордельных локаций, которая со старорежимных времен растянулась по всему Бульварному кольцу. Тверской даже попал в название фильма о публичных женщинах — «Жертва Тверского бульвара» (А. Гарин, 1915). Скверик, в котором Манька с клиентом сидит на скамейке, находится в районе Софийской набережной — условной южной границы Бульварного кольца (чуть ли не обязательная локация в дореволюционном кино про падших женщин). Манька курит. Женщинам в советском кино курить до 1970-х гг. не полагалось. Это либо открыто осуждалось (затягивались старорежимные, криминальные или сомнительные персонажи: бывшие дворянки, проститутки, коварные шпионки, воровки, буржуазные красотки, асоциальные девицы и т. д.), либо курение подавалось особым образом, что подчеркивало маскулинность курящих женщин, навязанную обстоятельствами (войной, руководящей должностью, неустроенностью в личной жизни). По сути, женщина с сигаретой в фильме — это история дамской эмансипации: раз женщина курит, значит, она ставит себя вровень с мужчиной.

Сюда же, в скверик, «благодетельница» приводит «новобранца». Люба уже выглядит иначе: валенки и теплый платок сменили шляпка, пальто с меховым воротником, шнурованные ботинки на каблуке, чулки и шелковый бант на шее.

Через смену одежды происходит перекодировка героини из падшей в публичную женщину, личная драма становится профессией: косу сменил кудрявый локон, игриво выбивающийся из-под шляпки. Сначала Любовь смущается, когда манькин кавалер начал уделять ей внимание, на что получает сочувствие товарки: «Не плачь. Такова уж наша судьба». Потом — уже знакомое зрителю заведение «Молочная столовая» и титр «Первые шаги». Ряд неудачных попыток: то Любка безрезультатно бежит по бульвару за клиентом, то возле бани выбирают не ее — как подсказывает титр, «Опять неудача». Зато «через три месяца», снова присев на бульварную скамейку с потенциальным клиентом, привычным движением ноги и манящей улыбкой, обещающей наслаждение, Люба завоевывает мужчину. Нелегкая наука соблазнения освоена.

Параллельно зритель наблюдает за «благополучными» женщинами, которые в тулупах и валенках, не разгибая спин, голыми руками полощут белье в проруби Москвы-реки. В их числе и Надежда. Снова конкретно обозначено географическое место — Большой Устьинский мост (который является восточной границей Бульварного кольца), по которому прогуливается Люба. Узнав сына Надежды, она пытается угостить его семечками (в образной системе фильма знак легкомысленности — лузгать семечки вместо того, чтобы трудиться), за что слышит в ответ: «С Любкой не знайся, она пропащая!» В подтверждение — следующий эпизод, где Люба в борделе завивает свои локоны на раскаленные металлические щипцы: праздность, граничащая с бесстыдством. Ища, что подложить под инструмент на деревянный стол, она натывается на заметку в газете, в которой говорится, что муж Надежды в пьяном виде попал под грузовик и погиб. Эта трагическая новость словно выдернула ее из порочного круга: Люба берет деньги в долг у «благодетельницы» под кабальную расписку и спешит Надежде на помощь.

Опустившись на социальное дно, Любовь, в лучших традициях русской литературы (вспомним хотя бы Сонечку Мармеладову или Катюшу Маслову), полна человеческого сострадания. Надежда находится в крайней нужде, нужно на что-то кормить детей. Вот и решает она обратиться за помощью к мяснику, на

которого когда-то работал ее муж. Но тот готов помогать только в обмен на плотские утехы. Надежда отказывается идти на сделку с собственной совестью и, голодная, но не опороченная, возвращается домой. А там Люба гостинцами подкармливает детей и, что более значимо, выглядит иначе, чем ее видели на бульварах «при исполнении»: длинная юбка, белая блузка с вышивкой по вороту, волосы подколоты, без украшений. Одета скромно, как курсистка. Надежда просит у нее прощения за прежнюю грубость и задает программный вопрос для русской женщины конца XIX — начала XX в.: «Что делать?» Ответ на него своими поступками попытается дать Люба, которая не торопится возвращаться в притон «благодетельницы». Бродя по заснеженной Москве, она встречает свою приятельницу Маньку, с которой делится решением покончить с прежней разгульной жизнью и начать по-настоящему работать. Только вот где? Подруга с «бульваров» рассказывает ей о лечебно-трудовом профилактории, в котором та регулярно проходит обследование, и обещает похлопотать.

Манька приходит в диспансер, в коридоре множество нуждающихся в помощи женщин и висит плакат «Проституция — главный рассадник венерических заболеваний». Она здесь своя, и женщины ее радостно приветствуют. А доктор Бирман (Л. Красина) соглашается порекомендовать Любу в пошивочную мастерскую при профилактории, что абсолютно в духе той эпохи²¹⁵. Настоящая

²¹⁵ Уголовным кодексом РСФСР 1922 г. было введено уголовное наказание для сутенеров и содержателей притонов, а публичные женщины признавались жертвами жизненных обстоятельств и пережитком прошлого, и общество взялось перековывать их с помощью агитационно-пропагандистской работы и ряда мер социального и экономического характера. В частности, предприятия обязали трудоустраивать и предоставлять жилплощадь в первую очередь проституткам, чтобы отвлечь их от криминального промысла. Это толкало малообеспеченных женщин с детьми выдавать себя за публичных, дабы воспользоваться подобными преференциями, что жестко пресекалось властями вплоть до исключения обманщиц из профсоюза. В 1920-е годы возрождаются специализированные заведения для излечения венерических заболеваний и адаптации публичных женщин к нормальной жизни. Ими становятся лечебно-трудовые профилактории, куда проститутки за новой жизнью приходили исключительно по собственной воле. Первый лечебно-трудовой профилакторий появляется в 1924 г. в Москве, а с 1927 г. они открываются повсеместно. Здесь женщины проходили лечение, работали в швейных мастерских и обучались грамоте. Одним из самых заметных заведений подобного толка становится профилакторий на Большой Подъяческой в Петербурге (возглавляла жена С.М. Кирова — М.Л. Маркус), где, например, помимо обязательной лечебно-адаптивной программы, еженедельно обитательницам выделялось 50 бесплатных билетов в кино, их водили на экскурсии, а в 1929 г. даже вывели отдельной колонной на Первомайскую демонстрацию. Большую популярность в профилакториях того времени приобрели публичные чтения книг о судьбах русских проституток в царской России, прежде всего «Тьмы» Леонида Андреева и «Ямы» Александра Куприна.

«киноправда» – в 1926 году выходит публицистический киноочерк *Дзиги Вертова* «*Шагай, Совет!*», в котором режиссер рассказывает о социалистическом возрождении Страны Советов из руин царской России. В фильме под титром «Боремся с проституцией» дается сцена из трудовой жизни бывших публичных женщин именно за швейными машинками.

Люба тем временем рыдает в борделе, она отказывается обслуживать клиентов, ссылаясь на плохое самочувствие, чем злит свою «благодетельницу». Важный момент: героиня больше не похожа на проститутку, в ее внешнем виде нет ничего порочного — длинная юбка, белая под ремешок рубаха. Спасительница Манька поспекает вовремя, вручая Любе рекомендательное письмо. Теперь у Любы Шатровой будет настоящая работа — трудовой профилакторий направляет ее в пошивочную мастерскую Хамовнического района. Здесь стоит сделать еще одну топонимическую ремарку: этот район, как и Мещанский, Сущевский и Пресненский, с 1906 г. был тем местом, где публичным домам выдавали лицензии, соответственно, логично, что и профилакторий с мастерской располагается здесь же.

Люба с Манькой приходят по адресу. Там под портретами В. И. Ленина и Н. К. Крупской увлеченно трудятся девушки. В третий раз, как в сказке, на пути Любы возникает пожилая женщина-благодетельница. Только, в отличие от первых двух, она действительно поддерживает девушку: берет ее на настоящую работу и помогает с жильем. «Приняли! Конец моим мучениям»²¹⁶, — говорит Люба Маньке, и зритель окончательно убеждается в искреннем намерении девушки встать на правильный путь. Вот теперь в своей одежде «курсистки» Люба выглядит органично и уместно. Пусть не все поначалу у нее получается с работой, ее коллеги поддерживают и помогают. Кульминацией просветительской миссии картины, ради чего она, вероятно, и задумывалась, становится эпизод, начинающийся с титра: «Товарищи, не расходитесь! Будет лекция»²¹⁷. В мастерскую приходит доктор Бирман и выступает перед собравшимися женщинами с докладом о

²¹⁶ Цит. по фильму.

²¹⁷ Цит. по фильму.

разрушительной силе проституции. Она обозначает причины ее возникновения и предлагает способы борьбы с тем, что ее порождает. В анимированной форме зрителю дается обширная статистика, которая убедительно привязывает историю героинь к современным реалиям, делая фильм актуальным для своего времени и познавательным артефактом для исследователей. В лекции, взволновавшей слушательниц пошивочной мастерской, было дано концентрированно все то, о чем в художественной форме рассказывает и сам фильм, — о вреде и опасности проституции, социальных предпосылках ее возникновения и отношении советского государства к данному явлению. Это объясняется агитационно-пропагандистским назначением картины: совершенно очевидно, что ее планировалось показывать не только широкому зрителю, но и целенаправленно в профилакториях.

Забавный географический каламбур сложился на примере этой лекции: несмотря на то что события в фильме разворачиваются в Москве, кошмарная статистика по проституции дается на примере Петербурга. А вот вендиспансер, спасающий от заболеваний публичных женщин, — московский. При этом сам фильм снят на белорусской студии «Белгоскино». Все это легко объясняется историческими фактами. В 1918 г. столицу Советской России переносят из Петрограда в Москву, соответственно все положительные коннотации теперь связываются с Москвой. А негативные — даже не с Петроградом, колыбелью революции, а с Петербургом — названием, который город на Неве носил до 1914 г., содержащим в себе все пороки царского наследия. Белорусская же студия (Управление по делам кино при Народном комиссариате просвещения БССР — «Белгоскино») была организована только 17 декабря 1924 г. Начинала она вполне традиционно, с хроники и научно-популярных фильмов, а вот на 1926 г. приходится выпуск первых игровых художественных фильмов — «Лесной были» Ю. Тарича, посвященной борьбе белорусского народа с польскими захватчиками в 1920 г., и «Проститутки (Убитая жизнью)» О. Фрелиха. Причем работа над «Проституткой» началась раньше, и во всесоюзный прокат картина вышла первой (а вот в Минске первой была показана «Лесная быль», что сделало ее официально

первым белорусским игровым полнометражным фильмом, а Тарича — патриархом белорусской кинематографии). То есть студия «выстрелила» патриотической картиной и актуальной современной (независимо от дальнейшей судьбы «Проститутки»).

Но не все героини в фильме готовы к перековке трудом. Манька ведет прежний образ жизни. Вот она с напарницей прогуливается по Тверскому бульвару и привычно садится на скамейку. Титр: «Жить было нечем... и вечером». В кадре появляется Надежда, которая, глубоко вздыхая, подсаживается к Маньке. На «скамейку» Надежду толкнула крайняя нужда — разовое свидание с мясником денежную ситуацию не поправило, а дети болеют и нуждаются в усиленном питании. Две женщины — две судьбы: Манька, уверенная в себе нарядная барышня, сидит нога на ногу, прикуривает папироску. А Надежда, в платке и пальто, обычная с виду горожанка, чувствует себя неловко и потерянно. Манька: «Новенькая? А я давно “гуляю”. Раньше в прислугах служила»²¹⁸. Зрителю через флешбэк рассказывают, как ее, скромную горничную с забранными в пучок волосами и невинным взглядом, отчитывает барыня за разврат под крышей собственного дома и выгоняет на улицу. Следом показывают причину Манькиного падения: коварным обольстителем оказывается хозяйский сынок. Снова и антураж, и грим актеров (подведенные глаза у «обольстителя») намеренно отсылают зрителя к салонному кинематографу прошлого. В этой стилистике снят и весь последующий эпизод приобщения Маньки к «публичной» жизни. Прорыдав, как и полагается обещанной прислуге, под дверь хозяйского дома, девушка, подобно многим в ее положении, попадает в дом терпимости.

Режиссер со всей скрупулезностью и вниманием к деталям показывает быт публичного дома времен НЭПа. Нарядные полуголые дамы курят и танцуют друг с другом под аккомпанемент зевающего пианиста в ожидании клиентов. Царит атмосфера праздности и порока, отчасти это достигается замкнутым пространством кадра и вычурной обстановкой. Приходят завсегдатаи, и все оживают, просыпается даже пианист, начиная остервенело колотить по клавишам. Здесь любопытный

²¹⁸ Цит. по фильму.

момент: режиссер вводит в кадр (он же — сцена) условно стороннего наблюдателя — пьяную проститутку, сидящую поодаль за столом. Она, в отличие от своих веселящихся товарок, не танцует, а молча страдает, в отчаянии смотря на весь бедлам. С одной стороны, об этом, раскрывая быт публичного дома в дореволюционной России, писал Л. Андреев в своей «Тьме», что была такая ролевая игра для «неопытных студентиков», где страдающая за столом — якобы единственная приличная женщина в заведении. А с другой — через этого персонажа О. Фрелих дает иконографию образа проститутки в русской культуре XIX — начала XX в. Просвещенной интеллигенцией (Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Чернышевский, А. Куприн, Л. Андреев, А. Блок и т. д.) он трактовался как признание своего комплекса вины перед простыми людьми. «Их» проститутка стала олицетворением народного страдания от всей несправедливости мира, жестокости и насилия, которые совершались над человеком на протяжении веков. Поход к проститутке для интеллектуального, утонченного человека становится не только источником телесной радости, но и возможностью поговорить с падшей женщиной о жизни, утешить непорочную душу гулящей, скрытую за внешней распущенностью. У Фрелиха клиенты борделя, конечно, не Блок или Достоевский. При советской власти, как уже отмечалось выше, продажные женщины постепенно утратили статус страдающих героинь, однако на подсознательном уровне подобные литературные корреляции остались. Для режиссера, транслирующего взгляды нового общества на проституцию, признание за публичной женщиной страданий, выпавших на ее долю, не означает непонимания того, что ими она зачастую расплачивалась за свое желание жить красиво. Допуская исключения из правил (Любовь, Надежда и Манька), в целом публичных женщин в фильме Фрелих показывает довольными своей праздной жизнью и легким заработком. Известно, что доходы проституток того времени были достаточно высокими, поэтому в фильме нет оборванных, опустившихся, по-настоящему «уличных» женщин — только исключительно элегантно одетые дамы в шляпках.

Здесь следует отметить, что в дореволюционном кинематографе не было традиции столь подробно показывать быт борделя (частично он демонстрировался

в фильме «Поэт и падшая душа»), а вот в раннем советском кинематографе появляется целых два фильма — «Проститутка» О. Фрелиха (1927) и «Земля в плену» Ф. Оцепа (1927), — скрупулезно описывающих устройство данных заведений. Они словно ведут протокол на партсобрании и фиксируют все детали в «журнал», чтобы затем вынести общественное порицание. Режиссер исследует быт дома терпимости средней руки. Вот клиент по альбому с фотографиями обнаженных девиц выбирает себе даму на час и уводит ее в апартаменты, а гости в зале продолжают веселиться, водят хороводы. Манька уже другая: затравленный взгляд и скромный пучок вытеснили локоны и обнаженные плечи. Праздник сменяют будни — титр «По субботам вечерний осмотр» предваряет картину сидящих в очереди к гинекологу жриц любви. Эти будни, как зритель может наблюдать, весьма суровы: титр «Затравленная» — Манька с подружками попали в облаву на проститутку. Милиционеры безжалостно мешают девушкам работать, гоня их по бульварам. Идущий следом титр «После облавы отправляли в участок для регистрации» — отражает исторический факт. Обо всем этом Надежда сидела и беседовала с Манькой. Та, докурив, уходит, а Надежда начинает свой промысел. Но не обучена она гулящему делу — клиенты проходят мимо. В то время как Надежда делает последние шаги к своему нравственному падению, Люба сменяет легкомысленную шляпку на современный берет и собирается на лыжную прогулку. В то время как Надежда безуспешно пытается найти клиента для своего порочного замысла, Люба, не успев выйти на лыжную, знакомится с красавцем спортсменом Шурой.

Доведенная до отчаяния жизненными обстоятельствами и неудачами в интимном промысле, Надежда с мыслью «умереть бы» бежит топиться в прорубь Москвы-реки, у которой еще недавно осуждала свою соседку. К счастью, ее видят Люба и Шура, возвращающиеся с лыжной прогулки, и спасают. Льдина, на которую упала Надежда, невольно отсылает зрителя к другой женщине — главной героине фильма «Мать» Всеволода Пудовкина (1926), истории ее рождения как нового человека революции, ведущей за собой народные массы, которые у Пудовкина даются через метафору ледолома. Так и Надежда, символически умерев

на льдине, возрождается новым человеком: Шура помогает ей устроиться на работу. Она получает распределение в трамвайный парк на должность стрелочницы. Так символично — возродившись, Надежда теперь регулирует новую жизнь страны. Титр «Надежда на работу!», и женщина воодушевленно переводит трамвайные пути.

В жизни Любы наступает кризис. Ее выслеживает бывшая «благодетельница» и требует возврата денег, выданных под кабальную расписку. Выгнав женщину за дверь, Люба в отчаянии отправляется к Шуре на квартиру и с пролетарской честностью рассказывает ему всю правду о себе: «Что я видела в жизни... Голод... Холод... Побои!»²¹⁹ Через флешбэки режиссер показывает и дерущую за косы Любу тетку, и клиентов. Но, как уже было отмечено в исследовании, на ранних этапах советской власти проститутки — это жертвы капиталистической идеологии, а не порочного мышления, поэтому Шура приободрительно улыбается: «Люба, брось мокнуть!»²²⁰ Уже в следующем кадре парень в красивом светлом шарфе, изящно перекинутом через плечо, надиктовывает Любе заявление: «Губернскому прокурору. Заявление...» Пластически режиссером подчеркивается, что именно мужчина здесь является наставником: Люба, поджав ноги, сидит на кровати и, по-детски слюнявя химический карандаш, пишет письмо, а Шура то стоит, то сидит, возвышаясь над ней. Руки у него застыли в революционном жесте: левая в кармане, а правая сжата в кулак. Эта сцена композиционно снята абсолютно в духе грядущих 1930-х, когда мужчина и женщина становятся самым растиражированным и значимым для культуры идеологическим дуэтом. Мужское начало представлено в сцене более социально и политически значимо, оно ведет, «научает». Женщина же, с одной стороны, ведомая, принимающая сторона, заземлена (в данном случае буквально, внизу, в инфантильной позе), но при этом потенциально она созидаящая сила для реализации мужских идей (будет показано в финальном лыжном забеге). Недаром символом грядущей эпохи становится скульптура В. Мухиной «Рабочий и

²¹⁹ Цит. по фильму.

²²⁰ Цит. по фильму.

колхозница» (1937), где, помимо единства и неразрывности «союза рабочего класса и колхозного крестьянства», закодирована важная гендерная символика, характерная для 1930-х гг. — тандем мужчины и женщины.

Следующий кадр: детский сад, где дети рисуют, и за ними присматривает воспитатель. По сюжету одного из рисунков становится понятно, что это дочь Надежды: «Это мамка на работе»²²¹. Показывают бритых ребятшек, которые под присмотром и накормлены. Надежда приходит за дочерью, и мы видим еще одну узнаваемую композицию для грядущих 1930-х гг.: героиня в окружении большого количества детей, которые в этот момент едят. Квинтэссенция безопасности и сытости, с одной стороны, а с другой, как пишет Т. Дашкова²²², женщина в окружении детей — вторая по популярности репрезентация (после дуэта мужчина–женщина) в 1930-е гг. Эта сцена одновременно несет и футуристический пафос культуры той эпохи, и символику плодovitости и продолжения рода.

Справедливость торжествует: ночью накрывают притон, в котором трудилась Люба. Ее бывшие товарки напуганы и одновременно счастливы своему освобождению: «Не бойся, не тронут»²²³. Осиное гнездо прежнего мира разорено. Финальная часть картины, в отличие от первой, павильонной, в стиле дореволюционного кинематографа, снята на природе и наполнена здоровым духом природы. В традиции наступающих 1930-х гг. она залита белым светом и наполнена радостью. Молодые комсомольцы лихо скатываются с горы, и Люба среди них. В какой-то момент она и вовсе возглавляет колонну лыжников — женщина впереди. Здесь важно отметить, что спорту, особенно коллективному, в Советской России отводилась особая роль в создании идеального человека будущего. Физическая нагрузка и спорт — неотъемлемые части советской культуры и общественной жизни — выковывали физически крепких и духовно устойчивых людей новой формации, обладающих чувством коллективизма и способных к высокопроизводительному труду и защите родины. Сопричастность

²²¹ Цит. по фильму.

²²² Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х гг. // Логос: филос.-лит. журнал. М.: Изд-во «Дом интеллектуальной книги», 1999. № 11/12 (21). С. 131-155.

²²³ Цит. по фильму.

настоящим ценностям дает возможность Любе и ее товарищам беззаботно радоваться в часы досуга. Зрителю показывают совершенно идеальный для будущего соцреализма кадр играющих в снежки Любы, Шуры и их друзей-комсомольцев. Вокруг чистый и белый снег — как метафора абсолютного счастья и чистоты отношений. Верная политическая ориентация, здоровый образ жизни и радость — все это теперь определяет сознание бывшей проститутки.

Для контраста зрителю показывают судьбу «не перевоспитанной» Маньки, которая снова оказывается в больнице. Ее осматривает доктор Бирман. Тело Маньки покрыто уродливыми язвами, и, судя по грустному лицу Бирман и бессильно опущенной Манькиной голове, выздоровление не наступит. Манька, как и весь старый мир, который она своей профессией олицетворяет, обречены. Финальный кадр: Люба (в берете, что симптоматично — уже не «архаичный» платок и не «публичная» шляпка) идет под ручку с Шурой и что-то довольно ему рассказывает. В новой системе координат советской женщине есть что сказать мужчине.

Задуманный как острый и актуальный, предвосхитивший стилистику 1930-х, выпущенный в 1927 г. фильм парадоксальным образом опоздал и оказался уже не ко времени. К концу НЭПа филантропия как стратегия государственного отношения к проституции уступила место репрессивной политике. Публичных женщин теперь признают асоциальными элементами, которые порой сознательно наносят вред рабочему классу. По инициативе Наркома юстиции РСФСР Белобородова осенью 1927 г. проводится «очистка» Москвы: в принудительном порядке из города на Соловки высылают 400 проституток. Туда же спустя несколько лет было отправлено еще 80 из Ленинграда²²⁴. Летом 1929 г. после принятия постановления

ВЦИК и СНК РСФСР «О мерах по борьбе с проституцией» добровольное пребывание в лечебно-трудовом профилактории заменяется принудительным перевоспитанием в исправительных колониях. Для дам легкого поведения

²²⁴ Царевская Т.В. Преступление и наказание: парадоксы 20-х гг. // Революция и человек: быт, нравы, поведение, мораль. М., ИРИ РАН, 1997. С. 220; Шкаровский М.В. Ленинградская проституция и борьба с ней в 1920-е годы // Невский архив, 1997. Вып. 1. С. 407.

отменяются походы в кино и прочие увеселительные мероприятия. Их быт начинает напоминать тюремный. А в 1937-м подобные исправительные заведения официально включаются в систему ГУЛАГа. В публичной риторике и агитации сочувствующая интонация сменяется на обличительную. В отличие от 1920-х гг., когда борьба с проституцией проводилась под лозунгами строительства новой жизни и бытовало мнение, что с помощью просветительской работы и принятия ряда социально-экономических мер возможно искоренить это явление, в 1930-е гг. проституция была признана паразитическим образом жизни, который оказался недопустимым на великой стройке социализма и, как любое отклонение от норм коммунистической морали, был приравнен к тяжкому преступлению. Симптоматично, что в противовес просветительской картине 1927 г. «Проститутка (Убитая жизнью)» О. Фрелиха в 1936-м выходит фильм Евгения Червякова «Заклученные», где «перековку трудом» криминальные элементы, в том числе и проститутки, проходят уже в лагере.

Организованная форма проституции благодаря таким радикальным мерам государства была полностью истреблена. Из советских фильмов художественный образ публичной женщины полностью исчезает в начале 1930-х гг. Исключения составляют две картины — «Моя Родина» И. Хейфица и А. Зархи (1933) и «Пышка» М. Ромма (1934), и то потому, что в них героиня заявлена как представительница зарубежной действительности. В первом случае это русская проститутка в Харбине (Людмила Семенова), ставшая невольной свидетельницей вооруженного конфликта 1929 г. на советско-китайской границе²²⁵. А в «Пышке» (экранизация Ги де Мопассана) рассказывается история времен Франко-прусской войны 1870 г., когда бегущая вместе с французскими буржуа из оккупированного Руана проститутка (Галина Сергеева) оказывается заложницей прусского офицера. В остальных случаях продажная женщина не вписывалась в эпоху построения социализма 1930-х гг., была опасной для авторов в период сталинских репрессий, а позже не отвечала требованиям военного кинематографа («все для фронта, все для победы»). В 1940 г. Большая советская энциклопедия провозглашает СССР

²²⁵ Фильм был запрещен.

единственной страной в мире, в которой проституция как явление (читай: профессия) была окончательно ликвидирована. На советские экраны образ проститутки вернется только в «оттепельные» годы (например, фильмы «Ветер», реж. А. Алов, В. Наумов (1958), и «Воскресение», реж. М. Швейцер (1960–1962)), но это уже будет иной тип репрезентации.

Разумеется, через репрезентацию в кинематографе образа проститутки тема «новой женщины» звучит все-таки опосредованно, как некая гиперболизированная концепция. В реальности же не эти дамы были в центре политических интересов, а обычная русская женщина, часто из крестьянской среды и безграмотная. В послереволюционный период, когда происходил переход от патриархального уклада к новой модели социально-политического устройства общества, когда конструировалось новое социокультурное пространство, у главных идеологов страны возникла потребность в проводнике этого «нового мира», и им становится женщина. Эффективность восприятия принципов «нового» напрямую зависела от изменений, происходящих в общественном сознании, поэтому переворот должен был произойти в самых инертных областях человеческой жизни — частной, семейной и полоролевого сегментирования общества, то есть в отношении женщины, закабаленной патриархальной системой. Руководство страны отчетливо понимает, что нельзя оставить без внимания подавляющую часть населения, тем более что та проявляла недюжинную политическую и социальную активность в революционный период, ведь при адекватной поддержке со стороны руководства и при должной идеологической обработке она могла обеспечить власти широкую общественную поддержку. Начинает формироваться новая гендерная мифология, генерализирующим понятием которой становится образ «новой женщины» в пику «старой», традиционной, закабаленной²²⁶. Весь сектор проблем, касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к

²²⁶ Подробнее об этом: Смагина С. А. Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. // Артикульт. 2018. №4 (32). С. 174-181; Смагина С. А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257-266.

переустройству общества в целом, с этого времени обозначается как «решение женского вопроса».

Здесь необходимо уточнить, что понятия «советская женщина» и «новая женщина» не тождественны. В первом случае это реальный персонаж, пусть и собирательный, включающий в себя множество женщин, живущих на территории СССР и различающихся по социальному статусу, национальной принадлежности, культурному уровню и т. д. А во втором мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, не типологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа «новой женщины» было частью глобального проекта по созданию «нового» мира, общества и советского человека.

Главная качественная характеристика «новой женщины» связывалась с ее самостоятельностью и независимостью — она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. И.Ф. Арманд писала: «При капитализме работница была бесправна не только на фабрике, не только в политической и гражданской области — она была крепостной в семье, дома, в домашнем быту, в своем хозяйстве, в мелочах повседневной жизни»²²⁷. Арманд такое положение женщины обозначила как «двойное рабство», когда ни юридически, ни фактически та не имела равных с мужчиной прав. При этом, чтобы по-настоящему освободить женщину, по ее мнению, недостаточно только законодательных решений.

В первую очередь нужно переломить патриархальный взгляд на женщину, изменить отношение как общества к ней, так и самой женщины к себе. Основными

²²⁷ Арманд И.Ф. Задачи работниц в Советской России // Статьи, речи, письма. М.: Политиздат, 1975. С. 69.

характеристиками «новой женщины», по мнению А.М. Коллонтай, были: «Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик “любимого”, предъявление своих прав на “земные” радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами — личность. “Человек-Женщина”»²²⁸.

Коллонтай в 1919 г. пишет брошюру «Новая мораль и рабочий класс», в которой первую главу так и называет — «Новая женщина». Этот образ она относит к «пятому» типу литературных героинь, обозначая его как «холостую женщину». Причем Коллонтай настаивала, что это не выдуманный персонаж, «она реально существует, она реальное, жизненное явление»²²⁹. Главная характеристика «холостой женщины», по Коллонтай, заключается в том, что та «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна»²³⁰. И таких «холостых женщин», уверяла автор, в стране миллионы. Они живут в повседневной борьбе, зарабатывая себе на кусок хлеба тяжелым трудом на фабриках и заводах, на земле и в учреждениях. Для «холостой женщины» любовь «второстепенна», она «лишь этап, лишь временная остановка на жизненном пути. Цель жизни, ее содержание — партия, идея, агитация, работа. <...> В любви она ищет не содержания и не цели жизни, а лишь того, чего обычно ищут мужчины: “отдыха, поэзии, света”»²³¹. Идеологический образ «новой женщины» в советском обществе был необходим для преодоления наследия мещанского быта и культивации личных, в первую очередь профессиональных, качеств у освобожденной от патриархального гнета женщины: «Новая женщина — это пролетарка, всем существом своим, целью, по-деловому усвоившая себе задачи, стоящие перед ее классом. Она родилась в огне революции,

²²⁸ Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М.: ВЦИК РСФСР и Кр. Депутатов, 1919. С. 29.

²²⁹ Там же. С. 5.

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же. С. 9.

на баррикадах, закалялась на фронте. Она росла, переходя от выполнения одной задачи к другой. Задачи воспитания новой женщины-строительницы, борца за новый быт и культуру, входят в общие задачи, выполнение которых ставит перед собою трудящаяся женщина в Международный женский день»²³².

Важно заметить, что предложенные «новой женщине» стереотипы поведения не отличались особой оригинальностью — агитация к освобождению от гнета отцов и мужей, по сути, сводилась снова к служению, только теперь уже общественным интересам. Так, Н.К. Крупская, которая в 20-е гг. активно занималась «женским вопросом» и была редактором официального рупора женотдела ЦК РКП(б) журнала «Коммунистка», на совещании при женотделе ЦК ВКП(б) в 1924 г. в дискуссии о значении семьи в жизни женщины-коммунистки заявила: «Некоторые общественные деятельницы из работниц и крестьянок в порыве увлечения общественными идеалами и в поисках новых форм жизни в быту проповедают аскетизм, отказ от семьи, от личной жизни. Об этом можно было говорить еще в царское время, а теперь мы не можем так думать. Нужно добиваться, чтобы личная жизнь гармонично сливалась с общественной... Мы идем к таким формам семьи, которая должна стать ячейкой содействия общественной жизни. Женщина должна стараться, если она настоящая коммунистка, воспитать и своего мужа, и своих братьев и сестер коммунистами»²³³. *Общественница — вот к какой ролевой модели стремился образ «новой женщины». Важной его чертой становится отрицание первостепенной ценности семейных отношений. От феминистского движения этот образ отличался тем, что признание женской борьбы за свои права велось исключительно в рамках общей пролетарской борьбы за освобождение. «Женский вопрос» не был самодостаточным. Декларировалось равенство женщин и мужчин в общественно-политической и социально-экономической сферах, однако это не означало наличия исключительно женских, специфических интересов, отличных от запроса пролетариата в целом.*

²³² Коммунистка. 1928. № 2. С. 53.

²³³ Блисковская Н.З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н.К. Крупской с работницами Москвы / Сборник. Сост. Н.З. Блисковская. М.: Моск. рабочий, 1986. С. 243-244.

Для привлечения к общественной жизни в политическом отношении наиболее инертной и многочисленной группы женщин создавались специальные органы — женотделы. Изначально они позиционировались как проводники партийной идеологии среди женского населения, заменяя собой комиссии по агитации и пропаганде. Однако достаточно быстро эта организация начинает выходить за рамки, заданные партией, предоставляя женщинам возможности для самореализации или выполняя функции по поддержке женщин в различных жизненных ситуациях. Такая «самодетельность» не входила в планы руководства страны, и женотделы ликвидировали с формулировкой «закончили круг своего развития».

Более действенным инструментом по формированию образа «новой женщины» в общественном сознании становится культура. Одним из самых эффективных рупоров по моделированию нового мировоззрения женщины, благодаря своей специфике ежедневного или ежемесячного генератора информации, становится периодика. Однако универсальную модель, имеющую максимальный охват советского населения, представлял собой кинематограф. «Важнейшее из всех искусств», как кино обозначил В. И. Ленин, становится наиболее эффективным и масштабным транслятором идеологических установок, пропаганды и агитации. И при всем этом не только идеологическим заказом исчерпывается содержание выходящих на экраны в данное время кинокартин. Зачастую образ «новой женщины», характеристики «новой морали» возникали в фильмах помимо воли автора, на втором плане, не в основной линии развития сюжета, как бессознательная реакция общества (и авторов фильма — как части этого общества) на изменения, происходящие в стране.

Показательным фильмом о «новой женщине» можно назвать работу Алексея Каплера «Право на женщину» («Студентка», «Делегатка») 1930 г.²³⁴ Она невольно составила дилогию с картиной, о которой говорилось ранее, «Женщиной завтрашнего дня» 1914 г. В фильме Петра Чардынина главная героиня была

²³⁴ Фильм к прокату был запрещен и на экраны не вышел. Подробнее: Марголит Е., Шмыров В. Из'ятое кино 1924–1953. М.: Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д», 1995. С. 14.

врачом-гинекологом, которая предпочла в дореволюционной России профессиональную реализацию семейным узам, отчего была представлена как дама прогрессивная, из ближайшего будущего. И вот чаяния прессы по поводу фильма: о светлых временах, когда женщина станет самодостаточной, — реализовались наяву — героиня (Татьяна Златогорова) картины Каплера в один прекрасный день решает уйти от мужа, который запрещает ей учиться: «Все бабы учиться побегут, с кем жить будем?» Она забирает сына и переезжает в город, где поступает в медицинский институт. В фильме присутствуют достаточно яркие сцены приобщения героини к врачебной профессии, напрочь лишённые лиризма, характерного для картины Чардынина. Здесь мелодраматичность заменяется хроникальностью — в сцене занятий по анатомии даются документальные кадры препарации трупа. Героиня с непривычки теряет сознание, чем вызывает снисходительные улыбки сокурсников и профессора — ей еще многому придется научиться, чтобы стать наравне с мужчинами настоящим хирургом.

Героине сложно совмещать воспитание ребенка и активную студенческую жизнь, а тут еще ее решают обойти со стипендией, так как, по мнению ее товарищей, она может по закону потребовать алименты с бывшего мужа. Он должен ее, как и прежде, содержать. В результате данный вопрос о стипендии выносится на партсобрание, на котором, как значится в титрах, героиню решено выручить, так как в социалистическом строительстве роль женщины значительно выросла, а значит, необходимо поддержать своего товарища по борьбе. В эпизоде на собрании возникает важный образ — стакан воды, который в кинематографе 1920-х гг. будет символизировать новую пролетарскую мораль, правда, здесь не в таком крайнем прочтении — скорее, как новое, прогрессивное мировоззрение, формирующееся у собравшихся. Пока парторг зачитывает официальный документ, графин с водой и стакан — обычная деталь у выступающего, но режиссер после кадров зрительного зала, аплодирующего на предложение поддержать женщину, дает длинный план этого же графина и стакана с водой, которые за счет особой

сфокусированности камеры на них из бытового артефакта превращаются в метафору²³⁵.

Без пристального материнского внимания ребенок героини заболевает и умирает. Однако в образной структуре фильма эта безусловная трагедия прочитывается как драматичное, но освобождение женщины от уз традиционной семьи, в рамках которой дети – беспроектный способ закабаления женщины. Идеальным состоянием с точки зрения мужчины для бабы в русском селении становится или многочисленная семья, или состояние беременности, так как это гарантирует мужу, что его жена в силу материальных причин всегда будет при нем и в подчинении (эпизод со «счастливым» беременной соседской семьей, действующей покинутому мужу на нервы). Главная героиня фильма вслед за разводом и выбором маскулинной профессии хирурга, рушит и данную традицию — она не только холоста, но и бездетна. «Учусь, работаю, — словом, живу», — пишет она в прощальном письме мужу. В качестве альтернативы семейному быту она выбирает профессиональную реализацию, будучи хирургом, спасает жизни советских детей. *Право на женщину теперь, минуя мужчину, имеет только сама женщина и ...общество.*

Занимаясь «женским вопросом», кинематограф вслед за государственной пропагандой представлял советское женское сообщество крайне полярным. На одном полюсе был мир темного домостроевского прошлого, безграмотных баб с религиозным мышлением и тяжелой судьбой. А на другом — радужный мир «новой женщины», комсомолки и красавицы, борца, товарища и строительницы светлого будущего наравне с мужчиной. Эта женщина была «идеологически грамотной», ориентировалась на знания, а не на обычаи и религию, она проявляла самостоятельность, в решении как государственных задач, так и о вступлении или невступлении в брак.

«Новая женщина» победила религиозные обряды и традиции. Она бросает вызов старому укладу жизни и заявляет свое равноправное положение с мужчиной в советском обществе. Фильм *«Бабы рязанские»* режиссеров Ольги

²³⁵ Теории «стакана воды».

Преображенской и Ивана Правова (1927) на примере судеб двух деревенских женщин — солдатской жены Анны (Раиса Пужная), кончающей жизнь самоубийством, и ее невестки Василисы (Эмма Цесарская), сумевшей восстать против патриархального уклада и найти свое место в новом обществе, — наглядно демонстрирует трансформацию женской гендерной модели: от фактически наложницы в мужнином доме до самостоятельной эмансипе.

Сироту Анну, невзирая на ее рыдания: «Я не хочу выходить замуж за того, кого не знаю и кого не буду любить», выдают замуж за Ивана (Георгий Бобынин), а фактически продают в зажиточную семью. Василиса же, Иванова сестра, напротив, восстает против воли отца и по любви начинает сожительствовать с кузнецом Николаем, чем вызывает гнев и презрение соседей, регулярно вымазывающих двери их дома дегтем. *Примечательная деталь — в советском кинематографе этого периода, в отличие от дореволюционного, напрочь уходит такое понятие, как «падшая женщина». Героиня, не обремененная патриархальной моралью и находящаяся в свободных отношениях с мужчиной, осуждается только представителями старого режима, а в пролетарском кругу воспринимается как приверженец передового мышления.* Гражданская война, на которую уходят Иван и Николай, обостряет жизненные ситуации героинь. Бесправная Анна в патриархальной семье, лишившись покровительства и защиты мужа, становится мишенью для издевательств со стороны новоприобретенных родственников, а главное — жертвой сексуального насилия со стороны свекра. Женское в лице Анны старым институтом семьи не только унижается и принижается через внешние, физические проявления (заставляют разгребать навоз в хлеву, принуждают к блуду), но и обесценивается надругательством над таинством материнства (Анна насильно прижитого от свекра ребенка называет «ты мое несчастье»). Она безропотно принимает все удары судьбы, становясь фактически заложницей консервативно-патриархального мироустройства, в рамках которого женщина занимает подчиненное положение, а затем и сакральной жертвой женского рода, претерпевающего глобальные изменения с приходом советской власти. В ожидании возвращения Ивана с фронта домой родственники

перекладывают всю вину за сексуальные бесчинства свекра на Анну: «Что нам сказать ему про тебя, шлюха? Ты не сможешь от него скрыть, что ты предала и опозорила его, нищенка...»²³⁶ Причем от нее не только отворачиваются родственники мужа и ее родная тетка, но и не спешит на ее защиту передовая невестка Василиса, которая обещает в будущем помочь с ребенком, но пока советует вернуться в семью.

Василиса, в отличие от Анны, изначально заняла более активную позицию по жизни, начиная со своеволия в выборе сексуального партнера вопреки мнению отца и заканчивая самостоятельностью в ведении домашнего хозяйства. В отсутствие Николая она сначала буквально на себе пашет землю, а затем и вовсе занимает место любимого в кузнице у печи. В советском обществе этот тип самостоятельной и независимой «новой женщины» становится востребованным, и советская власть, воцарившаяся в деревне после революции, предлагает ей организовать и возглавить детский приют, то есть стать символической матерью для нарождающегося «нового человека», которого необходимо «перековать» из пережитков царского режима.

И эти две женские линии удивительным образом взаимодействуют друг с другом в церковный праздник, который, несмотря на пришедшую в деревню советскую власть, сопровождается массовыми народными гуляньями. Возвращается домой Иван, он, даже не попытавшись узнать все обстоятельства семейной трагедии, отталкивает от себя опозорившую его Анну. И она, не найдя сочувствия и поддержки со стороны мужа, бежит и топится в реке. Бездыханное тело Анны вносят в дом соседи и, как молчаливый упрек, кладут в ноги Ивану. Оставшегося сиротой ребенка Анны забирает подросшая Василиса, она уходит вместе с ним по дороге во дворец, ставший приютом и колыбелью нарождающегося социализма. Здесь очень важно, что день, в который происходит фактически передача из рук в руки нового поколения, а также трансформация женского образа из пассивного в активный, приходится на праздник Успения Богородицы. Он, как и Воскресение Христа, символизирует поправление смерти и символическое

²³⁶ Цит. по фильму.

воскрешение, в данном случае — женщины к более совершенной жизни. Как про героинь говорили сами режиссеры Ольга Преображенская и Иван Правов, «Анна — светлый поэтический образ уходящей женщины, пассивной и кроткой, а Василиса — новый рождающийся образ, уже ломающий сейчас старые формы — женщина-борец за свое право на жизнь»²³⁷.

На современном материале трансформацию роли женщины в социуме на фоне глобального переустройства мира демонстрирует фильм *«Женщина» режиссеров Ефима Дзигана и Бориса Шрейбера (1932)*. Причем, что любопытно, женский образ в фильме неразрывно связан с трактором — символом власти и нового типа хозяйствования в сталинском кинематографе. Это вполне созвучно с тем, что Л. Троцкий писал в 1927 г. применительно к перестройке пролетарского быта: «Освобождение женщины от положения домашней рабыни, общественное воспитание детей, освобождение брака от элементов хозяйственной принудительности и пр., — осуществимы только в меру общественного накопления и возрастающего перевеса социалистических форм хозяйства над капиталистическими»²³⁸. Главная героиня Машка (Раиса Есипова) мечтает стать трактористкой, как ее соседка Анька (Вера Бендина). Но чтобы получить в управление такой артефакт силы, героине необходимо пройти ряд испытаний, которые фактически выковывают из деревенской бабы, прибитой патриархальным строем, «нового человека» социалистического будущего.

Фильм начинается со сцены, в которой мужики удивленно смотрят вдаль, где из-за горизонта появляется трактор. Похожая сцена есть и у А. Довженко в «Земле», где деревенские жители столпились в ожидании трактора, который пригнал из города Василь (Семен Свашенко) и его товарищи. Причем машина в «Земле» не становится только по факту своего прибытия во главе нового типа хозяйствования, она проходит своеобразную инициацию — мужики практически заправляют ее своими жизненными соками. Бездушная машина символически принимает частицу самого человека. А человек, в данном случае перепахавший

²³⁷ РГАЛИ.Ф. 2356. Оп. 1. Д. 45, 49.

²³⁸ Троцкий Л. Чтобы перестроить быт, надо познать его // Проблемы культуры. Культура переходного периода // Соч. Т. 21. М.; Л., 1927. С. 21.

кулацкие межи Василь, принимает смерть от рук кулаков, принося собственную жизнь в жертву коллективизации всей страны. В картине же Дзигана и Шрейбера за рулем трактора оказывается женщина — Машка, которая радостно поет песню: «Меня, Машку, меня, женщину печальную, безответную... В страду горячую на тебе, “Зеленях”, меня мать родила, — здесь Дзиган дает планетарный ракурс земли, по горизонту которой на тракторе разъезжает эта радостно поющая женщина, — до двадцати годов жили на “Зеленях” вытягивала на довольство чужое... В мятель... [Прим. С.С.: так написано в титрах] В стужу лютую... Замуж пошла за мужика, только силой богатого...»²³⁹ Любопытный момент: если у Довженко появление трактора в фильме означало смену мироустройства, то здесь тракторы как сельскохозяйственная техника уже присутствуют — в деревне есть тракторный техникум, где готовят будущих специалистов, есть обучающая литература и даже женщина-тракторист. Советская власть в фильме на равных условиях существует со старорежимным укладом, и единственное, что может помочь ей занять лидирующее положение, выдвинуть кулаков с территории, — это глобальная переориентация роли женщины в обществе, на которую возлагается обязанность по превращению разрушительного революционного порыва в созидательную силу. По большому счету, это фильм о становлении новой женственности как двигателя прогресса, которая, в сущности, приравнивается к трактору, который надо заслужить, получить, изучить и обуздать. Такой, нужно сказать, представляется трактористка Анька, которую ретроградные родственники упрекают в идейности. Мать: «Ты пошла против воли отца и матери. Свернула нас с жизни крестьянской». Отец: «Спокон веков мы жили природой извечной. И рождаются, умирают люди, а природа непоколебимо благоухает для человека... И плоды и довольство за труд дает природа... Жизнь женская спокон веков в хозяйстве, материнстве... А машина женщину губит, уничтожает... Уйди, Анька, из эпохи своей колхозной»²⁴⁰. Если сначала отцовские слова с экрана звучат на фоне абсолютно довженковских кадров с яблоками и пшеничными полями, то постепенно они вступают в диссонанс с

²³⁹ Цит. по фильму.

²⁴⁰ Цит. по фильму.

горькой правдой, которая противоречит декларируемой идиллии: это и мужик, пахущий вместо лошади землю, а затем умирающий от бессилия, и баба в нищей хате, раздираемая ором голодных детей. Анька, нашедшая в себе силы восстать против патриархального уклада, получает в управление не только трактор, но и собственное тело — теперь не мужчина ей диктует, как жить следует, а она назначает приглянувшемуся ей парню свидание: «Приходи, Мишка... В праздник... В лес... Ждать буду...»²⁴¹ Именно усилие по преодолению традиций старого мира дает женщине право руководить собственной судьбой. Поэтому первая попытка управлять взятым без спросу трактором у Машки заканчивается неудачей — и трактор чуть не разбила, и трактористку Аньку покалечила. «Не подкулачница я... По своим способностям трактор увела... Учиться хочу»²⁴², — оправдывается она перед председателем. Свой шанс она получает, и начинается череда препятствий, преодолев которые, женщина может пройти инициацию и заявить о себе в новом качестве. Машкина одержимость трактором вызывает протест у кулаков: до советской власти деревня традиционно «удобрялась трудом батраков», теперь же «колхозная наука, тракторы и коллективный труд» не только разрушают основы кулацкого довольства, но и уничтожают патриархальный уклад на корню, повышая значение женщины в социуме. Мужской мир единодушно восстает против феминизации Машки: супруг считает увлечение жены разрушительным для семейного очага. С упреком: «Знай свое дело бабское — хозяйство да роды!..»²⁴³ — он бросает учебник, который она украла в гараже, в топку, а затем и вовсе крушит все в хате, заливая и гася огонь в печи (семейный очаг). Не воспринимает Машку серьезно и инженер, который диагностирует у нее «отсутствие мышления в законах машинных конструкций и инженерии...» и прогоняет как неспособную.

Формирование нового сознания травматично не только для мужчин, но и для самих женщин, которые колотят Машку у колодца за то, что она своим недостойным поведением («здорово крутишь задом по автомобилям!..») «жизнь

²⁴¹ Цит. по фильму.

²⁴² Цит. по фильму.

²⁴³ Цит. по фильму.

женскую уничтожает»²⁴⁴. Несмотря на все это, героиня находит в себе силы доказать, что имеет полное право управлять трактором. Устроившись в тракторную бригаду поварихой, она, пользуясь близостью к машине, досконально изучает механизм и, когда мужчины оказываются не в состоянии починить остановившийся трактор, с легкостью устраняет поломку, делом доказывая, что может строить социализм наравне с мужчиной. Изменяясь сама, она невольно провоцирует перелом в коллективном сознании у женского окружения, они словно откликаются на машинные обвинения: «Друг на друга, зверюги задастые... Нет того, чтобы вместе за, против нищеты!..»²⁴⁵ — кооперируются в вопросе воспитания детей, организуя общественные ясли. И апофеозом Машкиной трансформации становится экзамен в гараже, где героиня не только знаниями доказывает свое право управлять трактором, но и проявляет чудеса нравственной выдержки и принципиального упорства, когда оказывается жертвой жестокого розыгрыша экзаменатора. В фильме этот кульминационный момент появления женщины как «нового человека» решается в традициях довженковской «Земли», когда со сценами похорон Василя параллельно дается эпизод родов. В данном случае рождает председательница, в ожидании медицинской помощи медленно оползая по стене в кабинете, увешанном революционными плакатами. Так, под крик роженицы, в гараже на глазах у изумленного мужского коллектива Машка на ладони несет экзаменатору, как оказалось, раскаленный болт. «На, возьми», — говорит она ошарашенному инженеру. Рождение «нового человека» состоялось дважды — буквально, на акушерском столе, и на символическом уровне, в гараже, в пространстве мужского.

Лишь с появлением в обществе «новой женщины» как активного гражданина, выкованного огнем через боль и преодоление, возможна окончательная победа над старым типом хозяйствования. Как у Довженко кулак хотел зарубить лошадь топором, так и здесь он гонит табун к обрыву: «Мой “Зеленях” не отдам... Все уничтожу!..»²⁴⁶ Если в начале фильма с этого же обрыва из-за оплошности Машки

²⁴⁴ Цит. по фильму.

²⁴⁵ Цит. по фильму.

²⁴⁶ Цит. по фильму.

едва не падает и разбивается трактор, калеча Аньку, то теперь героиня успешно предотвращает катастрофу, останавливая обезумевших лошадей и направляя их по правильному курсу. Героическая Анька, трактористка Машка, разродившаяся председательница, возглавившая общественные ясли Ульяна, довольные дети и спокойно «дышащая» земля — все это составляет теперь суть советской Женщины, работника, участвующего в строительстве социалистического общества наравне с мужчиной.

Образ «новой женщины является генеральной линией между старым миром и новым в фильме *Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929)*. Фильм был подвергнут цензурным переделкам, по указанию Сталина переименован в «Старое и новое» и в 1930 г. снят с показа как «идеологически ошибочный». Задуманная в 1927 г. как революционная ода кооперации, которая должна была помочь деревне преодолеть экономическую и техническую отсталость, по техническим причинам (съемки фильма были прерваны, так как Эйзенштейну было поручено поставить «Октябрь» к юбилею) картина вернулась в производство в середине 1928-го, а на экраны вышла в год «великого перелома», в 1929 г. К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят решительный курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию.

Картина, помимо крестьянской темы, важна еще и тем, что в ней впервые в творчестве режиссера материал выстраивается вокруг единого центрального персонажа, и таким персонажем становится женщина, причем в характерной репрезентации для 1920-х гг. — освобожденная из оков патриархального быта. Режиссер в динамике выстраивает образ «новой женщины», скрывая за ним в целом мифологему «нового человека», рожденного Революцией. Марфа Лапкина, играющая фактически саму себя под собственным именем, проходит все этапы советской инициации — из безлошадной крестьянки, забитой нищей жизнью и мужиком, превращается в идеолога кооперативного движения, организуя вместе с участковым агрономом и местными бедняками молочную артель. Сепаратор становится в ее судьбе лучшей версией мужского участия в формировании ее как

женщины будущего. Режиссер обозначает это сопричастие, используя приемы пафосного построения кинокомпозиции и символику: брызг сливок, окропляющих Марфу, после которых она, как герой сказки П. Ершова, перерождается в «новую женщину».

Венцом же ее метаморфоз становится превращение в человека-машину в лучших традициях авангардных лозунгов 1920-х гг. Артель получает от своих рабочих-шефов первый трактор, а к финалу картины артельную землю возделывают уже десятки тракторов, за рулем одного из которых сидит Марфа Лапкина. Безлошадная крестьянка мифически трансформируется в бесполого «человека-женщину», одетую как мужчина, в кожаных крагах и очках-фарах. В финале картины она становится одним целым со своим «стальным конем», знаменуя всем своим образом возникновение проводника «новой цивилизации». Симптоматично, что многократно в фильме возникает мотив неузнаваемости Лапкиной — прошлое и настоящее здесь не процесс гармоничного роста, а полярность, возникающая в результате радикальной перестройки.

Оппозиция старого и нового становится одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 1920-х — начала 1930-х гг., и решаться она будет посредством создания женского образа. Популярным становится мотив приехавшей из деревни в большой город девушки, которая на своем горьком опыте познает трудности и радости «нового» быта, а главное, «перековывается» по ходу истории в прогрессивного гражданина своей страны. Причем это могла быть совсем и не глухая деревня, а пригород, но некое отдаление от центра давало возможность режиссерам снова и снова обыгрывать эту двойственность современного мира, которую следует привести к идеологическому единообразию.

Героиней фильма *«Катя — бумажный ранет»* режиссеров Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера (1926) становится простая деревенская девушка Катя (Вероника Бужинская), которая после смерти единственной семейной кормилицы — коровы — вынуждена была податься в Ленинград на заработки, чтобы «сколотить денег» на новую. Из-за своей неискренности она быстро

оказывается в среде городского дна, торгуя яблоками без лицензии наравне с опытными спекулянтами, а также по наивности связывается с вором Сёмкой Жгутом (Валерий Соловцов), от которого беременеет. Катька — типичная «новая женщина». Как только Жгут начал ей помыкать: «Баба ты теперь никуда, а кобенишься»²⁴⁷ — и отлынивать от своих обязанностей в «торговых рядах», она, будучи на сносях, выталкивает взашей мужика из своего дома и жизни «обратно на Лиговку», так как толку от него мало, и сама начинает заправлять своими делами. Она самостоятельна в своих решениях и поступках. Именно такими мечтали видеть своих современниц Арманд (не самка и тень мужчины, а личность) и Коллонтай (холостая женщина) — самодостаточными и независимыми от мужчин. И с этого момента оппозиция в фильме — деревня и город, решенная через товар на лотке Катьки (яблоки сорта «бумажный ранет») и ее соседки Верки (Бэлла Чернова), торгующей заграничным парфюмом без пломбы, трансформируется в две сюжетные линии: «новая женщина» делает из мужчины человека и женщина старой формации, без стержня, мечтающая лишь о выгодном замужестве, из-за мужчины попадает в криминальную историю.

Варькина линия развивается предсказуемо: за своими мещанскими фантазиями о счастливой семейной жизни она не замечает, что связывается с вором и альфонсом Сёмкой: «Пойдем в загс, запишемся, а потом магазин откроем...»²⁴⁸ Мужчина не спешит составить счастье девушки, ведь у него с Катькой «и без загса все получилось», для него она лишь приманка для богатых толстосумов, жадных до девичьей любви. Брачная история закончилась для девушки плачевно — Сёмка обворовывает, а потом пытается убить ее потенциального жениха, за что она как соучастница оказывается арестованной.

На контрасте с Варькиной линией история Катьки выглядит более оптимистично. Она из человеческого сострадания пригревает не вписавшегося в новый мир «тиллигента» Вадьку (Федор Никитин), которого все вокруг называют сопляком и шляпой за то, что тот ни постоять за себя, ни найти работы не может.

²⁴⁷ Цит. по фильму.

²⁴⁸ Цит. по фильму.

«Верно, не умею я...» — жалуется он девушке, на что та предлагает ему поучаствовать в ее торговле: «Я тебя в люди выведу, работать научу... будешь человеком», — поручив ему охранять покой беспатентных лотошников. И зовет жить к себе: «В избе всякая соринка пригодится. Идем, ночуй. Только не подумай чего». Катька поступает так, как обычно поступают мужчины, — пускает на свою территорию более слабую особь, в меру опекает и нагружает работой, а когда в доме появляется ребенок, оставляет эту «слабую особь» нянчиться с ним, пока сама на заработках. Героиня сама определяет статус отношений с Вадькой: «На зло ему буду жить с тобой» — и принимает решение об их дальнейшей судьбе: «Чорт с ними, с яблоками, мы на завод поступаем»²⁴⁹. Катьку во всей этой истории не мучают сомнения, она точно знает, чего хочет и куда движется — к лучшей жизни своей и своего ребенка. Она ядро целевой аудитории советской агитации и пропаганды — крестьянская женщина, которой, кроме своих оков, терять нечего, она нацелена только на будущее. Рефлексии одолевают «тиллигента» Вадьку, оно и понятно, это персонаж из «прошлой жизни», враг для советской власти, причем не классовый («эксплуататоры»), а, что еще страшнее, идеологический («буржуазия»). Поэтому он здесь и показан как абсолютно лишенный жизненных сил человек. Да он и сам это понимает, оттого и решает покончить с собой. Правда, и это дело для него оказывается непосильным: «Ночь прошла для Вадьки в глубоком раздумье. Умереть ему было так же трудно, как и жить»²⁵⁰. Найдя удобный мосток, где можно свести счеты с жизнью, он бросается вниз головой. Задумываться о самоубийстве на мосту — это деталь из дореволюционного кино о падших женщинах, здесь же, в фильме 1920-х гг., этот культурный код не срабатывает — мелко. Как буквально — Вадьке воды по колено, так и в символическом значении — мелко по отношению к женщине, к ребенку, к которому привязался, к советской действительности, которая предоставляет возможности для лучшей жизни. Через комичность ситуации (у Вадьки воришка уносит верхнюю одежду, пока тот «умирает») и самоиронию (титр «Коли жить, так

²⁴⁹ Цит. по фильму.

²⁵⁰ Цит. по фильму.

и причесаться надо», и Вадька вынимает из нагрудного кармана рубахи расческу) происходит так характерная для кинематографа 1920-х гг. «перековка» героя из «тиллигента» в полноценного члена общества. Он возвращается домой к Катьке, спасает ребенка и обезвреживает преступника Сёмку. В нем затеплился огонек жизни, но по-настоящему разгореться ему поможет Катька, которая «искала пути к новой жизни» и нашла единственно верный, устроившись работать на завод. Семья воссоединяется, и счастливая «новая женщина» говорит своему мужчине: «Поступила на завод и тебя устрою»²⁵¹.

Так как основной характеристикой «новой женщины» в кинематографе 1920-х гг. является ее холостой статус либо подчеркнутая независимость от мужчины, то распространенным поводом для юмора становится традиционное супружество. Появляется мотив брака «с браком» — фиктивного, который завуалированно транслировал идею о тлетворности прежних семейных отношений, завязанных на общем быте и мешающих настоящим, искренним чувствам советских людей. В фильме *Бориса Барнета «Девушка с коробкой» (1927)* провинциальному парню Илье Снигиреву (Иван Коваль-Самборский) шляпница Наташа (Анна Стэн) по доброте душевной предлагает заключить фиктивный брак, чтобы она могла прописать его на своей жилплощади и спасти от улицы. Фильм по большому счету не про «новую женщину» — скорее это история о «новом быте» новой Москвы и реклама облигаций государственных выигрышных займов. Однако когда между молодыми людьми начинают зарождаться более глубокие чувства, чем просто человеческое сострадание, брачная афера начинает тяготить приличного парня и он пишет заявление в загс: «Прошу расторгнуть мой брак с гр. Н.П. Коростылевой, так как она выиграла 25 000 руб. и меня могут считать женившимся по расчету»²⁵². В фильме все заканчивается полюбовно, но о «перезаключении» брака речь не ведется. В авантюрной комедии *«Кукла с миллионами» режиссера Сергея Комарова (1928)* тема фиктивного брака возникает в связи с наследством умершей в Париже миллионерши, оставившей все свое состояние — акции «Триполи-

²⁵¹ Цит. по фильму.

²⁵² Цит. по фильму.

канала» — племяннице, которая проживает в Москве, Марусе Ивановой (Ада Войцик) с единственным условием — «в день свадьбы». Чтобы избавиться от жадных до наследства двоюродных братьев, досаждающих ей предложениями руки и сердца, Маруся предлагает своему другу-комсомольцу «сочетаться». И лишь когда «Триполи-канал» лопнул и акции перестали котироваться, они с радостью понимают, что теперь фиктивный брак им не нужен, и регистрируются по любви. Но так как разговоров про чувства между Марусей и другом не было — лишь общие задания по начертательной геометрии, то немного фарсово звучит и этот их «настоящий» брак, так как, подсказывает титр, «Гов. Иванова может утешиться... Ей улыбнулись мифические миллионы, но зато ей назначена реальная стипендия»²⁵³.

В сатирической комедии *Бориса Барнета «Дом на Трубной» (1928)* парикмахер-частник, ищущий домработницу, спрашивает деревенскую девушку Параню (Вера Марецкая), состоит ли она в союзе, имея в виду профсоюз и желая сэкономить на работнице. На что героиня по причине своей неосведомленности с чувством собственного достоинства сообщает: «Нет, я девица»²⁵⁴, — понимая слово «союз» в значении «супружеский». По логике фильма, а главное, времени, в отличие от брачного союза, профессиональный всячески поддерживает женщину, защищая ее от нерадивых работодателей. Как и «Девушка с коробкой», этот фильм Барнета скорее о новой Москве и новом быте. Режиссера идеологическая конструкция «новая женщина» интересовала мало — в центре его кинозарисовок скорее сама молекула жизни, которая растворена в человеческой повседневности и характерах. Однако «женский вопрос» витал в воздухе настолько явно, что его было невозможно избежать — он всплывал из самой толщи советского бытования, возникая в фильмах на «обочине» основных тем.

В качестве примера такой «ново-женской неангажированности» можно привести фильм *1931 г. того же Б. Барнета «Ледолом» («Анка»)*, сюжет которого строится на одном из эпизодов яркого противостояния бедняков-крестьян и

²⁵³ Цит. по фильму.

²⁵⁴ Цит. по фильму.

кулачества во второй половине 1920-х. Как подсказывает заглавный титр, «из газеты “За коллективизацию” от 23 ноября 1930 г.: в ночь на 15 октября в селе Услава кулаки подожгли сарай сельского активиста Петрова Егора Ильича, проводившего хлебозаготовки... В том же селе кулаки терроризируют бедноту и деревенских активистов, создавших штаб содействия хлебозаготовкам при сельсовете... отступая, яростно обороняется кулак»²⁵⁵. Детективная история про то, как кулаки подкупили несознательного председателя и утаивали с его помощью хлеб, заставляя покрывать недостачу с «хлебного налога» бедных крестьян, а комсомольские активисты им противостояли, на первый взгляд, разворачивается вдалеке от конструкта «новой женщины».

Однако второе название фильма — «Анка», по имени героини (Вера Маринич), — говорит о том, что линия забеременевшей от кулацкого сына девушки не менее важна, чем действия комсомольцев, крушащих тысячелетний уклад крестьянской жизни, как лед, сковавший жизненную сил русского крестьянства. Борьба с «последними остатками капитализма» рождает эту «новую женщину», оставшуюся без поддержки мужчины в самый уязвимый для нее период. Кстати, частый мотив в кинематографе второй половины 1920-х гг. — девушка забеременела, а после осталась одна с ребенком на руках. Причем важно, в этот исторический период такая беременность, с обременением, подавалась не как женская драма, а как свобода. В случае с Анкой в рамках нового мировоззрения в ее «грехопадении» нет ничего аморального. Еще Коллонтай говорила, что в любви для «холостой женщины» нет «содержания или цели жизни», а есть лишь вдохновение. Так и Анка на острове с парнем оказалась по велению души и сердца. Режиссер снимает этот эпизод максимально опозитизировано — лунная дорожка на воде, планетарный ракурс земли, на которой вот-вот произойдет оплодотворение, крупные планы героев, чуть статуарные позы, вычурные ракурсы и титр: «Сегодня ночью либо одной счастливой, либо одной дурой будет больше»²⁵⁶. В традиции старого мира все, что последует следом за любовной идиллией, оценивалось бы как

²⁵⁵ Цит. по фильму.

²⁵⁶ Цит. по фильму.

«горе» — парень тыльной стороной ладони вытирает губы и говорит: «Скучно!», а узнав, что девушка беременная, и вовсе уходит, смахивая песок со штанин. Режиссер в этой сцене выбирает ракурс — мужчина возвышается над женщиной, словно демонстрируя свое гендерное превосходство.

То, что женщина — зависимое от мужчины существо, демонстрирует и отец Анки. Он идет в «ячейку ВЛКСМ» разбираться и жаловаться на подлеца, обесчестившего дочь, с требованием исключить из комсомола... за воровство. Девушка при этом безмолвствует. Она безмолвствует на протяжении всего фильма, и когда отец, умирая, переживает, как она жить без него будет, и когда пьяные председатель с кулаком просят к ней переночевать: «Эй, ни баба, ни девка, пусти ночь скоротать»²⁵⁷, и когда после предложения выбрать ее в сельсовет местные начинают ее обзывать: «Гулящая. В совете подолом трепать будет»²⁵⁸. Анка от отчаяния обхватывает голову руками и безмолвно плачет. Но ее выбирают вместе с отставным красноармейцем Семеном Гасилиным (Антон Мартынов), плечом к плечу с которым они смогут противостоять кулакам. И с этого момента изменяется образ этой героини. Нет, в фильме она не становится более активной — лишь жалостливый взгляд сменяется каменной уверенностью на лице. Изменится восприятие ее старорежимными односельчанами. Силаев старший избивает ремнем своего сына и гонит его к Анке на поклон: «Иди, сволочь, к Анке... прощенья у стервы проси»²⁵⁹. Режиссер показывает этот непростой выбор Яши — свирепый отец с ремнем или беременная от него женщина. С фразой: «Не пойдет она за меня»²⁶⁰ — он поворачивает домой. И дело не в том, что он испугался упреков Анки, а в том, что для него это подобно признанию красноармейцу в своем вражеском статусе — она уже женщина из другого мира. Именно поэтому сельская повитуха отказывается идти помогать ей рожать, когда к ней прибежал Семен: «Коли блудила как кошка, так пусть и рожает как кошка»²⁶¹. Старый мир

²⁵⁷ Цит. по фильму.

²⁵⁸ Цит. по фильму.

²⁵⁹ Цит. по фильму.

²⁶⁰ Цит. по фильму.

²⁶¹ Цит. по фильму.

отворачивается от нее, чтобы Анка, опрокинув все предрассудки вместе с печным горшком и ухватом, справилась сама. И она справляется. Это зритель понимает по улыбке, которая разливается по лицам прибежавших на помощь Семена и его комсомольского товарища. Улыбнулись, что их скромная помощь не понадобилась, и с облегчением ушли делать свои героические дела. Так в кинематографе 1920-х гг. через боль родилась «новая женщина». И любопытно, что снова этот образ вырастает из женщины в прежней терминологии «падшей», максимально униженной мужчиной.

Тенденция говорить о «новой женщине» на примере самой зависимой части женского сообщества продолжится в фильме *«Танька-трактирщица/Против отца»* режиссера Бориса Светозарова (1929). Здесь местному кулаку-трактирщику противостоит его падчерица Таня, страстно мечтающая попасть в ряды пионеров, куда ее до финала фильма не принимают из-за отца: «Происхождение у тебя больно социальное! И отец твой, Танька, гидра настоящая. Защищать тебя будем, а в отряд не примем»²⁶². Тане Мухиной в силу возраста еще, конечно, до «новой женщины» надо повзрослеть, но уже сейчас она не в пример забитой матери способна противостоять отчиму и его поделщикам. Но кроме юной Тани, в фильме присутствует в качестве эпизодического персонажа женский коллектив, и это как раз тот случай, когда установки на «новую женщину» читаются между строк. Деревенские бабы разворачивают свою активность вокруг трактира, развращающего нестойкое население: «Бабы, мужики думают, что без них и сходу нет»²⁶³. И когда советская власть в селе побеждает, трактирщика с поделщиками «обезвреживают», Таньку спасают и принимают в пионеры, а на месте опостылевшего заведения открывают чайную, та самая женщина из сельского актива призывает своих подружек: «Мойте, бабоньки, почище, напоют и нас чайком, да с сахарком»²⁶⁴ — в прежней «культурной» парадигме женщине не было места, в кабаках сидели мужики, а бабы были безмолвными существами, обслуживающими своих мужей. В советской же действительности женщина

²⁶² Цит. по фильму.

²⁶³ Цит. по фильму.

²⁶⁴ Цит. по фильму.

активна и не полагается на помощь и поддержку «сильного» пола. Она в принципе оказывается как физически, так и идеологически зачастую сильнее мужчин. Кстати, и фильмов, где в семейной паре жена оказывалась бы предательницей, практически не встречается, а вот среди мужей такие есть.

На самом деле фильмов про «новую женщину» снималось очень много. Но большая часть из них сохранилась только на бумаге — в воспоминаниях, описаниях или, в лучшем случае, в сценариях. Так как задача данного исследования — проанализировать экранный образ в динамике, некорректно было бы раскрывать тему, основываясь на порой противоречивых и субъективных отзывах современников. Обозначим лишь названия: «Перевал» (реж. Сергей Митрич, 1925), «Бабий лог», (реж. Сергей Митрич, 1925), «Ваша знакомая» (реж. Лев Кулешов, 1927), «Жена» (реж. Михаил Доронин, 1927), «Чужая/Такая женщина/Метель» (реж. Константин Эггерт, 1927), «Золотое руно» (реж. Борис Светозаров, 1927), «Иван да Марья» (реж. Владимир Широков (II), 1928), «Василисина победа/Чертова баба» (реж. Леонид Молчанов, 1928), «Песня весны» (реж. Владимир Гардин, 1929), «Ухабы» (реж. Абрам Роом, 1928), «Посторонняя женщин» (реж. Иван Пырьев, 1929), «Две женщины/Женщина в зеркале/Женщина наших дней» (реж. Григорий Рошаль, 1929) и др.

Говоря о репрезентации «новой женщины» в советском кинематографе 1920-х — середины 1930-х гг., нельзя обойти масштабную по своей реализации тему — освобожденной женщины Востока. «Продвинуть в толщу народных масс Востока коммунистические идеи, наглядно показать опыт строительства Советского государства — труднейшая задача. С такой задачей может легче всего справиться кино, верней советские кино-картины. Трудные вопросы агитации на Востоке должна разрешать советская пленка. Язык кинематографии — международен. Там, где слова недостаточно убедительны и понятны, их дополняет выпуклая четкость картины»²⁶⁵, пишется в журнале «Советский экран» за 1925 г. в статье «Кино на Восток», которую можно считать программной для национальных кинематографий. «Восточницы» в этом плане представляли для большевиков еще

²⁶⁵ Кино на Восток // Советский экран. М.: Театр-кино-печать, 1925. № 3 (13). С. 5.

большую ценность, чем их «сестры» с российской территории, все понимали, что «строить социализм — значит освободить женщину» (Л. Троцкий). В азиатском регионе из-за господствующего феодального строя практически отсутствовали пролетарии или рабочие как класс, а именно они, как известно, были опорой советской власти. Поэтому в качестве основных союзников большевики стали считать именно женщин Востока, так как они отчасти, и представляли собой образ пролетариата — бесправного, эксплуатируемого и обездоленного. Эти женщины были идеальной аудиторией для лозунгов «скинуть паранджу» и отказаться от адата²⁶⁶ в пользу советской конституции, уравнивающей женские права с мужскими. Фильмов с подобными призывами выходило огромное множество, и все они в той или иной степени говорили об одном — либо о том, что женщина безмолвно страдала и гибла под гнетом пережитков феодальных устоев, либо что она находила в себе силы восстать против традиций и скидывала паранджу. «Легенда о девичьей башне» (реж. Владимир Баллюзек, 1923), «Мусульманка» (реж. Дмитрий Бассальго, 1925), «Минарет смерти» (реж. Вячеслав Висковский, 1925), «Чадра» (реж. Маихаил Авербах, 1927), «Сурамская крепость» (реж. Иван Перестиани, 1922), «Элисо» (реж. Николай Шенгелая, 1928), «Намус/Честь» (реж. Амо Бек-Назаров, 1926), «Дочь Гиляна» (реж. Андрей (Юрий) Быховский, Лео Мур, 1928), «Саба» (реж. Михаил Чиаурели, 1929) и т. д. — фильмы на эту тему продолжали выходить и далее. В целом образ «освобожденной женщины Востока» в кинематографе представлялся стереотипно — передовая труженица и «героическая дочь своего народа». В тех фильмах, где героиня проявляла волю к победе и выходила победительницей из схватки с патриархальным игом в ее репрезентации, помимо национального колорита, вроде скинутой паранджи, начинает фигурировать и «половой вопрос», популярный в кинематографе европейской части СССР. Так поднимаются проблемы расторжения брака, свободных отношений и отказ женщины воспринимать себя исключительно как инструмент для воспроизведения потомства.

²⁶⁶ Адат (от арабского «ада» — обычай) — комплекс поведенческих норм мусульман, институтов и практик, не отраженных в шариате. Употребляется в двух основных значениях: обычное право, неправовой обычай. ([Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://knowledge.su>. Дата обращения: 16.02.2016.

Для примера рассмотрим два азербайджанских фильма, первый из которых так и называется – «Исмет» (второе название «Гибель адата»), режиссер Михаил Михайлов (1934). Эпиграфом к фильму идут документальные кадры с посвящением реальному прототипу героини фильма — азербайджанской летчице Лейле Мамедбековой, которая вместо паранджи с головы снимает авиационный шлем, на своем примере доказывая современным зрительницам, что освобождение из-под гнета возможно. Как гласит начальный титр к фильму, «нет таких крепостей, которых большевики не могли бы взять (И.В. Сталин)»²⁶⁷.

Азербайджан 1930-х гг. Исмет (Жука Михельсон) отец выдает замуж за богатого и правоверного мусульманина, того за десять лет супружества жена так и не смогла осчастливить наследником. Эта женщина раздавлена решением мужа взять в дом вторую жену, ведь она посвятила этому человеку большую часть своей жизни, а заслужила лишь унижения со стороны свекрови. Не выдержав позора бездетности, она с горя совершает акт самосожжения, о чем сообщают Исмет на свадебной церемонии. Девушка плачет и натягивает на себя еще плотнее чадру — несчастливое начало супружеской жизни. Случилась Октябрьская революция, на месте женской бани теперь прядильная фабрика, но прежние феодальные законы в отношении женщин никуда не исчезли. Так, отец Исмет, придя на фабрику устраиваться инженером, вступает в шовинистскую перепалку с женщиной-директором: «Ты что ли хозяйка?» Директор: «Я только директор фабрики, хозяева вот они», — показывает на женщин-работниц. Отец: «Ты женщина, я мужчина, какие могут быть между нами шутки?»²⁶⁸ Но больше всего от него достается дочери — он за ее спиной соглашается с зятем в необходимости новой жены для того — Исмет оказалась такой же бесплодной, как и предыдущая супруга правоверного. Фертильность становится для восточной женщины единственным достоинством в глазах местных мужчин, воспринимающих своих жен как домашний скот, необходимый в хозяйстве и годный лишь для воспроизведения потомства. Исмет в своей горе не одинока — палаты в городской больнице забиты такими

²⁶⁷ Цит. по фильму.

²⁶⁸ Цит. по фильму.

«неполноценными» подругами, которые, помимо взаимной поддержки, теперь, с приходом советской власти, могут рассчитывать на своевременную медицинскую помощь. Так, врач, обследовавший Исмет, уверяет, что она вполне может быть матерью и неплохо было бы обследовать мужа на предмет его здоровья. Но супругу не до этого, он нацелен на новую жену, тем более что и окружение его науськивает: «Бесплодное дерево вырывают, а вместо него сажают новое»²⁶⁹.

Вернувшись из больницы, Исмет застаёт его за приятными свадебными хлопотами и восстает против такой вековой несправедливости: «Не хочу!» Исмет выступает против навязанной ей роли безмолвной самки, необходимой лишь для воспроизведения потомства. Она не только отказывается принять в семью еще одну жену мужа, но, обвинив его самого в бесплодности, ссылаясь на мнение врача, уходит из дома. Так началась борьба Исмет за право быть равноправной гражданкой СССР, свободной от векового национального рабства. Героиня устраивается на фабрику, но не только ради работы и общежития, а «в поисках новой, светлой жизни», ради реализации своего жизненного предназначения. Оно у женщины оказывается значительно шире детородной функции — Исмет мечтает стать летчицей. Ее с группой таких же фабричных девчонок привозят на аэродром с экскурсией, и, когда она поднимается в небо, ветер срывает с нее чадру, символически вырывая женщину из прежней жизни, открывая перед ней весь мир. С этого момента небо становится ее выбором и ее судьбой. Именно с расставания с паранджой для восточной женщины начинается подлинное раскрепощение. Схожий мотив звучит в первой песне фильма *Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» (1934)*: «В черной тюрьме было лицо мое... слепая была жизнь моя... Без света и без знаний я была рабыней без цепей...»²⁷⁰ И пусть для самой женщины эти эмоции были в новинку — она искренне расстраивается утерянному платку, опьянение свободой, которую можно ощутить только в небе, вырвавшись из темницы, уже не отпустит Исмет. Она первая поднимет руку, когда узнает, что летная школа выделила фабрике два свободных места.

²⁶⁹ Цит. по фильму.

²⁷⁰ Цит. по фильму.

Опозорила дом, убежала от мужа, вино пьет... «О, великий Аллах, что стало с дочерьми мусульман... стыд и позор!» — восклицает несчастный отец, он безуспешно пытается вытащить дочь из этого «советского ада». Она, единственная женщина в летном училище, наравне с мужчинами в шортах марширует по плацу, чем шокирует укутанных в чадру приехавших навестить ее родственниц и свекровь. Старый мир не хочет отпускать женщину из своих клешней — друзья мужа насмехаются над его мужественностью и подстрекают проучить жену, мать угрожает выгнать его, если он «не снимет позор с дома», и обманом заманивает девушку в родной город, чтобы свершить правосудие. Лишь чудо спасает Исмет от руки мужа, попытавшегося убить предательницу. Так настойчивость девушки при поддержке советской власти разрушила многовековой адат, позволив женщине Востока освободиться от домашнего рабства, а Исмет еще и успешно сдать выпускной экзамен, став профессиональной женщиной-летчицей.

В фильме рассказывается история революционного выбора женщины Востока, разорвавшей многовековые традиции (адат), определявшие ее роль и положение в семье и обществе. Это освобождение имело цель — сделать равными всех граждан страны. Освобожденная женщина — это проводник идеологии «нового мира» для всего советского общества, наглядно демонстрирующая, что «кто был никем, тот станет» если не всем, то наравне со всеми. Так, скидывая паранджу с женщины Востока, советская власть демонстрировала принципы социального равенства в новом государстве, основанного на конституции, а не религиозных традициях прошлого. В финале картины отец мирится с Исмет, признавая за ней право жить по конституции, а не по адату. Что важно, отец, всю свою жизнь работавший, олицетворял собой рабочий класс Востока (в противоположность... дочери), и его решение — это символическое приятие целиком и полностью советской власти (лишь неприятие «женского вопроса» позволяло считать его «несознательным»). Теперь же, после примирения, он становится полноценным в идеологическом смысле членом советского государства.

Если фильм М. Микайлова представляет собой вольную интерпретацию биографии известной азербайджанской летчицы, снятую в агитационно-пропагандистском ключе, то картина *«Игра в Любовь»* режиссера Аббаса-Мирзы Шариф-заде (1935) — легкомысленную комедию из жизни молодых азербайджанских комсомольцев, в которой идеологические конструкты «новых людей из нового общества» растворены в обыденной жизни. Тем и любопытнее посмотреть, как представляется «новая женщина» Востока.

Главная героиня Лейла (Сара Шарифзаде) работает слесарем гаража. Она совершенно непохожа на затравленную адатом женщину. Напротив, одетая в мужской комбинезон, имея репутацию настоящего спеца в мужской профессии, она отпускает по-мужски сальные шуточки в разговоре с подружками, которые предлагают ей взять шефство над разгильдяем-коллегой по гаражу: «Знаешь, Лейла, ему нужно немного внимания и теплоты... но не больше. — А если я увлекусь? Он ведь славный малый...»²⁷¹ Керим (Маджид Шамхалов) и правда оказывается славным парнем. Под облагораживающим влиянием девушки он становится ответственным работником, поступает в школу водителей и защищает диплом, заслуживая тем самым согласие девушки на брак. В любовной истории присутствует и третий персонаж — поклонник Лейлы Саттар (Исмаил Эфендиев). Он поначалу закрывает глаза на «общественную» нагрузку своей подруги, всячески подчеркивая прогрессивность своих взглядов на отношения: «Комсомолец и ревность несовместимы»,²⁷² но затем, забыв про комсомольскую мораль, из-за ревности заболевает и даже начинает вредить сопернику. Ситуация счастливо разрешается: Саттар вынужден признать свое поражение, а в азербайджанском фильме звучит тема «новой морали». Так, с некоторым отставанием (на центральных киностудиях она появляется во второй половине 1920-х гг.) и в

²⁷¹ Цит. по фильму.

²⁷² Цит. по фильму.

юмористическом ключе, но и фильмов про «освобожденную женщину Востока» коснулась критика «полового вопроса»²⁷³.

2.3. Критика «полового вопроса» в кинематографе

Говоря о «половом вопросе» в Советской России, необходимо отметить главную переломную точку в истории его возникновения — Октябрьскую революцию 1917 г. После прихода большевиков к власти в России формирование иной морали (отличной от патриархальной) как основы нового социально-политического общественного устройства становится одной из приоритетных задач. Советская власть понимает, что эффективность восприятия идеологии «нового мира» напрямую зависит от трансформации общественного сознания. Перемены должны были затронуть самые инертные стороны человеческой жизни — семейный институт и роль женщины в социуме. Эксперименты с «новой женщиной» в советской идеологической пропаганде, как уже было сказано, напрямую были связаны с общей идеей переустройства общества и создания нового мировоззрения. Советская власть отдает себе отчет, что все ее усилия потерпят неудачу, если официально объявленные морально-нравственные ценности будут не совпадать с семейными приоритетами или игнорироваться. Семья в патриархальном мире формирует не только психологический и нравственный образ личности, но, что важно, и правовое сознание, которое во многом определяет политические взгляды. Этим объясняется настойчивое стремление коммунистов контролировать сферу семейных отношений, пропагандировать новые формы коллективного общежития и насаждать «новую мораль» в пику мещанским предрассудкам.

Советская власть подхватывает и развивает начатое еще в дореволюционной России движение сексуального раскрепощения молодежи, вдохновленное романом М. Арцибашева «Санин» (1907) и идеями Ф. Ведекинда, крайне популярного в России в первое десятилетие XX в. Надо сказать, что немецкого драматурга до

²⁷³ Подробнее об этом: Смагина С. А. Образ освобожденной женщины востока в кинематографе 30-х годов. Особенности экранной репрезентации // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 2. С. 114-124.

революции русская интеллигенция воспринимала как «предвестника будущего»²⁷⁴. Были переведены практически все его прозаические и драматические произведения, часть из них поставлена на сцене во многом благодаря Вс. Мейерхольду, который видел в творчестве немецкого писателя потенциал для обновления театральной эстетики. В 1905 г. в Тифлисе на сцене «Товарищества новой драмы» он ставит его пьесу «Придворный певец», по словам А.И. Жеребина, открывая Ведекинда «на год раньше, чем Макс Рейнхард ... в самой Германии»²⁷⁵. В 1907 г., задумывая программу преобразования Театра Комиссаржевской в Театр трагедии, ритма и исканий, режиссер не только включает в репертуар «Пробуждение весны» (перевод Ф. Сологуба), но и планирует к постановке самую знаменитую пьесу Ведекинда «Дух земли», переведенную им под интригующим названием «Вампир». Чем так вдохновил всех этот немецкий писатель, что заслужил даже высокую оценку в статьях Льва Троцкого²⁷⁶? Как объясняет Ю. Веселовский, «несомненно, прежде всего, — свободным и независимым отношением автора ко всему традиционному, принимаемому на веру, считающему непогрешимым и для всех обязательным, — его стремлением осмеивать и развеивать существующую мораль, взгляды на долг, светские приличия и условности, его неизменную борьбу с лицемерием и фарисейством»²⁷⁷. Ведекинд в своем творчестве вводит концепцию новой женщины — «Freudenmädchen», или Лулу, чрезвычайно востребованную кинематографом Германии 1920-х гг. Она своей безудержной сексуальностью, искушает обывателя, разрушая его привычный мещанский мирок. Ее антиобщественное поведение и выпады против традиционной морали звучат как бунт во имя подлинной жизни. Через «новую женщину» начинают транслироваться идеи обновления культурной и идеологической жизни общества. Помимо новаторства в драматургии, поиска

²⁷⁴ Седелник В.Д. Франк Ведекинд: от парадигмы к парадигме и обратно // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2010. Т. 7. С. 96.

²⁷⁵ Жеребин А.И. Мейерхольд и Ведекинд // Литература в контексте художественной культуры: межвуз. сб. науч. статей / под ред. А.Г. Березиной, А.М. Фурсенко. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 1991. С. 39.

²⁷⁶ Троцкий Л. Франк Ведекинд // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 326-345.

²⁷⁷ Веселовский Ю. Франк Ведекинд // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 44. С. 712.

новых форм, стилей, жанров и тем, позволяющих создавать новую эстетическую реальность, которая в состоянии адекватно передать стремительно изменяющуюся жизнь, именно в концепции «новой женщины» Лулу скрывается причина, почему одним из первых зарубежных фильмов, выпущенных в советский прокат, становится картина по пьесе Ведекинда.

В начале 1920-х гг. «Межрабпом-Русь» выпускает фильм Леопольда Йесснера «Дух земли/Лулу/Erdegeist/Earth Spirit» (Германия, 1923) с русскими интертитрами. Казалось бы, чем может зацепить пролетарского зрителя история коварной красотки, помыкающей мужчинами и губящей их в театральном закулисье, когда отовсюду до него доносятся призывы покончить с мещанством? В картине, вышедшей на советский экран, нет никакого упоминания о недавних октябрьских событиях, рабоче-крестьянской проблематики, напротив, капиталистические идеи продажной любви и насилия грозят внести смуту в голову вчерашних революционеров и отвлечь их от классовой борьбы с врагами. Именно «новая мораль», которая стоит за женщиной с загубленной, с точки зрения патриархального мира, репутацией, объясняет интерес к творчеству Ведекинда как в первое десятилетие XX в., дореволюционное, так и во второе, советское, на пике решения «полового вопроса».

Немецкий психолог В. Райх в своей книге «Сексуальная революция» (1934) приводит фрагмент переписки Л. Троцкого с В. Лениным 1911 г., где первый пишет: «Несомненно, сексуальное угнетение есть главное средство порабощения человека. Пока существует такое угнетение, не может быть и речи о настоящей свободе. Семья, как буржуазный институт, полностью себя изжила. Надо подробнее говорить об этом рабочим...»²⁷⁸ После революции в один год со знаменитыми ленинскими декретами 1917 г. «О мире» и «О земле» выходят декреты «О гражданском браке, о детях и о ведении книг актов состояния»²⁷⁹ и «О

²⁷⁸ Райх В. Сексуальная революция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=144323>. Дата обращения 06.11.2016.

²⁷⁹ Декрет ВЦИК и СНК о гражданском браке, о детях и о ведении книг актов состояния от 18 (31) декабря 1917 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/index.html>. Дата обращения 06.11.2016.

расторжении брака»²⁸⁰, согласно которым женщина теперь получала право голоса наравне с мужчиной при разводе и могла претендовать не только на выбор места жительства после расторжения брака и собственную фамилию, но и на финансовое содержание от бывшего супруга. Освобождение женщины из-под гнета патриархальных традиций становится одним из приоритетных направлений государственных интересов: «Установить политическое равенство женщины с мужчиной в советском государстве — это одна задача, наиболее простая. Установить производственное равенство рабочего и работницы на фабрике, на заводе, в профессиональном союзе, так, чтобы мужчина не оттирал женщины, — эта задача уже много труднее. Но установить действительное равенство мужчины и женщины в семье — вот задача неизмеримо более трудная и требующая величайших усилий, направленных на то, чтобы революционизировать весь наш быт»²⁸¹.

Разумеется, эти пролетарские идеи о переустройстве быта, пересмотре института семьи и сексуальном равенстве в первую очередь подхватила молодежь, как более открытая всему новому часть населения. «Половой вопрос» становится крайне популярным к 1920-м г. Теория «революционного Эроса» А. Коллонтай, опубликованная в открытом письме «к трудящейся молодежи» под названием «Дорогу крылатому Эросу!» (1923), несмотря на то что говорила о «любви-товариществе» и приподнимала «крылатого» (духовную близость) над «бескрылым» (физическое удовлетворение) Эросом, в массовом сознании была воспринята как призыв к свободной любви. Вслед за серией рассказов Коллонтай, объединенных в сборник «Любовь пчел трудовых» (1923), выходит целый ряд произведений, раскрывающих «новый половой быт»: очерк Н.А. Брыкина «Собачья свадьба» (1925), роман «Цемент» Ф. Гладкова (1925), рассказы П.С. Романова «Без черемухи» (1926) и «Суд над пионером» (1927), роман И. Каллиникова «Мощи» (1925–1927), роман Л. Гумилевского «Собачий переулок» (1927) и его же повесть «Игра в любовь» (1927), пьеса С. Третьякова «Хочу

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Троцкий Л. От старой семьи — к новой // Сочинения. Т. 21.: Культура переходных периодов. М.; Л.: Госиздат, 1927. С. 28.

ребенка!» (1927), повесть С. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1928), роман Н.А. Венкстерн «Аничкина революция» (1928), роман И. Рудина «Содружество» (1929) и др.

Доподлинно не установлено, каким образом фраза, приписываемая Жорж Санд, согласно которой «любовь, как стакан воды, дается тому, кто его просит», проникла в умы революционно настроенной молодежи советского государства. Однако она вылилась в поистине катастрофичную по своей популярности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения. Данный образ превратился в мем своего времени, и режиссеры в своих картинах достаточно часто обыгрывали его в сценах, завязанных на «половом вопросе». В уже упомянутом фильме Оцепа «Земля в плену» Бельский, влекомый желанием к бесправной Марии, наливает воду из сифона в стакан и по рассеянности ставит его на кнопку вызова прислуги. Это становится спусковым крючком для процесса интимного закабаления героини: приход лакея, очернение женщины в глазах мужа и ее дальнейшее «этапирование» в бордель.

К середине 1920-х гг. «половой вопрос» достигает пика своей популярности в обществе, и в 1926 г. поднимается волна критики в адрес «новой морали»²⁸². Как со стороны В. Ленина и А. Луначарского²⁸³, так и со страниц газет и журналов звучат призывы покончить раз и навсегда с этой темой: статья в газете «Правда» под названием «Без черемухи»²⁸⁴, публикация журнала «Молодая гвардия», напечатавшая фрагмент диспута в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской²⁸⁵, статья «О проблемах пола и половой литературе» в «Известиях»²⁸⁶ и др. В 1927 г. выходит брошюра А. Луначарского «О быте», где целая глава посвящена проблеме молодежи и теории «стакана воды»: «У буржуя, ненавистного нам типа, есть два отношения к женщине: как к жене, его домашней

²⁸² Подробнее об этом: Смагина С. А. Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. // Артикульт. 2017. № 3 (27). С. 89-94.

²⁸³ Партийная этика: документы и материалы дискуссии 20-х гг. / под ред. А.А. Гусейнова и др. М.: Политиздат, 1989. 509 с.

²⁸⁴ Ионов П. Без черемухи // Правда. 1926. 4 дек. С. 5.

²⁸⁵ Лялин Н. Диспут в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской // Молодая гвардия. 1926. № 12. С. 168-173.

²⁸⁶ Полонский В.О. О проблемах пола и половой литературе // Известия. 1927. 4 апр. С. 3.

рабыне, и как к проститутке, с которой он сошелся и ему горя мало, ему не важно, что с ней случилось дальше. И когда какой-нибудь наш комсомолец или коммунист говорит: знаете, я ведь не буржуй, я не стану вам буржуазную семью основывать, я придерживаюсь теории стакана воды, то он попадает в такое положение, при котором он чисто по буржуазному относится ко всем женщинам на свете, относится как к проституткам. Вот почему Ленин говорит, что это буржуазная точка зрения, голая буржуазная развратная точка зрения. Все это не имеет ничего общего со свободой любви, как мы, коммунисты, ее понимаем. Вы, конечно, знаете знаменитую теорию, “что в коммунистическом обществе удовлетворить половые стремления, любовные потребности будет так же просто незначительно, как выпить стакан воды”. От этой “теории стакана воды” наша молодежь взбесилась. И для многих юношей и девушек она стала роковой. Приверженцы ее утверждают, что это теория марксистская. Спасибо за такой марксизм... Я считаю знаменитую теорию стакана воды антимарксистской, антиобщественной. В половой жизни проявляется не только природа, но и принесенная культура, будь она возвышенная или низкая. Энгельс в “Происхождении семьи” указал на то, что важно, чтобы половая любовь развилась и утончилась»²⁸⁷.

Теперь уже пролетарская мораль, как когда-то патриархальная, подвергается ревизии. Достаточно иронично на эту тему высказывается *Абрам Роом* в своем фильме «*Строгий юноша*» (1936) по одноименной пьесе Ю. Олеси. В качестве главного героя выступает идеальный комсомолец Гриша (Дмитрий Дорлиак), разработавший третий комплекс ГТО — свод моральных правил для нового социалистического человека, которые по сюжету фильма сам и нарушает, о чем ему с иронией регулярно сообщает окружение. Единственный человек, который пытается придерживаться этих норм, — Лиза (Валентина Серова), но в силу своего комического амплуа она одним только вопросом: «Неужели ты не понимаешь?» — превращает все заявления Гриши в фарс. И жестче всего героиня проходит как раз по теории «стакана воды»: «Нужно, чтобы исполнялись все желания, тогда

²⁸⁷ Луначарский А.В. О быте. М.; Л., 1927. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte#ТОС-8>. Дата обращения: 31.12.2016.

человек будет счастлив. Неужели ты не понимаешь? А если желания не исполняются, тогда человек делается несчастным. Нельзя подавлять желания! Подавленные желания вызывают горечь, человек делается несчастным. Есть такая теория, вот! Хочется сесть на ступеньку — садись, хочется встать — встань. Это так просто. Хочется подпрыгнуть — подпрыгни. Хочется опрокинуть стакан — опрокинь [прим. С.С.: на этих словах Лиза смахивает рукой стакан воды со стола]». После чего обессиленно падает на стул со словами: «Как я устала от своей разнузданности»²⁸⁸.

Чрезмерная идеологизированность жизни советских людей в целом и молодежи в отдельности, тотальный политический контроль даже в сфере частного вели к прямо противоположным результатам: в ответ на регламентацию своей жизни, «пролетарский быт» и запрет на прежние морально-нравственные ориентиры комсомольцы часто демонстрировали девиантное поведение. Далеко не всегда отрицание старого уклада и обычаев в обществе происходило с культивацией новых, коммунистических устоев. Часто молодежь бунтовала сразу по двум фронтам: и против старого, отцовского, и против нового, официального. Борьба с «пережитками прошлого» предопределила идеологическую фальшь: молодые люди были дезориентированы установками партийных идеологов, осуждающих одновременно и традиционный «буржуазный» брак, и «буржуазную» половую распущенность, не дающих примеров, как правильно: если комсомолка «вела себя скромно, то говорили, что она пропитана буржуазными предрассудками и что у нее индивидуалистическое настроение, если начинала свободно вести себя, то ее приравнивали к проститутке»²⁸⁹.

Стоит отдать должное, советский кинематограф в силу разных причин не становится рупором «новой морали», она возникает на экранах уже в стадии критики, а не восхваления. Так, едкая ирония Роома в адрес пролетарской морали выходит уже под самый закат обсуждения «полового вопроса» в советском обществе. А вот актуальная критика «свободных отношений» со стороны

²⁸⁸ Цит. по фильму.

²⁸⁹ Ярославский Е. Переход к наступлению // Антирелигиозник. 1929. № 10. С. 6.

кинематографа прозвучала раньше, отголоском громкого «чубаровского дела» 1926 г.²⁹⁰, прогремевшего на пике сексуального раскрепощения, царившего в обществе. Этот скандальный процесс о групповом изнасиловании лег в основу картины *Ефима Дзигана «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930)*. Фильм начинается с народного суда над пятью насильниками, надругавшимися над лаборанткой электростанции Еленой (Раиса Есипова). Однако не эти «деклассированные хулиганы» оказываются в объективе пристального внимания режиссера, а отравленное «свободными отношениями» общество, многие представители которого, как оказалось, поражены «буржуазной собственнической моралью» по отношению к женщине, причем не только в пролетарской среде (рабочий на заводе: «И чего из-за бабы шум поднимают...»²⁹¹), но и в среде служащих.

Так, адвокат (Иван Чувелев) отказывается защищать насильников: «Профессиональный долг заставляет меня защищать их... Но даже их некультурность не может служить им оправданием... Их преступлению нет оправдания, я... Я отказываюсь их защищать!..»²⁹² При этом, когда героиня обращается к нему за помощью, он, узнав ее, попытался воспользоваться ситуацией и, сунув деньги в декольте, начал склонять к близости. На ее возмущенное: «Что вы делаете?! Вы меня не поняли» – он, недоумевая, парирует, что «цена нормальная»²⁹³. Публично выступая за справедливость и уважение к женщине, на деле адвокат оказывается приверженцем старой морали, которая позволяет ему оставаться потребителем продажной любви. В связке с этим персонажем в фильме появляется проститутка, рядом с которой на скамейке по воли рока присаживается Елена. И скамейка, как артефакт из дореволюционных фильмов о публичных

²⁹⁰ Прогремевшее на всю страну уголовное дело о групповом изнасиловании работницы завода «Кооператор», которое было совершено 21 августа 1926 г. молодыми ленинградскими рабочими в саду предприятия (бывший Сан-Галли), расположенном на Лиговке, в районе Чубарова переулка (теперь Транспортный). В результате расследования перед судом предстали двадцать семь человек: двое были оправданы, шестеро приговорены к расстрелу, остальные – к различным срокам заключения. Это громкое дело повлекло за собой череду других уголовных дел по «половому вопросу», после чего была объявлена организованная кампания против хулиганства.

²⁹¹ Цит. по фильму.

²⁹² Цит. по фильму.

²⁹³ Цит. по фильму.

женщинах, и то, что именно такая «нормальная цена» в рублях оказывается в руках у случайной визави героини, и то, что мимо этой скамейки, как выясняется, ежедневно ходит на работу адвокат — все это указывает, что проституция, несмотря на то что является пережитком старого режима, по-прежнему остается востребованной в среде не только люмпенов, но и внешне благопристойных граждан. В завуалированном виде буржуазные пережитки еще более отвратительны, чем явное хулиганство, поэтому уже Елена обвиняет адвоката в непристойном поведении: «Чем вы лучше тех пяти, которых вы отказались защищать?. Задержите его!. задержите... он негодяй!..»²⁹⁴

Помимо адвоката, для которого женщина является объектом сексуальных утех, в фильме заявляется еще один персонаж — водитель грузовика (Павел Молчанов), для которого интимные отношения просты и незамысловаты, как глоток воды после напряженного трудового дня. «Товарищ! — обращается он к Елене, севшей к нему в грузовик. — Поедем ко мне!» А когда та вырывается из его объятий и сбегает, кричит ей вслед: «Мещанка!»²⁹⁵ В лице водителя здесь выступает передовая молодежь того времени, так же легко относившаяся к удовлетворению своих половых стремлений и частенько обвинявшая комсомолок, не желавших «итти навстречу», в мещанстве — «половой вопрос»). Шофер абсолютно искренне не понимает, почему его предложение не нашло отклика у Елены, и даже разыскивает ее в комсомольском общежитии, чтобы окончательно прояснить этот оставшийся без ответа «половой вопрос»: «Вы мне нравитесь... а я тоже парень ничего себе»²⁹⁶. Он начинает беззастенчиво приставать к лежащей на кровати Елене, и когда та возмущенно вскакивает и запускает в него, опять же, стаканом с водой, мужчина обиженно цедит: «Подумаешь... недотрога какая!..»²⁹⁷ Крупный план осколков, оставшихся от разбитого стакана, здесь символизирует крушение одноименной теории, которая комсомольцами теперь маркируется как «стыдная» и «нетоварищеская».

²⁹⁴ Цит. по фильму.

²⁹⁵ Цит. по фильму.

²⁹⁶ Цит. по фильму.

²⁹⁷ Цит. по фильму.

Третьим персонажем, попавшим под пристальное внимание народного суда и режиссера, становится муж героини (Сергей Ланговой), который считает, что данным происшествием они опозорены, и запрещает Елене возвращаться на завод: «Моя жена должна быть у меня дома, а не где-то на заводе!»²⁹⁸ Причем его не волнует желание и гражданское право Елены вернуться к своим обязанностям и не смущает, как сообщает титр, что «на фронте социалистического труда дорог каждый работник» и лаборатория, где работает Елена, отстает именно из-за недостатка сотрудников. Его собственнические патриархальные установки не отвечают требованиям нового времени, а потому отторгаются как обществом, так и самой пострадавшей.

Елена уходит из дома и начинает новую жизнь в «коммуне», где интимное и частное становится теперь общим, коллективным, а женщина — бесполой трудовой единицей, наравне с мужчиной. Надо сказать, что «жизнь гуртом» со второй половины 1920-х гг. — еще одна утопическая идея социалистического государства, которая просуществовала, как и идеи «новой женщины» и «новой морали», совсем недолго. Согласно этой задумке, семейное хозяйство планировалось полностью обобществить и сделать частью общественного труда, для чего начинают возводить дома-коммуны рабочей молодежи. Место мужа-собственника, очевидно, должен был занять многоликий товарищ-коллектив, на которого возлагалась ответственность принимать решения по финансовому снабжению «семьи», общими силами вести хозяйство, удовлетворять культурные потребности и воспитывать детей²⁹⁹. Л. Троцкий в своей статье «От старой семьи — к новой» предлагал: «Стирать белье должна хорошая общественная прачечная. Кормить — хороший общественный ресторан. Обшивать — швейная мастерская. Воспитываться дети должны хорошими общественными педагогами, которые в этом деле находят свое подлинное призвание. Тогда связь мужа и жены освобождается от всего внешнего, постороннего, навязанного, случайного. Один перестает заедать жизнь другого. Устанавливается, наконец, подлинное

²⁹⁸ Цит. по фильму.

²⁹⁹ Официально такие коммуны прекратили свое существование в 1934 г., когда XVII съезд ВКП(б) раскритиковал этот социальный эксперимент.

равноправие. Связь определяется только взаимным влечением. Но именно потому она приобретает внутреннюю устойчивость — конечно, не для всех одинаковую и ни для кого не принудительную»³⁰⁰.

В фильме Е. Дзигана не только подвергаются критике старорежимное отношение к женщине и новомодная теория свободных отношений, но и в целом пересматривается мировоззрение, очищается от предрассудков патриархального наследия. Теперь слово предоставляется пролетарской общественности. Фильм, который начинается разбором частной истории группового изнасилования, в процессе становится судом над собственником-мужем, шофером — приверженцем свободных отношений и адвокатом — потребителем продажной любви — преступниками, мешающими женщине стать полноправным членом общества. Судом над атавизмами патриархальной и буржуазной морали и недостатками пролетарской. «Перед вами человек... переживший все происшедшее... Люди, работающие плечом к плечу с нами... являются опаснейшими вредителями!. Они губят не станки и машины, а самое ценное для нас — Человека! Человека — строящего социализм! Они вредят делу создания новых людей и отношений социалистического общества! Чем они лучше тех пяти?!»³⁰¹ — восклицает Елена и настаивает на том, чтобы суд продолжался. Через образ женщины в сталинском кинематографе начинает воплощаться все самое передовое, что необходимо было внедрить в общественное сознание. Символично, что героиня фильма Елена, обличающая пережитки собственнического отношения к женщине, работает на ламповом заводе. С одной стороны, это намек на участие персонажа в одной из главных кампаний в Советском Союзе того времени — электрификации всей страны³⁰², а с другой, это связь с образом идеологического прожектора, высвечивающего все болезни общества. В финале фильма этот прожектор как раз и появится в зале суда (под который будет приспособлена цирковая арена). Его

³⁰⁰ Троцкий Л. От старой семьи — к новой // Сочинения. Т. 21.: Культура переходных периодов. М.; Л.: Госиздат, 1927. С. 30.

³⁰¹ Цит. по фильму.

³⁰² В речи «Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии» на Московской губернской конференции РКП(б) 1920 г. В.И. Ленин произнес фразу: «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны».

лучи будут направлены на тех, кто еще живет старой моралью, разрушающей молодое советское государство.

Необходимо отметить, что кинематограф в принципе очень чутко отзывается на критику «полового вопроса», и в конце 1920-х — 1930-х годах выходит внушительное количество фильмов, посвященных взаимоотношению полов: «Проститутка» (1926), «Расплата» (1926)³⁰³, «Гонорей» (1927)³⁰⁴, «Парижский сапожник» (1927), «Третья Мещанская» (1927), «Право на женщину» (1930) и др. В фильме *М. Авербаха и М. Донского «В большом городе» («Будни», «За и против», «Москва кабацкая», «Город зовет», 1927)* модный поэт Граня Бессмертный, склоняя девушку к близости, заявляет: «Новая любовь — это свободная связь на основе органичного влечения индивидуумов противоположных полов»³⁰⁵, — на что в ответ слышит, что это «не любовь, а гадость! Это ниже человеческого достоинства». И с фразой «Я для вашей любви не подхожу»³⁰⁶ девушка Граню отвергает. Тема семьи, брака и взаимоотношений бегло упоминается даже в фильмах, весьма далеких от психологическо-бытового направления. Например, в картине «Новая Москва» А. Медведкина (1938) Зоя (Нина Алисова) заявляет незадачливому поклоннику, зовущему стать ее любимой женой навеки: «Навеки? Это даже как-то странно, навеки... Федя, милый, это пройдет!»³⁰⁷ Или Груня (Тамара Макарова) в фильме С. Герасимова «Учитель» (1939), пытаясь сохранить свое реноме, когда Степан Лаутин (Борис Чирков) после поцелуя у реки якобы без любви зовет ее записаться в сельсовете, отвечает: «Учитель, учитель, человек вы, будто, новый, а ведь рассудили по-старому. Ну что, дурашка, что так напугался? Думал, ты надо мной шутку шутишь, а нет. Как раз я над тобой пошутила...»³⁰⁸

³⁰³ Другое название «За что?» (реж. В. Инкижинов, 1926) — фильм не сохранился.

³⁰⁴ Фильм не сохранился.

³⁰⁵ Авторами обыгрывается известная фраза: «Новая любовь — это свободная связь на основе экономической независимости и органического влечения индивидуумов противоположного пола» из бестселлера своего времени С. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь». М.: Молодая гвардия. 1927. 237 с.

³⁰⁶ Цит. по фильму.

³⁰⁷ Цит. по фильму.

³⁰⁸ Цит. по фильму.

Роль женщины во всех этих фильмах становится чрезвычайно идеологически значимой — часто она подхватывает и развивает передовые мысли мужчин. В «Новой Москве» Зоя на презентации живой модели Москвы рапортует о достижениях советского государства; в «Учителе» Груня становится лучшей ученицей Лаутина и т. д. Или героини составляют контраст пережиткам и недостаткам мужской морали в обществе.

В фильме *«Третья Мещанская» Абрама Роома (1927)*³⁰⁹ рассказывается история Людмилы (Людмила Семенова), которая принимает навязанные мужем условия товарищеского «уплотнения», когда тот приглашает пожить в их комнате своего фронтового товарища. Оказавшись в стесненных жилищных обстоятельствах, она перешагивает через мещанские предрассудки и начинает сожительствовать с этим другом, оставив мужа за ширмой печально любоваться на переливы воды в стеклянном графине. Однако заявляя новую пролетарскую мораль, основанную на свободных отношениях, мужчины остаются на прежних мещанских позициях — это и собственничество, и проявление эгоизма по отношению к женщине. В этом смысле показательно, что «передовой» муж Николай (Николай Баталов) трудится на реставрации Большого театра — культурного оплота прежнего режима. А Владимир (Владимир Фогель), работающий печатником в типографии, казалось бы, должен разделять самые прогрессивные взгляды, но на поверку оказывается обычным домашним тираном — неспроста после первой близости с Людмилой ветер с окна скидывает горшок с геранью, олицетворяющий здесь пошлое мещанство. Забеременев, героиня сталкивается с примитивностью мышления и духовной скудостью обоих своих «мужей», которые мало того, что настаивают на аборте, так еще и мелочно подсчитывают, сколько надо внести денег на «аборт вскладчину». Она уезжает из Москвы, оставив горе-«отцов» в подвале, оказавшемся одновременно колыбелью и могилой» любовного треугольника.

³⁰⁹ Первоначально фильм назывался «Любовь втроем». В западном кинопрокате он получил название «Трое в подвале», а в Германии шел под названием «Кровать и софа».

Женщина становится полноценным членом советского общества, самостоятельно отвечающим за собственную судьбу. Героиню «Третьей Мещанской» можно назвать типичной «новой женщиной» — холостая, независимая от мужчины, она способна взять ответственность за собственного ребенка на себя. Но что любопытно, Людмила противопоставляется «рулевым» новой идеологии, которые находились в авангарде общества и вели его к светлому будущему — бывшим фронтовикам гражданской войны, оказавшимся морально незрелыми, неспособными отвечать за собственные поступки. Так идеологический конструкт «новая женщина» становится выше своих идеологов.

Симптоматично, что беременная женщина в оппозиции партийным активистам оказывается героиней еще одного фильма о «свободной любви» этого же 1927 г. — *«Парижский сапожник» Фридриха Эрмлера*. Катя (Вероника Бужинская) любит Андрея (Валерий Соловцов), а тот, узнав, что его подруга в положении, впадает в отчаяние: «Пропахну пеленками, весь авторитет потеряю». И берет время на «обмозговать ситуацию». Сначала он направляется к секретарю комсомола Грише (Семен Антонов), но тот настолько увлечен идеями светлого будущего, что молча сует Андрею в руки книгу «Проблема пола в русской художественной литературе» и выставляет за дверь. Тогда герой обращается за помощью к местной шпане, чтобы те «опозорили» Катюшу: ведь если сойтись сразу с несколькими «надежными» парнями, беременность может и самоликвидироваться. Для этого он предлагает своей любимой прийти «затемно к оврагу... только без мещанства». Благодаря вмешательству правильных комсомольцев, а также заступничеству влюбленного в нее «парижского» сапожника (Федор Никитин) Катя спасена от позора и, главное, жива-здорова. Но, по сути она, как и героиня «Третьей Мещанской», остается одна с ребенком на руках. И виновником такого положения дел становится снова один из «лучших», который, как и «отцы» из фильма Роома, оказался способным только на идеологическую болтовню «на публику». Вопрос Николая Чернышевского «Что делать?», провозгласившего концепцию «новой женщины», здесь сменяет финальный титр: «Кто виноват?» Беременная и без мужа — с одной стороны, снова

концепция «новой женщины»-холостячки, а с другой — результат «новой морали», не предполагающей ответственности за свои поступки, прикрывающей идеологической риторикой распущенность и бескультурье.

Фильм заявляет важнейшую дилемму того времени: что представляет собой эта новая комсомольская мораль (в первую очередь в личных отношениях)? И из какой такой традиции она должна вырасти, если отцы обвиняются сыновьями в том, что те являются «чуждыми современности индивидами». При этом вопрос «Кто виноват?» в ситуации, когда патриархальная семья представляется буржуазным пережитком, уводит от поиска решения проблемы, оставляя зрителя перед лицом «новой морали» с полной атрофией ценностей один на один.

Продолжая тему ответственности за «новую мораль», пытаюсь отыскать следы прежней жизни, утерянные из-за контузии в гражданскую войну, с вопросом «Кто здесь хозяин?» по Ленинграду, блуждает унтер-офицер Филимонов (Федор Никитин) в фильме *«Обломок империи («Господин фабком»)* режиссера Фридриха Эрмлера (1929). Картина посвящена современности, вопросам нового быта и бытования советского человека, в которого постепенно превращается бывший унтер-офицер, потерявший память из-за контузии в гражданскую. Однако в рамках данного исследования обратим внимание на второстепенного персонажа в фильме — культработника (Валерий Соловцов), нового мужа бывшей жены Филимонова.

Герой Никитина в поисках своей жены Натальи приходит в клуб, где культработник читает лекцию: «Посмотрите на ваших жен! Они умучены готовкой... Ищите в ваших женах товарища, друга. Разве трудно отыскать? Нет, легко! Стоит только захотеть!»³¹⁰ Красивые слова, однако за ними, как и за всей системой советской пропаганды в целом, скрывается сплошное лицемерие. Он закрывает рукой микрофон, когда Филимонов на его призыв подходит и просит отыскать его жену, которую он ищет по городу и никак не может найти: «Ты мне срываешь доклад. Ты кто такой?»³¹¹ В этой комичной сцене недопонимания режиссер обнажает всю суть текущего момента — правда не нужна на таких

³¹⁰ Цит. по фильму.

³¹¹ Цит. по фильму.

выступлениях, народ кормят фальшивыми лозунгами и пропагандой, причем, судя по накрытым столам, прямо в обеденный перерыв. Буквально и символически. Представая на публике прогрессивным человеком новой формации, культработник в обычной жизни оказывается пошлым мещанином, хамящим и тиранящим собственную жену. Он устраивает ей истерику по поводу недосоленного борща: «Я читаю лекции о новом быте, а жена у меня мещанка, погрязшая на кухне! ... Что за безобразие, посолить даже не могла!» Ни о каком товариществе и взаимоуважении речи не идет, для него жена — обслуга в худших традициях домостроя. А когда в их доме появляется Филимонов, он попросту ее избивает, заподозрив в измене.

Жена Наталья (Людмила Семенова) здесь показана как героиня на распутье. Она, с одной стороны, досыта наелась «новой моралью» от прогрессивного мужа. «Не нравится, иди в свою столовку!»³¹² — взрывается она и выливает борщ раздора на мужнин журнал «Революция и культура. Москва, 1928», словно обвиняя пролетарскую мораль в еще большем мещанстве, чем та, против которой она ратует. А с другой, тушует, увидев первого мужа Филимонова, который приходит к ней в дом и предлагает уйти с ним. Обывательское сознание и генетический женский страх утратить финансовую стабильность не дают ей сломя голову сбежать сразу от опостылевшего культработника. Режиссер через бытовую среду и детали демонстрирует всю лживость «новой морали», которая, как розовые очки, затуманивает взгляд советского гражданина, а свежеиспеченным идеологам мешает смотреть дальше собственного носа. Филимонов сдергивает с лица культработника очки, как символ его интеллектуального превосходства над необразованным пролетариатом, и тот из уверенного в собственной значимости представителя власти, читающего на досуге, судя по книжным полкам, сочинения В.И. Ленина, превращается в жалкого обывателя, окруженного статуэтками и пошлыми натюрмортами. «Эх, вы... Обломки империи!»³¹³ — клеймит разочарованный Филимонов бывшую жену и ее нынешнего мужа и уходит. Режиссер в финальном действии Наташи использует принцип «отказного

³¹² Цит. по фильму.

³¹³ Цит. по фильму.

движения»: она отрицательно кивает головой Филимонову на его призыв уйти с ним, но спустя минуту, судя по всему, решается. Зритель видит робко опускающуюся дверную ручку и улыбающееся лицо Филимонова, который понимает, что не все еще в жизни потеряно и «сколько у нас еще работы, товарищи!»³¹⁴.

Под прицел режиссерской критики попадает культработник и в фильме *Сергея Юткевича «Кружева» (1928)*. Редактор фабричной стенгазеты «Кружева» Сенька Марков (Алексей Шушкин) — талантливый карикатурист, которого даже называют «местным Леонардо да Винчи». Он не только при помощи ватмана и пера борется с существующими моральными недостатками у фабричной молодежи — строителей социализма, остро высмеивая их разгильдяйство и пьянство, но и яро призывает своих товарищей по «ячейке» перестать возиться с хулиганами, а начать «уничтожать морально и даже физически». Однако в ситуации реальной встречи с хулиганами на поверку оказывается трусом, провоцируя драку и прячась за свою коллегу по стенгазете Марусю (Нина Шатерникова). Зная, что один из хулиганов влюблен в Марусю, он ее обвиняет в несознательности: «Чего же ты его не “сагитировала”?»³¹⁵

А Петьку Веснухина (Константин Градополов) и не надо агитировать — вдохновляясь «принципиальным» характером Маруси, он сам готов бросить свою «теплую компанию» и стать ответственным. На примере фильма о нравах молодежи 1920-х гг. режиссер касается темы культурно-просветительской работы, которая в рамках масштабной культурной революции должна была формировать человека нового типа, трансформируя небуржуазные слои общества в социально заряженных участников культурно-исторического процесса. Однако часто в такой работе происходила подмена культуры политикой, и просветительская деятельность заменялась идеологической пропагандой, транслирующей фальшивые, а иногда и просто опасные лозунги. Агрессия Сеньки по отношению к классовому врагу отвечала популярной риторике того времени, хоть смягчалась

³¹⁴ Цит. по фильму.

³¹⁵ Цит. по фильму.

характерной для 1920-х идей «перековки трудом». А вот по «новой морали» авторы проходятся весьма жестко.

Пока Петька пытается доказать ответственной Марусе, что он достоин ее внимания, и поразить ее воображение карикатурой собственного авторства, Сенька проводит томные вечера с Таней, «пишмашинисткой со стажем» (Наталья Масс), игнорируя все сроки сдачи стенгазеты. Любопытная деталь: сердечными вопросами в фильме озабочены исключительно юноши, как отрицательный, так и положительный. А вот главная героиня переживает исключительно на производственные темы. Пока Сенька, наплевав на всю возложенную комсомольским коллективом на него ответственность, увлекается Таней, ответственная Маруся, подключив «перековавшегося» Петьку, бросается в авральные сроки делать свою стенгазету. Вторая любопытная деталь: выполнив работу в срок и выдающегося качества, не в пример Сенькиной «халтуре», которую завклубом окрестил «узницей нового быта», Маруся так и остается членом редколлегии, в отличие от Петьки, который благодаря своей хлесткой карикатуре на Сеньку с его призывами «уничтожать хулиганов» был назначен новым редактором. Так ненавязчиво с экрана транслируется новая культурно-историческая парадигма: главный идеолог — мужчина, а женщина — проводник и созидательная сила для реализации мужских идей.

Критика «новой морали» дается в фильме в ряду других критикуемых Сенькиных проступков, так сказать, решающей черточкой, характеризующей безответственного комсомольца, наделенного властью. стакан воды, который Сенька, почувствовав жажду, лихо выпивает за другого в начале фильма, в финале обыгрывается прямо противоположно — герой берет в руки стакан, который до него опустошил коллега на заседании редколлегии, сместившей его с редакторской должности. Так знаменитая «теория стакана воды» подвергается остракизму, и половая распущенность уравнивается с бюрократизмом и хулиганством, мешающими социалистическому строительству на местах. «Новая мораль», помимо своего разрушительного влияния на неокрепшие молодежные умы, начинала категорически не вписываться в новую идеологическую линию партии —

1928-й становится последним годом НЭПа в СССР. Со следующего года «большого перелома» страна возьмет решительный курс на коллективизацию и индустриализацию и человек со своими частными вопросами перестанет существовать, превратившись в единицу общественную.

Эта тенденция найдет точное отражение в фильме *Александра Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934)*, одновременно критикующем и «новую мораль», и проявление индивидуальных амбиций в ущерб общественным. Уже в самом названии фильма содержится определенная игра смыслов — в 1930-е гг. частная жизнь окончательно уступила место коллективному бытованию, поэтому слово «частное», как и «индивидуальное», здесь получает негативную коннотацию. Три друга отправляются покорять Москву, они устраиваются на завод и поступают в вечерний вуз. Каждый из них мечтает принести пользу своей стране и найти свое счастье, но лишь Петр Виноградов (Борис Ливанов) считает, что он лучше всех вокруг. Да, его технические идеи не лишены новаторства, отчего находят всестороннюю поддержку коллектива, но столичная жизнь и отсутствие комсомольской скромности сбивают его с толку, лишая самокритичности. Он громко поет, не имея слуха, декларирует собственные стихи, отдающие графоманством, читает «Гамлета», не вникая в смысл, и так до бесконечности. Но главное, Виноградов вырабатывает в себе «поведение великого гражданина», поставив себе за правило «каждый день совершать героический поступок», забывая при этом обещание, данное девушке Вале (Галина Пашкова), — подать ее документы в консерваторию, куда она мечтает поступить. А затем и вовсе ее предает, начиная ухаживать за студенткой архитектурного факультета Тоней (Надежда Арди), утаивая, что дал слово другой.

Важно отметить, что «новая мораль» критикуется в кинематографе второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. исключительно через мужчин. Женщины в этих фильмах — всегда личность более ответственная и сознательная, целеустремленная, но без перегибов, как у Петра Виноградова. «Частная жизнь» — это один из немногих фильмов, где тема любви затмевает собой все производственные вопросы. По тому, как разворачиваются события, очень четко

прослеживается смена государственного курса в области семейных отношений и гендерного распределения ролей. Петр на протяжении всего фильма демонстрирует свое легкомысленное отношение к женщине, чем вызывает недовольство друзей («У каждого парня должна быть одна девушка! У него уже есть одна девушка. Разве это справедливо?»³¹⁶), и пренебрежение к любви («Любовь для меня существует только в свободное от работы время!»³¹⁷), что служит причиной ссоры с друзьями. В первые годы после революции, когда только начал формироваться образ «новой женщины», на пике популярности были разговоры о необременительных отношениях — «словно выпить стакан воды», и в начале 1920-х на киноэкране появились «холостые женщины», интересы которых лежали в сфере общественной реализации и были далеки от мыслей о мужчинах. Но чем ближе к году «большого перелома», тем явственнее ощущается разворот в сторону семейных ценностей с коммунистическим окрасом. Из женского образа уходит любой намек на половую свободу. В новых кинематографических реалиях женщина могла быть романтической барышней, как Валя, или деловой, как Тоня, но обязательно при мужчине. Союз двух любящих сердец становится логичным продолжением всеобщей коллективизации.

В финале осознавший эту истину Петр Виноградов соглашается, что «любовь — это магнит сильнее героизма», и признает, что расставание с Валею было «единственной ошибкой, но, как оказалось, одной этой ошибки довольно, чтобы испортить жизнь. Я думал, все девчонки одинаковые, думал, какая разница обнимать одну или другую. Вот ты смеешься, а я вижу, что мне этот смех дороже всех других смехов на свете»³¹⁸. Пока он в одиночку изобретал свои механизмы, его друзья переженились на его «бывших» девушках и счастливы, а он, хоть и знаменитость, о которой написали в газете, но спроектировать кузов, на который ему поступил заказ, в одиночку не может! Так, проявив легкомысленность в чувствах и зазнавшись, оторвавшись от коллектива, Петр победил, став «великим» для газетной полосы, как и хотел, но проиграл. Ошибку в любви исправить уже

³¹⁶ Цит. по фильму.

³¹⁷ Цит. по фильму.

³¹⁸ Цит. по фильму.

невозможно, а вот помириться с друзьями и вернуться в коллектив — реально. Что Петр и делает, предлагая бывшим одноклассникам подключиться к его проекту по созданию кузова, ведь «дружба — особая вещь, дружбу трех парней ничто не сможет разбить». На это он в ответ слышит, что втроем они «непобедимы».

2.4. Разворот к традиционным ценностям и образу деловой женщины на экране

Достигнув пика своей популярности в обществе в 1920-е гг., «теория стакана воды» в 1930-е утрачивает свою актуальность. Взамен идей о половой свободе и раскрепощении женщины снова становится актуальным строительство «длительной парной семьи как единственной формы семьи, которая нам нужна»³¹⁹, правда, с оговорками: *при сохранении традиционного распределения ролей внутри «ячейки общества» для социума оба партнера — равноправные работники*. В финальном титре фильма «В большом городе» (1927), когда Саша Бутов (А. Тимонтаев) приходит к отцу любимой девушки просить ее руки, сообщается: «Тогда на семейном совете решили... Жить. Работать. Вместе»³²⁰. Или в финале «Частной жизни Петра Виноградова» А. Мачерета (1934) мы можем видеть две зарегистрированные семьи, мужскую дружбу, которой не страшно соперничество за любовь, и коллективный труд. *Если на протяжении всех 1920-х гг. женщина представлялась как «холостая», равная в своих желаниях мужчине, скинувшая паранджу, «женщина-трактор», наконец, то в 1930-е гг. задается новый образ советской женщины — сподвижницы мужчины в строительстве социализма.*

Идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х гг., заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, за десять лет постепенно трансформируется в женщину с «двойной занятостью», сочетающую в себе образцово-показательную мать и жену с передовой труженицей. После того как в январе 1930 г. были ликвидированы женотделы, «женский вопрос» утрачивает свою актуальность в советском медиапространстве.

³¹⁹ Луначарский А.В. О быте. М.; Л., 1927. [Электронный ресурс]: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/obyte#ГОС-8>. Дата обращения: 31.12.2016.

³²⁰ Цит. по фильму.

Для правящего режима в ситуации утверждения культа личности Сталина любые революционные идеи, неуправляемые общественные организации и острые вопросы по радикальному изменению положения женщины в обществе становятся опасными³²¹. В публичном пространстве официально закрепляется образ советской женщины — работницы-общественницы, то есть деловой женщины. Она выглядит как идеологический рупор новой жизни. *Если в 1920-е гг. революционные идеи до зрителя доносил «человек с киноаппаратом» — режиссер — через монтажное построение кинофраз (советский киноавангард 1920-х гг.), то уже в 1930-е трансляция передовых идей осуществляется через актеров. Главный герой — мужчина генерирует идеи, а героиня доносит их до общественности. Именно женские персонажи начинают моделировать базовые постулаты и проговаривать политические установки.* Так, например, героиня фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица (1939), бывшая батрачка, ставшая не только председателем колхоза, но и депутатом Верховного Совета СССР, Александра Соколова (Вера Марецкая) заявляет: «Товарищи депутаты! Вот стою я перед вами, простая русская баба. Мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живучая. Стою я и думаю, зачем я здесь? Это... проводить величайшие в мире законы. Это ж понять надо!»³²²

Изменения в образе женщины в отечественном кинематографе возникают вслед за «великим переломом» 1929–1930-х гг., когда в стране происходит сращивание государственных и партийных структур, а на фоне жесткой централизации власти в жизнь начинает претворяться курс на форсированный переход к социализму, на индустриализацию и коллективизацию. *Трансформация женского образа в кинематографе: от «раскрепощенного» вновь в сторону патриархального — становится следствием формирования и утверждения в общественном сознании культа личности Сталина.* Важнейшую роль в его идеологическом обосновании сыграл опубликованный в 1938 г. учебник «История

³²¹ С этим связано, что 20-е годы практически полностью выпадают из сферы внимания исследователей «женского вопроса» на протяжении всего советского периода, так как слишком велика была вероятность «неправильного» их истолкования.

³²² Цит. по фильму.

Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс», в котором Сталин представал как вождь партии с момента ее основания. Именем вождя массово начинают называть всевозможные объекты, улицы, предприятия, центры культуры и пр. Тема Сталина постоянно фигурирует в прессе, литературе, музыке, живописи, кинематографе и т.д. Росту культа личности способствовало также и то, что в обществе революционным переворотом 1917 г. и внедряемой политикой был разрушен религиозный институт. Ему на смену пришел марксизм-ленинизм, который культивировался властью как универсальная и единственно верная идеологическая парадигма со своим «пантеоном святых». Отказ от веры, дестабилизировавший общество, привел к тому, что опустевшую нишу духовной жизни взамен религии и морали стали занимать культы руководителей страны: В.И. Ленина и И.В. Сталина. Как пишет Л. А. Андреева, «был создан квазирелигиозный культ Ленина как Бога Отца. Его преемник Сталин, подобно древнеегипетским фараонам, по должности унаследовал божественную природу Ленина, согласно формуле “Сталин — Ленин сегодня”»³²³. Всеобщими усилиями к середине 1930-х гг. создается миф о Сталине как о «великом учителе», «гении всех времен» и, главное, «отце народов».

В новой социально-культурной парадигме, закольцованной вокруг патерналистской фигуры вождя, происходит постепенное увеличение традиционной составляющей в репрезентации и женского образа. Вместе с разворотом в сторону патриархальных ценностей роль женщины как хранительницы очага — матери и жены — перестает подвергаться критике и постепенно трансформируется в архетипический образ Родины-матери. Визуальной манифестацией такой смены культурного кода и женского образа можно назвать главную героиню фильма Фридриха Эрмлера «Крестьяне» (1935). Варвара Нечаева (Елена Юнгер), ставшая сакральной жертвой в борьбе советской власти с кулаками в колхозе «Лебязья горка», представляет собой идеальную

³²³ Андреева Л.А. Религия и власть в России: религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легализации политической власти в России. М.: Ладомир, 2001. С. 244.

ролевою модель советской женщины 1930-х гг. — жена, мать и работница, беззаветно преданная идеям коммунизма, героически погибшая.

«Канонизация» Варвары в фильме происходит в пограничном пространстве — между сном и явью, между жизнью, наполненной самоотверженной и фанатичной преданностью советской квазирелигии, и смертью во имя светлого будущего. Эти сюжетные вводные переводят образ героини из бытовой плоскости в символическую, создавая из нее советскую «великомученицу Варвару»³²⁴, задающую высокие стандарты преданности новой власти. Снится героине газета, в которой сообщается, что она ударница своего колхоза, а под ее фотографией опубликовано поздравление И. В. Сталина с рождением сына. Вслед за газетой видит она, как идет вдоль пшеничного поля да по колхозу под руку с самим Сталиным, который на руках несет ее сына, а мимо проезжают люди на тракторах. Эта идиллическая советская пастораль из символической реальности знаменует собой рождение мифа об «отце народов» — Сталине, Родине-Земле-Матери, женщине-матери-жене — верном трудовом товарище и тракторе — символе нового мира.

Разбуженная приходом мужа, Варвара радуется своего любимого сообщением о беременности, вслух мечтая о том, что родится их сын, вырастет, «мы его на показ повезем, в Москву. И спросят у нас: “Чей это сын?” “Колхозный”, — скажем. “А кто его батька? Кто его матка?” “Мы-ы”, — скажем... “Нагр-радить их орденом за то, что такого героя советской власти родили!” Вырастет сын, коммунистом будет, умный-преумный...»³²⁵ Мечты, как и сон Варвары, прерывает муж, который больше не в силах скрывать от жены, что так и «остался мужиком», который не верит в светлое будущее социализма: «Не могу таиться! Не хочу! Не хочу такого сына! Не могут Каин и Авель жить вместе. Обманывают нас колхозным дурманом!»³²⁶ Трагедия коллективизация страны оборачивается в фильме личной драмой. Услышав такое признание, Варвара, позабыв про мечты, сына и любовь к

³²⁴ Христианская великомученица святая Варвара Илиопольская считается защитницей от внезапной и насильственной смерти.

³²⁵ Цит. по фильму.

³²⁶ Цит. по фильму.

мужу, бежит разоблачать врага, и муж из страха быть пойманным убивает свою беременную жену, а затем инсценирует ее самоубийство, повесив в сарае.

Финальный титр, о том, что колхоз «Лебязья горка» переименован в «Колхоз имени Варвары Нечаевой», сам образ висящей в сарае невинно убиенной Варвары, залитой светом, перед которой муж-убийца благоговейно крестится, да и драматургическая композиция сюжета, где кульминацией истории становится сакральное жертвоприношение героини на благо светлого социалистического будущего, — *все это знаменует собой новый этап в репрезентации женского образа в динамике от патриархального до феминистского полюса — появляется советская новая «новая женщина», соединившая в себе эти две полярности воедино.*

Если у Эрмлера в «Крестьянах» женский образ предстает эмблематично, как некий недостижимый идеал, к которому следует всей своей жизнью стремиться, то в фильме *Бориса Юрцева* с менее монументальным названием *«Изыщная жизнь»* (1932) собирательный женский образ дается в динамике, словно подводя итог изменениям, произошедшим с ним на протяжении значительного исторического периода 1910 — 1930-х гг. Главный герой, молодой английский матрос Фред Тодэс «скиталец морей, бродяга берегов, житель кубриков, гость портовых кабачков» (Борис Тенин) свои знания о жизни черпает из бульварных романов. Мечты о красивых и доступных женщинах, кружащихся в танце в интерьерах конца XIX в., мешают хулигану и баламуту Фреду сосредоточиться на работе. Он опаздывает на вахту, за что оказывается на берегу в толпе таких же, как и он, безработных. В портовом городе, где царят нищета и веселье, он впервые сталкивается с реальной жизнью и публичными женщинами. Фред оказывается перед непростым выбором — портовой проституткой (Татьяна Барышева), которая пытается его соблазнить своими прелестями, и вакансией на советское судно, которую озвучило бюро найма. Наплевав на все предостережения, молодой человек выбирает работу, и первым человеком, с которым он сталкивается на «недружественном» корабле, оказывается снова женщина. Лиза (Евгения Мелькумова), лишенная томности и гипертрофированной женственности портовой «дамы», выглядит как пацанка, чем

очень смущает иностранца Фреда, принявшего ее за офицера. «У нас офицеры в Черном море купаются», — смеется в ответ на такое предположение девушка, жестом показывая, как они этих офицеров поубивали и покидали за борт. В лице веселой девушки Лизы можно угадать черты «новой женщины», равной мужчине в труде и независимой от него в быту — она дает решительный отпор Фреду, пытающемуся с ней заигрывать, и на равных проводит досуг в мужской компании в рабочий полдень, играя с поваром в шашки, безо всякой интимной подоплеки.

Через забавных ситуаций забрасывает главного героя в портовую Одессу, где он из-за учений по отражению «воздушно-химического налета империалистической банды» отстает от корабля и оказывается без знания языка на чужбине. И в тот момент, когда предсказания английских «доброжелателей» о свирепой стране большевиков готовы уже были сбыться, Фреду снова на жизненном пути встречается женщина. Милиционер-регулировщик Маруся (Ольга Жизнева) спасает незадачливого иностранца, прикорнувшего на уличной скамейке, от воров и холода, пригласив его к себе домой на ночь. Эта третья женщина отличается от своей предшественницы тем, что, в противоположность Лизе с корабля, мужская профессия не мешает ей оставаться женственной и заинтересованной в мужчине. А от проститутки в зарубежном порту (женщины из патриархальной системы) — тем, что при всей своей женственности и сердобольности она оказывается целомудренной и даже старомодной. Маруся расстилает постель зарубежному товарищу на диване за ширмой и поит помещански чаем с вареньем на завтрак, чем вызывает во Фреде нежные чувства, судя по неловкой паузе, возникшей между ними.

В ожидании судна до Англии Фред, ставший в СССР Федей, устраивается рабочим на Днепрострой, где на великой стройке социализма благодаря энтузиазму окружающих его людей он «перековывается» в духе 1930-х гг. в полноценного члена советского общества. По завершении срока временной работы он, зараженный «бациллой» счастья сопричастности великому, уже не сможет вернуться на британскую землю. Герой делает безуспешную попытку снова поступить на английское судно, но там царят звериные законы: «Флоту Его

Величества нужны матросы, а не советские джентльмены!»³²⁷ Тогда Федя поднимает на корабле бунт: «Флоту Его Величества нужны рабы, а не матросы»³²⁸, — но, в отличие от своего «предшественника», вдохновителя восстания на броненосце «Потемкин», матроса Вакулинчука, остается живым и вплавь добирается до одесского берега, а затем и до Маруси. «Едем!» — делает он предложение растопившей его сердце женщине. И она, невзирая на упрек начальства: «Товарищи, ежели каждый милиционер будет выходить замуж, кто же останется легурировать уличное движение?»³²⁹, — едет с Федей на Днепрострой возводить не только общественное, но и собственное счастливое будущее.

Женщина из патриархального общества, униженная мужчиной (здесь проститутка-иностранка), — «новая» женщина-товарищ, равная мужчине, — женщина-жена, помощник мужчины в строительстве светлого будущего, — все эти ипостаси трансформации женского образа в отечественном кинематографе в картине отражены через героинь, которые встречались на жизненном пути главного Феде. Благодаря тому, что он изначально представлен человеком вне советского дискурса, иностранцем, в фильме возникает эффект взгляда со стороны на объект исследования. *Эта дистанция между женским образом в фильме и главным героем, чьими глазами мы его воспринимаем, позволяет проследить ее динамику. Причем важно отметить, что динамика возникает в отношениях между женщиной и патриархальным обществом. Именно дельта приближенности и отдаленности одного от другого становится определяющим фактором социокультурных изменений в стране.*

Дореволюционная реальность на киноэкране через образ публичной женщины заявляла нормы традиционной морали и транслировала проблемы социальной несправедливости в обществе. Активность и самостоятельность женщины воспринимаются через призму домостроевской покорности — все, что хоть немного отклоняется от нее, маркируется как аморальное. Поэтому в фильмах 1910-х гг. возникает достаточно большое количество героинь легкого поведения,

³²⁷ Цит. по фильму.

³²⁸ Цит. по фильму.

³²⁹ Цит. по фильму.

будь то проститутки, обесчещенные женщины, работающие или артистки с сомнительной репутацией³³⁰. Однако к большинству из них будет транслироваться снисходительное и сочувственное отношение, как к наиболее пострадавшим от патриархальной системы. Во время гражданской войны и в первые послереволюционные годы женскую самостоятельность и активность можно отчасти назвать вынужденными, так как они были связаны с общественно-экономической и политической ситуацией в стране. Женские образы этого периода практически не отражены в кинематографе своего времени, режиссеры обратятся к ним позднее. Самыми яркими примерами такого обращения, безусловно, можно назвать фильмы «Гадюка» Виктора Ивченко (1965) и «Комиссар»³³¹ Александра Аскольдова (1967).

Положение женщины в отечественном кинематографе меняется со второй половины 1920-х гг. Властью в общественное сознание начинает внедряться идеологический конструкт «новой женщины» — холостой и независимой от мужчины, освобожденной из-под ига патриархального строя. Большевиками делается ставка на вовлечение женщины в общественную жизнь страны, которая начинает рассматриваться, прежде всего, как рабочая единица. Задуманный как антипод образу дореволюционной дамы, несущей в себе заряд патриархального мироустройства и представляющей собой жертву гендерного неравноправия вне зависимости от финансового достатка семьи, образ «новой женщины» должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране. Партийные идеологи 1920-х гг. видели «образцовую» женщину фактически как мужчину в юбке, равную ему на производстве и свободно заявляющую о своих потребностях в быту. «Новая женщина» становится составной частью глобального проекта «нового советского человека, строителя социализма». Реализованный в кинематографе (и прочих художественных и нехудожественных произведениях), этот образ должен был стать ролевой моделью и объектом для

³³⁰ В «Изящной жизни» образ портовой дамы взят из зарубежной действительности, но это согласуется с реалиями 1930-х гг., о чем говорилось ранее.

³³¹ Фильм лег на «полку», а режиссер был исключен из партии и отлучен от профессии. Впервые картину показали в 1988 г. в США на Международном кинофестивале в Сан-Франциско.

подражания реальных советских женщин. На это время как раз приходится всплеск «полового вопроса» и его критики в кинематографе, о которых говорилось ранее.

К началу 1930-х революционный романтизм с характерным для него радикализмом становится более утилитарным: идеи эмансипации в государственной политике отходят на второй план, теперь востребованными оказываются задачи привлечения женской рабочей силы к индустриализации и коллективизации страны. Женщина интересует государство не столько как эмансипе, представительница нового типа, сколько как трудовой ресурс для экономической модернизации страны. В кинематографе вслед за обществом можно наблюдать эволюцию «новой женщины». В представлении этого образа постепенно наблюдается отход от радикализма большевистских лозунгов, когда женщине приписывались исключительно роли работницы, коммунистки и общественницы, и обращение в сторону патриархальных ценностей. Женщине предлагается совмещать общественно-политическую активность с семейно-бытовой³³².

На протяжении 1930-х гг. для передовой женщины в отечественном кинематографе мало было значиться активисткой и проповедовать радикальные идеи — она прежде всего должна быть труженицей, а лучше стахановкой и орденоносцем, но ориентированной на семью. Именно такая женщина — самодостаточная, активно вовлеченная в строительство социалистического будущего, ударница труда — объявляется привлекательной для мужчины.

В качестве примера можно привести фильм *Владимира Баталова «Бабы» (1940)*, где в центре истории — классический любовный треугольник: от замученной домашним хозяйством покорной жены (Алла Тарасова) муж (Андрей Абрикосов) уходит к яркой, не обремененной семейной жизнью женщине (Элла Быстрицкая). Жена от отчаяния вступает в первую рыболовецкую женскую бригаду в Приволжье, проявляет себя в труде, становится бригадиром и попадает на первую полосу газеты. Только будучи стахановкой, опередившей мужскую

³³² В кинематографе на протяжении всего последующего советского периода это совмещение станет одной из отличительных черт женского образа, который будет трансформирован в образ «деловой женщины».

бригаду, она воспринимается своими земляками как «похорошевшая» и оказывается вновь привлекательной для мужа, который бросает любовницу и заново начинает добиваться жены. С похожей коллизией прекрасного перевоплощения из гадкого утенка в прекрасного лебедя мы сталкиваемся в культовой картине этого же, 1940 г. «Светлый путь» Григория Александрова с Любовью Орловой в главной роли. Именно такие работницы становятся героинями фильмов данного периода, а успешность в труде на экране теперь считается как новая женская привлекательность (женственность).

С приближением войны в женском образе появятся милитаристские ноты. В отечественном кино на современную тему одним из самых растиражированных сюжетов станет явное или завуалированное соперничество женщины с мужчиной на трудовом фронте. В результате данного противодействия, конечно же, победит любовь, но через эту расхожую идею будет пропагандироваться более значимая на государственном уровне идея — женщина не уступает мужчине по своим профессиональным навыкам и, если потребуется, сможет заменить его в тылу или наравне с ним отправиться на фронт («Заключенные» (1937), «Трактористы» (1939), «Член правительства» (1939), «Бабы» (1940), «Светлый путь» (1940), «Дурсун» (1940), «Дочь моряка» (1941) и др.).

Таким образом, подводя итог в исследовании динамики в репрезентации женского образа от патриархального до феминистского, можно сделать вывод: смена социокультурных парадигм в обществе в кинематографе реализуется через изменение экранного представления образа женщины, свободной от жестких моральных принципов в отношениях между полами. Фактически генеральной линией, разделяющей понятия старого и нового миров вне зависимости от существующего порядка: между 1910-ми и 1920-ми, 1920-ми и 1930-ми, 1930-ми и 1940-ми гг. и т. д. — в отечественном кинематографе становится женский образ в оппозиции к традиционным ценностям, будь то проститутка или женщина с «новой моралью». Причем сам патриархат по большому счету никуда и не уходил: находящееся у власти мужское сообщество в определенные исторические периоды «женский вопрос» решает в нужном ему направлении — ослабляя или усиливая его

актуальность. Кинематограф эту тенденцию отражает в полутонах, нюансы которых можно лишь уловить через анализ женских образов в их изменении.

ГЛАВА 3. ДИНАМИЧЕСКИЙ ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ЗЕРКАЛО СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН В ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА БАЛЕРИНЫ)³³³

Культурно-исторический подход в искусствоведении позволяет выявить закономерности и смысловую трансформацию того или иного художественного образа в кинематографе с учетом исторического, политического, социального контекстов, а также состояние общества в определенный исторический момент. При этом зафиксировать смену культурных парадигм, переход от одной модели социально-политического устройства к другому возможно только через анализ динамики женского образа на экране, так как именно с ролью женщины в социуме были связаны многие перемены в государственной политике в отношении общества начиная с революции 1917 г.

Образ балерины можно назвать одним из центральных и ключевых на отрезке между патриархальной и феминисткой моделью репрезентации женщины в отечественном кинематографе, а сам балет контекстуально оказывается связанным со многими политическими и культурными процессами, происходящими в российском обществе на протяжении существования кинематографа.

3.1. Балерина в дореволюционном кинематографе – сумерки души «новой женщины»

Классический балет был не только популярным, но и остросовременным искусством, которое реагировало на изменения в обществе (например, «Баядерка» — реакция на обострение российско-британской политики 1870-х гг., а «Дочь фараона» — на строительство в Египте Суэцкого канала, «Роксана, краса Черногории» связан с Русско-турецкой войной 1877–1878 гг., «Камарго» — с установлением Александром III дипломатических отношений с Францией и т. д.), меняло критерии женской красоты и диктовало моду (одни только «Русские сезоны» С.П. Дягилева имели колоссальный успех). А позже, в советские 1930-е

³³³ Исследование проведено при поддержке Гранта РГНФ №№ 16–04–00035.

гг., усложнялась хореография под влиянием физкультурной эстетики, лежащей в основе воспитания «нового человека». И неудивительно, что балет становится любопытным и актуальным объектом репрезентации для молодого искусства — кинематографа.

В дореволюционном кинематографе образ балерины (артистки в более широком смысле слова) соотносился с образом женщины, свободной от оков патриархального общества, открытой плотским удовольствиям и обладающей выбором своего жизненного пути. Балерина в этих фильмах — это не профессия, а образ жизни и мировоззрения без привязки к какому-то конкретному театру или репертуару, образ женщины, не обремененной принципами морали. Отчасти на формирование подобного статуса у танцующих героинь повлияли идеи философа Ф. Ницше и драматурга Ф. Ведекинда, получивших большую популярность в интеллектуальных кругах дореволюционной России. На репутацию демимонденки у балерины в раннем русском кинематографе также оказал влияние имидж балетных дам тогдашнего Императорского театра. И в первую очередь — Матильды Кшесинской, примы-балерины Мариинского театра, которая, судя по ряду источников, в разное время побывала фавориткой цесаревича Николая Александровича (будущего Николая II), великих князей Сергея Михайловича и Андрея Владимировича Романовых, причем с последним вступила впоследствии в маргинальный брак. Кроме того, нельзя забывать, что в XIX в. классический балет был не академическим искусством, а скорее частью элитной поп-культуры: публика шла на эффектное зрелище, обнаженные женские ножки и «приглашенную звезду». Можно сказать, что через образ балерины на дореволюционном экране представлялась женская свобода от консервативного общества, отчасти феминистские идеи о равноправии с мужчиной в плане реализации в социуме и сексуальном раскрепощении. После революции характеристики эмансипированной женщины на короткое время отойдут дамам на стройке социализма, а балерина на десятилетия советской власти получит статус духовного и культурного достояния страны. Однако эта почетная миссия властью и обществом будет возложена на хрупкую танцовщицу только после

революционного очищения, в период строительства нового социалистического государства, пока же, на закате Российской империи, именно балерина обладает свойствами ведекиндовской Лулу, демонстрируя готовность общества к грядущим переменам. На экран выходит ряд фильмов, в которых данный художественный образ четко маркирует старый, патриархальный мир и пространство новых возможностей для женщины в социуме.

Фильм *Евгения Бауэра «Сумерки женской души»*³³⁴ (1913) в полной мере отображает победу феминного начала над патриархальными порядками. Вера Дубовская (Нина Чернова) с глубоким презрением относится к светскому обществу, в котором обязана по статусу бывать. Балы и вечеринки вызывают у нее скуку и головную боль. И когда мать, графиня Дубовская, возглавляющая благотворительное общество, просит девушку сопровождать ее при посещении бедных, Вера с радостью соглашается. А после первого тура по трущобам, «глубоко потрясенная увиденной нищетой, решает посвятить свою жизнь бедным и несчастным». Воспитанная в благополучии и богатстве, Вера искренне полагает, что в силах изменить мир с помощью доброго слова, ласкового взгляда и куска хлеба. Однако реальность оказывается иной — богатые дамочки в подворотнях воспринимаются как взбалмошные особы, ищущие приключений. И Вера в результате находит, на свою беду, приключение. Сначала она становится жертвой обмана, а потом и изнасилования столяром Максимом (В. Демерт), который, сказавшись тяжело больным, попросил Веру срочно его навестить. Поняв, в какой переплет попала, девушка убивает Максима за его поступок. Этот инцидент не выходит за пределы коморки Максима, и Вера, пережив нервную болезнь, возвращается к светской жизни. Так как фильм сохранился не полностью, этот момент жизни девушки остается «за кадром», и мы встречаемся с ней, когда она уже принимает предложение руки и сердце князя Дольского (А. Угрюмов). Испытывая сильные, искренние чувства к князю, Вера решает признаться будущему мужу о произошедшем с ней. Речь идет, разумеется, о потере невинности, а не об убийстве. Но обстоятельства складываются таким образом, что

³³⁴ Фильм сохранился не полностью.

удается ей это сделать только в первую брачную ночь. И князь, который уверял девушку, что любит безмерно и принимает ее любой, устраивает бурный скандал и прогоняет свою молодую жену. Вера с фразой: «Вы жалки, князь» – покидает дом мужа и отправляется за границу, где ее будет ждать успех популярной певицы.

Возникает частая для русского дореволюционного кинематографа полярность, когда, с одной стороны находится существование в рамках патриархального социума, а с другой — артистическая карьера, открывающая для женщин совершенно иной путь в жизни, подразумевающий свободу распоряжаться собственной судьбой и независимость от мужчин, в первую очередь финансовую. Не всегда героини фильмов пользуются предоставленными возможностями, напротив, в дореволюционном кино часто именно не пользуются. Однако — и это важно — данная полярность возникает именно из противопоставления семья–сцена. «Слишком поздно, князь! Было время, когда я вас любила. Теперь моя любовь угасла»³³⁵, — говорит Вера князю Дольскому, который находит ее в гримерке после долгих лет поисков по всему миру. Мужчина, в традициях дореволюционного кинематографа, стреляется, не в силах перенести отказ любимой женщины.

Как показало время, в сумерках души Веры таилась эта тяга к освобождению из-под гнета патриархальных устоев. Первая попытка Веры вырваться из круговорота светских развлечений, которые, по сути, превращают женщину в атрибут украшения салона и объект мужского интереса, лежит через поиск работы. Однако старому миру нечего было предложить женщине из высшего общества, кроме маргинальной для того времени сферы обслуживания. Благотворительность в фильме представлена попыткой женщины приносить пользу обществу, когда само оно воспринимает это рвение как блажь богатых дамочек (сестры милосердия не в счет, так как они изначально вне светского общества) и не дает женщине возможности для самовыражения. Попытка приносить помощь обществу в итоге остается лишь видимостью деятельности³³⁶. И только сцена открывает перед Верой

³³⁵ Цит. по фильму.

³³⁶ Подчеркну, что здесь и далее речь идет о репрезентации женских образов и женской деятельности в кинематографе и не выходит за рамки киноведческого анализа.

и подобными ей возможность самореализации и освобождения от устаревших норм и правил. Подмостки в дореволюционном кинематографе не только дают возможность социализации, но и раскрепощают женщину сексуально. Слово «балерина» становится чуть ли не именем нарицательным, означающим несерьезность характера и неустойчивость моральных ценностей.

Эта героиня (в титрах часто обозначенная как «танцовщица», реже певица или актриса) на дореволюционном киноэкране воплощает в себе красоту и порок — качества, практически отсутствующие у публичных женщин в фильмах этого же периода. Те переживали личную драму, страдали и гибли, даже если и вели роскошную жизнь. В отличие от них, «богини сцены» частенько становятся *les femmes fatale*, оставляя все негативные коннотации за дамами «с бульваров». В их экранном представлении торжествуют витальность, любовь к жизни и жажда наслаждений. Во многом такая смысловая коннотация была связана с тем, что на рубеже эпох балет переживает свою «чувственную революцию», связанную с именами Айседоры Дункан и Вацлава Нижинского. В их танце через демонстрацию обнаженного тела и скандальное поведение начинает звучать потребность социума в обновлении и избавлении от устаревших норм морали. Танец и телесность в начале XX в. начинают трактоваться как метафора человеческого естества, суть человеческой природы вне зависимости от пола. Как говорил ницшевский Заратустра, «я хочу видеть мужчину и женщину: одного, способным к войне, другую способной к деторождению, но обоих, способными к пляске головой и ногами. И пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы! И пусть ложной назовется у нас всякая истина, у которой не было смеха!»³³⁷. Танец современному человеку, разделенному на рацию и эмоции, на тело и дух, должен был принести исцеление. Идеи Ф. Ницше, воплотившиеся позже в образе Лулу Ф. Ведекинда, оказываются востребованными не только европейским, но и русским обществом. Исследователь культуры движения и «свободного танца» в России от «серебрянного» века до середины 1930-х гг. И.В. Сироткина пишет: «С легкой руки Ницше, пляска стала для его читателей

³³⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. С. 207.

символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и творение самого себя, где раскрывается — а может быть, впервые создается — человеческое я, личность»³³⁸.

Во многом эта концепция человеческого раскрепощения созвучна идеям античной культуры Древней Греции, связанной с расцветом человеческой индивидуальности, манифестируемой через особое отношение к телу. По мнению исследователей творчества Дункан, она явилась «Шлиманом античной хореографии»³³⁹, поставив перед собой задачу, опираясь на традиции древнегреческого, создать «танец будущего», который должен был стать результатом «всего того развития, которое человечество имеет за собой»³⁴⁰. Находясь под влиянием идей Ф. Ницше, она мечтала о появлении «нового человека», для которого танец будет «естественным продолжением человеческого движения, отражать эмоции и характер исполнителя, импульсом для появления танца должен стать язык души»³⁴¹.

В ответ на его «Так говорил Заратустра» она пишет книгу «Танец будущего», где заявляет: «Танец будущего будет совершенно новым движением, он будет плодом всего того развития, которое человечество имеет за собой <...> Танцовщица будет принадлежать не одной нации, а всему человечеству. Она не будет стремиться изображать русалок, фей и кокетливых женщин, но будет танцевать женщину в ее высших и чистейших проявлениях. Она олицетворит миссию женского тела и святость всех его частей. Она выразит в танце изменчивую жизнь природы и покажет переходы ее элементов друг в друга. Из всех частей тела будет сиять ее душа и будет вещать о чаяниях и мыслях тысяч женщин. Она выразит в своем танце свободу женщины. Какие необъятные горизонты открываются перед ней! <...> Да, она придет, будущая танцовщица. Она придет в

³³⁸ Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 4.

³³⁹ Чиглинцев Е.А. «Шлиман античной хореографии»: античность в творчестве Айседоры Дункан // Диалог со временем. М., 2010. № 30. С. 183–189.

³⁴⁰ Там же.

³⁴¹ Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1996. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://coollib.com/b/245920/read>. Дата обращения: 12.12.2017.

образе свободного духа свободной женщины будущего. Великолепием своим она затмит всех женщин, которые когда-либо существовали, она будет прекраснее египтянок, гречанок, итальянок — всех женщин прошедших столетий! Ее знак — возвышеннейший дух в безгранично свободном теле!»³⁴².

*Балерина в дореволюционном кинематографе становится олицетворением «женщины будущего», которая должна будет расшатать и разрушить фундамент старого, патриархального мира. Как писала А. Дункан о своей задаче в танце, «если мое искусство символично, то символ этот — только один: свобода женщины и эмансипация ее от закосневших условностей, которые лежат в основе пуританства»*³⁴³.

Пожалуй, самым важным фильмом, повествующим о такой миссии танцовщицы будущего в дореволюционном кинематографе, становится *«Любовь статского советника» Петра Чардынина (1915)*³⁴⁴. Это история балерины Лоллы (Вера Коралли), которая, приехав в провинциальный город, своим выступлением покоряет сердце статского советника Фон-Брюкка (Владимир Эльский). Он, потеряв покой и здравый смысл, женится на танцовщице. Но Лолла, закрыв для себя вопрос финансовый, становится, как подсказывает титр, заложницей «тихого семейного счастья», превратившись из свободной экзотической птицы в канарейку в золотой клетке. Она изнывает в новом статусе, муж не разрешает ей даже музицировать на семейной вечеринке, так как это не соответствует ее новому статусу. «Лолле невыносим и величественный вид супруга, и жеманность его мамы, и вообще вся жизнь, такая размеренная, монотонная и тоскливая»³⁴⁵, и она мечтает повернуть время вспять. Чардынин использует мотив переодевания: сначала танцовщица Лолла сменила свой яркий сценический костюм на элегантное платье жены статского советника, но хлебнув «семейного счастья», тайком переодевается в старые одежды, чтобы вспомнить былую безмятежную жизнь «в

³⁴² Там же.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Подробнее об этом: Смагина С. А. Танцовщица в русском дореволюционном кинематографе как символ грядущей женской свободы (на примере фильма «Любовь статского советника» П. Чардынина, 1915) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. №1. С. 85-97.

³⁴⁵ Цит. по фильму.

искусстве». А затем и вовсе приглашает в дом своего сердечного друга Степана (Виталий Брянский) из богемного прошлого. Муж, прознав о ее похождениях, сначала впадает в ярость, а потом смиряется, не в силах расстаться с красавицей-женой.

Советник идет на публичный скандал, сначала разрешая Лолле музицировать на пианино под скрипичный аккомпанемент ее любовника, а затем и вовсе пристраивая молодого человека к себе на службу. Так «свободный художник Степан Сурдинский превратился в коллежского регистратора»³⁴⁶. Но Сурдинский, как и Лолла, быстро устает от безликой жизни в «системе». Он скучает и зевает на работе, а когда советник Фон-Брюкк делает ему выговор за прическу и отправляет стричься, вовсе порывает с сытым чиновничьим благополучием, сначала символически сбрасывая с себя пиджак и доставая с антресолей скрипку, а затем возвращаясь к богемной жизни гастролера. Вслед за ним с насиженного места срывается и Лолла: «Довольно! Мне надоела эта канитель, называемая семейным счастьем!»³⁴⁷. Она объявляет мужу, что будет танцевать в представлении, которое устраивает Сурдинский, и, услышав запрет, без лишних сантиментов собирает чемодан и уходит из дома. Весь город сбежался смотреть, как выступает Лолла, она же госпожа Фон-Брюкк. Это становится настоящей сенсацией, так как жена советника танцует не только в окружении молодых людей, но еще и в короткой балетной пачке. Женщины в ужасе покидают зал, закрывая глаза своим детям. Финал фильма — советник узнает об этом позоре из утренних газет.

Лолла — яркий пример женщины, которую не интересует общественное мнение. Она живет собственными желаниями и превыше финансового благополучия ценит свою свободу. По большому счету Лоллу Петра Чардынина можно смело назвать первым экранным воплощением героини дилогии Ф. Ведекинда «Дух земли» и «Ящик Пандоры» — Лулу³⁴⁸. Недаром их имена так схожи. Лулу — это демоническая женщина, главная властительница мира. В основе

³⁴⁶ Цит. по фильму.

³⁴⁷ Цит. по фильму.

³⁴⁸ Хотя принято считать, что первая «официальная» экранизация — это «Лулу» по сценарию Ф. Ведекинда режиссера Александра Анталфи (Alexander Antalfy), вышедшая в 1917 г.

этого образа лежит миф о первой женщине на земле — Пандоре³⁴⁹, чье имя в переводе с греческого одновременно означает «всем одаренная» и «всем дающая и дарящая». Героиня соблазняет мужчин жизнью, свободой и при этом отравляет своей чувственностью, приводя своих жертв к гибели. За ее внешней миловидностью (образ «девы радости») скрывается дикий зверь, хтоническое существо (отсюда и название первой пьесы — «Дух земли»). Ее антиобщественное поведение, выпады против традиционной морали есть не что иное, как бунт во имя подлинной жизни. Лулу Ведыкина искушает обывателя, разрушает привычный уклад. Она, в сущности, есть тот «танцующий бог», о котором писал Ф. Ницше.

Лулу — это концепт, вокруг которого создается новая модель мира в искусстве, в основе которой лежит модернистская теория реабилитации плоти через танец (Лои Фуллер, Айседора Дункан, Эмиль Жак-Далькроз). В романе героиня так и представляется: «Мою плоть зовут Лулу», с той оговоркой, что у Ведыкина речь, конечно, идет не столько о самой плоти, сколько о ее духе. Теория духа плоти. Бытие здесь и сейчас. Это своего рода концепция антикультуры, так как официальные ее формы, как правило, противостоят природному в человеке. Вот этого природного в себе и боится обыватель. Поэтому вокруг Лулу всегда присутствуют элементы сенсации и общественного скандала. Показательно в этом смысле, что в фильмах о танцовщицах в русском дореволюционном кинематографе всегда фигурирует либо рекламный плакат, либо газета с сенсационной новостью. И этот бумажный артефакт лишает мужчин покоя, а зачастую и разума. Например, в фильме *«Ее геройский подвиг»*³⁵⁰ режиссера *Евгения Бауэра (1914)* вокруг газетной заметки о бывшей балерине Клоринде (Лина Бауэр), которую герою с говорящей фамилией Моськин (Николай Башилов) приносит его приятель (Иван Мозжухин). Тот же эффект вызывает ожившая балерина с рекламного плаката фильма *«Сердце экрана»* (Лиля Брик) в работе в фильме *Никандра Туркина* по сценарию Маяковского *«Закованная фильмой»*³⁵¹ (год выпуска фильма неизвестен,

³⁴⁹ Подарившей свое имя второму роману о Лулу, который неоднократно экранизировался.

³⁵⁰ Сохранился не полностью и без титров.

³⁵¹ «Кинолегенда». Сохранился фрагмент одной части и описание в книге: Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 434.

но возможно, это 1918). Балерина становится источником громких городских скандалов и переворачивает жизнь героя картины — художника (Владимир Маяковский).

Лолла П. Чардынина — истинная наследница Лулу Ф. Ведекинда, ее сексуальность выступает как сила, уничтожающая мещанскую добродетель. Несмотря на то что образ Лулу, ставший знаковым для немецкого кинематографа 1920-х гг., в русском дореволюционном будет использоваться скорее на полутонах³⁵², часто упрощаясь до бытового прочтения, картина Чардынина мало того что предвосхитила немецкий кинематографический бум на экранизации произведений Ф. Ведекинда, но, по сути, стала предтечей картины Дж. фон Штернберга «Голубой ангел»³⁵³ (1928) и вообще кинематографического образа Лулу– Лолы, прочно обосновавшегося в европейском кинематографе («Гибель богов» реж. Л. Висконти, 1969; «Лулу», реж. В. Боровчик, 1980; «Лола» реж. Р.В. Фассбиндер, 1981 и т. д.).

Главную героиню фильма Штернберга зовут схоже — Лола-Лола (Марлен Дитрих), она выступает в варьете, появляясь на сцене в непристойном для того времени виде. Как и чардынинская Лолла, из женского любопытства и тщеславия выходит замуж за служащего (у Чардынина — статский советник, у Штернберга — учитель средней школы). Устав от «семейного счастья», немецкая Лола-Лола, не собираясь уходить из варьете после женитьбы, морально уничтожает своего мужа (сначала послав его продавать открытки с пикантным изображением, а позже заставив его участвовать в представлениях в клоунском наряде), а затем становится причиной его гибели. Чардынин не доводит своего Фон-Брюкка до смерти, он останавливается на позоре, который обрушился на голову несчастного советника. Тем не менее, сравнивая эти два произведения, можно сказать, что вектор разрушения маскулинного мира в них выбран общий.

Если в немецком кинематографе 1920-х гг. общение с женщиной, подобной Лулу, приводит мужчину к безумию и краху, то в русском дореволюционном — к

³⁵² А в советском и вовсе исчезает.

³⁵³ Снята по мотивам романа Генриха Манна «Учитель Гнус».

легкому помутнению рассудка, лишь намекая на «заразность» свободных от предрассудков артисток. В этом смысле представляется забавной игра слов в фильме *«Теща в гареме»* режиссера *Михаила Бонч-Томашевского* (год выпуска неизвестен), где герой разрывается между двумя женщинами — невестой Ниночкой и кафешантанной певичкой Эстреллой, которую называет «испанка», как в те времена обозначали смертоносный грипп.

Жертвой чар богемной женщины становится и комический персонаж Лысый (Роберт Рейнольдс) из фильма *«Лысый влюблен в танцовщицу»* режиссера *Роберта Рейнольдса* (дата выпуска фильма неизвестна). Мужчина видит рекламную афишу чаровницы Амины и просто сходит с ума от любви. Магия танца живота оказывается настолько действенной, что комический персонаж пускается в пляс, виляя бедрами при каждом удобном для него и не очень для окружающих случае: у дверей гримерки перед лакеем, на улице перед городовым, в компании благопристойных друзей в кафе, — шокируя всех своим непристойным поведением. Он преследует свою зазнобу по пятам, продолжая крутить бедрами. Амина категорически отказывается поддержать его танец, и тогда герой бросается в воду. Но даже в пограничном состоянии, когда его вытащили полумертвого на сушу, он продолжает танцевать. Так как фильм входит в комический цикл о похождениях Лысого — французского комика Р. Рейнольдса, финал истории абсолютно позитивный — Амина вместе с незадачливым поклонником пускается в пляс. Однако внешность танцовщицы отсылает зрителя к образу Саломеи и ее танцу «семи покрывал», в результате которого Иоанн Креститель в прямом смысле слова теряет голову. У Лулу Ф. Ведекinda и ее экранных последовательниц это происходило, разумеется, не буквально, но преемственность прослеживается. В данном случае Лысый под впечатлением от восточного танца Амины лишается рассудка. Страсть женщин, воплощающих Лулу, «дух земли», инстинктивна по своей природе, а их разрушительная деятельность лишена сознательной мотивации.

Разумеется, русский кинематограф, взяв на вооружение образ «девы радости» Ф. Ведекinda, попытался вписать его в разные повествовательные

модели. Например, в комедии *«Лина под экспертизой, или Буйный покойник»* режиссера *Евгения Бауэра (1917)* танцовщица Лина (Лина Бауэр) становится причиной ссоры между приятелями: экспертом судебной палаты Пузиком (Александр Херувимов) и редактором газеты «Дикая утка» Карапузиком (Аркадий Бойтлер). От фильма сохранился финал, где комедия положения разрешается тюремным заключением мужчин, в то время как Лина мало того, что остается на свободе, очаровав правосудие в лице полицейского, так еще и подсмеивается над незадачливыми ухажерами. Или в пародийной салонной мелодраме в кукольной мультипликации *Владислава Старевича (1912) «Месть кинематографического оператора»*, балерина Стрекоза из кабаре «Веселая стрекоза» помогает Жукову «отдохнуть от дел» в номере отеля Amour.

Однако самым распространенным жанром, воплотившим на дореволюционном экране образ роковой артистки, остается психологическая драма. Например, в фильме *«Люди гибнут за металл» («Проданная душа»)* режиссера *Александра Волкова (1919)* герой становится разменной монетой в споре миллионера Горностаева и балерины Илоны: что важнее — богатство или молодость и красота. Алексей продает спорщикам два года жизни, а фактически закладывает душу дьяволу, согласившись ради разрешения спора пожить в роскоши, отказавшись от личного счастья. Статус «балерины» в данном случае говорит не о профессии героини (она в картине не танцует), а о репутации легкомысленной барышни, любящей роскошь и праздность. Она, не задумываясь, разрушает жизни как Горностаева, так и Алексея, полностью признав победу в споре за богатством.

В фильме *«Юрий Нагорный» («Обольститель»)* режиссера *Евгения Бауэра (1916)* танцовщица (Эмма Бауэр) предстает настоящей *femme fatale*, которая мстит оперному певцу Юрию Нагорному (Амо Бек-Назаров) за соблазнение своей сестры, которое привело девушку к гибели. Фильм примечателен тем, что в нем заявляется сразу две героини, преступившие черту норм морали, принятых в патриархальном обществе, — одна в силу жизненных обстоятельств, а другая по зову души. Они абсолютно по-разному представлены на экране. Жертва чар Юрия Нагорного

(Александра Ребикова) представлена как типичная падшая женщина из дореволюционных картин, ведущая дневник своего нравственного «разложения». Влюбившись в красавчика-певца Нагорного, она, наплевав на все предрассудки, отправляется блуждать с ним по Москве. Режиссер, пользуясь клишированным образом опасного для женщины города, дополняет уже узнаваемые элементы — скамейку и набережную Кремля – меблированными комнатами «Париж», где под алкогольный «аккомпанемент» и происходит соблазнение, словно усиливая порочность момента. Рассчитывавшая на взаимную любовь, девушка буквально сразу узнает, что для мужчины их свидание всего лишь эпизод, которых много в его жизни. Не в силах перенести такой удар судьбы, она оставляет последнюю запись в дневнике, берет револьвер отца и стреляется в роще возле дома. Здесь возникает любопытная деталь, которая неоднократно обыгрывается в фильмах о падших женщинах — головной убор, который изменяется в зависимости от статуса женщины. В данном фильме героиня взамен легкомысленной шляпки девушки, открытой приключениям и миру, накидывает на голову белое покрывало, превращается в кающуюся грешницу, которой ничего не остается, как покинуть этот мир.

В отличие от беспомощной сестры, танцовщица в фильме представлена настоящей роковой женщиной: с позволения собственного мужа она соблазняет Нагорного танцем, а затем, лишая его своими чарами воли и осмотрительности, губит. Но, что принципиально, не убивает, а лишает мужской силы — обольстительного лица, которым он лишает женщин рассудительности. Она устраивает в его спальне поджог, пламя которого уродуют его внешность. В финале танцовщица, как и ее младшая сестра, сменяет свой экзотический головной убор на покрывало, только черное, как и положено хтонической женщине, связанной не только со своим чувственным бессознательным, но и с миром мертвых.

Любопытно, что среди фильмов о проститутках есть картина *«Месть падшей»* режиссера *М. Гарри (1917)*, где так же, как и в *«Юрии Нагорном»*, героиня мстит мужчине за его разрушительное поведение по отношению к женщине. Но какова разница! В *«Мести падшей»* женщина в ответ за свою нравственную

кончину вовлекает в проституцию дочь соблазнителя. В своей мести она уподобляется обидчику, становится причиной гибели ни в чем не повинной девичьей души. А в «Юрии Нагорном» присутствует не только сестринская солидарность, но заявляется триумф женской витальности над мужским разрушительным началом. Через сопоставление этих двух картин очень четко прослеживается различие между живительностью дамы танцующей и смертоносностью дамы, с которой «танцуют».

Развивает тему «мира мертвых» и хтонических женщин фильм *Евгения Бауэра «Грезы» («Обманутые мечты», 1915)*, где актриса³⁵⁴ Тина Виарская (Нина Чернобаева) появляется в сцене воскрешения мертвецов в четвертом акте оперы Д. Мейербергера «Роберт-Дьявол», откинув крышку гроба. Главный герой фильма Неделин (Александр Вырубов), оказавшийся в зрительном зале, принимает «мертвую» за свою безвременно ушедшую супругу Елену. Он впускает в свою жизнь эту женщину как реинкарнацию духа и плоти любимой жены, которую не переставал оплакивать. Символично, что двух героинь, Елену и Тину, играет одна актриса, словно подчеркивая двойственную природу женской сущности, где соседствуют внешняя слабость, одобренная обществом, и мощь — неуправляемое сексуальное бессознательное. Это редкий фильм, где обманутые мечты и утраченные грезы связаны с мужчиной. Герой переживает свой травмирующий опыт дважды: с уходом жены и от столкновения с безудержной витальностью Тины, которая, надругавшись над памятью покойной, осквернила все святое для него. Трагическая развязка в данном случае — единственный выход из создавшейся ситуации. Неделин не в состоянии коммуницировать с женственностью (которая здесь приравнивается к творческому началу, доведенному до вульгарности), вышедшей из-под контроля общественной морали и нравственности.

Артистичность в женщине, как уже было сказано про Лулу Ф. Ведекинда, общество воспринимает словно выпад против традиционного уклада жизни или

³⁵⁴ В рецензии (Сине-Фоно. 1915. № 1. С. 58.) ее называют «главной балериной оперы, артисткой Тиной Виарской». (Цит. по: Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 237.).

угрозу мещанскому обывательскому сознанию. Это дьявольское начало, угрожающее всему живому, поэтому женщина, которую манят театральные подмостки, автоматически социумом приравнивается к героине, стоящей у края пропасти в преисподнюю. О такой обреченной на гибель женщине рассказывает *Петр Чардынин* в фильме «*Миражи*» («*Трагедия красивой девушки*», 1915 г.) «Минутами я чувствую какую-то темную и страшную силу в своей душе... Меня тянет к богатству, роскоши, поклонению... Я боюсь этих минут... Я тогда бегу к тебе, к твоей радостной, светлой любви»³⁵⁵, — говорит Марианна (Вера Холодная) своему жениху. И ее мечты сбываются — она становится театральной актрисой и приобретает в качестве поклонника сына (Витольд Полонский) престарелого миллионера, у которого работала одно время чтицей. Перед Марианной открываются заманчивые перспективы богемной жизни, и она порывает с мещанским прошлым, уйдя из дома: «...нашла все, что смутно и долго искала моя душа. Я счастлива вполне. Будничная серая жизнь с Сергеем была бы насилием над моей душой...»³⁵⁶.

Хотя красавец-обольститель в исполнении Полонского косвенно становится причиной гибели Марианны, настоящее зло таится в самой девушке. Это очень точно подмечает ее работодатель-миллионер, когда та приходит к нему устраиваться: «Не годитесь... Красивы очень... ветер в голове»³⁵⁷. Он соглашается ее взять к себе на работу только при условии, что при исполнении она «будет сидеть спиной к зеркалу». Зеркало здесь выступает в качестве психоаналитического инструмента, через который женщина может заглянуть себе в душу. Признание за собой страсти к наслаждению и жажды жизни становится для героини путем познания самой себя настоящей. Поэтому губит ее не столько то, что любовник, сменив балерину Ленеvu на нее, Марианну, вдруг охладел и к ней, сколько то, что сама героиня, возомнив себя Раутенделейн, «феей далекой, свободной, недостижимой», по сути осталась прежней девушкой из патриархальной семьи. Она спрашивает бывшего возлюбленного: «Как ты думаешь, должен ли порядочный

³⁵⁵ Цит. по фильму.

³⁵⁶ Цит. по фильму.

³⁵⁷ Цит. по фильму.

человек жениться на девушке, которая всем пожертвовала ради него?»³⁵⁸ Убежденность, что ее душа нашла все, что «смутно и долго искала», оказалась миражом, который рассеялся от соприкосновения с жестокой действительностью.

Немецкую Лулу в «Ящике Пандоры» Ф. Ведекинда убивает дух смерти Джек Потрошитель, который олицетворяет общественный страх перед инстинктивным, природным и неуправляемым. Он фактически кромсает плоть «духа плоти» Лулу, тем самым вступая с ней в открытое противоборство. В образной системе кинематографа Джека Потрошителя можно определить, как «народного» стража, воплощающего принцип порядка и берущего на себя миссию вычищения земли от зла, несомого публичной женщиной, то есть того, что не в силах сделать полиция. А вот русскую танцовщицу «Лулу» губит быт и сердечные страсти. Русские героини, подобные Лолле («Любовь статского советника» П. Чардынина), ставящие личную свободу и реализованность в искусстве превыше семейного «счастья», в дореволюционном кинематографе, конечно, встречаются, и это является европейским или «феминистским» вектором развития образа танцующей «публичной» женщины. Однако магистральным остается русский «психологический», при котором женское природное не сталкивается с социальным и общественным, выбивая искры в виде сенсации или скандала, а чахнет, растворяясь в патриархальных предрассудках и установках.

Ярким примером данного наблюдения служит фильм «Хризантемы» («Трагедия балерины», «Роман балерины») режиссера Петра Чардынина (1914), снятый по мотивам одноименного шлягера того времени³⁵⁹. Балерина Вера Неволлина³⁶⁰ (Вера Каралли) влюблена во Владимира (Иван Мозжухин), который испытывает финансовые трудности. Любовь Веры и деньги, вырученные за продажу ее серег, не поправляют его материального положения, и Владимир начинает крутить роман с обеспеченной вдовушкой (Раиса Рейзен). «Я Вас не

³⁵⁸ Цит. по фильму.

³⁵⁹ Романс «Хризантемы» (1910) Николая Харито, который позднее стал называться «Отцвели уж давно» и «Отцвели хризантемы».

³⁶⁰ Прослеживается русская литературная традиция говорящих фамилий. Здесь дается на контрасте: род занятий — балерина, а фамилия — Неволлина, то есть женское инстинктивное, растворенное в патриархальном, лишенном воли.

знаю»³⁶¹, — говорит он Вере, когда та застаёт его с разлучницей. И Вера, звезда балета, окруженная верными поклонниками и восторженной публикой, выпивает яд перед выходом на сцену. Есть в этом что-то восточное — совершить самоубийство на глазах у своего обидчика, или гипертрофированно драматическое, характерное для русской салонной мелодрамы. В ложе сидит Владимир с влюбленной в него вдовушкой, а на сцене под воздействием яда и силы искусства Вера исполняет свой последний танец увядающей хризантемы. Фатальность и бессмысленность такого поступка подчеркиваются финалом, когда Владимир, осознав всю глубину своих чувств к Вере, с букетом хризантем идет к ней на могилу, прямо как в романсе: «Отцвели уж давно / Хризантемы в саду, / Но любовь все живет / В моем сердце больном»³⁶². «Дух земли», дионисийская мощь и чувственность, выраженная через танец, будучи закованными в теле русской женщины из патриархального общества, оказываются лишёнными своей витальной силы.

В 1916 г. выходит похожий фильм режиссера Бориса Чайковского «Роман балерины» («Дневник балерины», «Роман балерины Елены Ланской»), где перед героиней (Вера Павлова) встает дилемма — счастье с любимым, но бедным учителем танца или отношения с безобразным меценатом, большим поклонником балетного искусства. Из пяти частей фильма сохранились полторы, и те без титров, поэтому о трагической развязке с самоубийством девушки можно узнать только из описания фильма³⁶³. Из него же сделать вывод, что сценическую карьеру Елена рассматривала как способ избавиться от давления семьи, надеющейся поправить за ее счет свое финансовое положение, выдав девушку удачно замуж. Мать выступает фактически как сводня, привозя собственную дочь в дом платежеспособного коммерсанта Сатарова (Павел Бирюков) для досуга. Елена вынуждена на это идти, так как за деньги Сатарова обучается в школе танцев, но втайне надеется и на блестящую театральную карьеру, и на поддержку учителя танцев. Второе название

³⁶¹ Цит. по фильму.

³⁶² Цит. по Н. Харито.

³⁶³ Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 350–351.

картины — «Дневник балерины» на фоне расцвета балета в России давало зрителю слабую надежду на историю профессионального становления. Однако, при наличии выразительных эпизодов из балетного класса и сценического выступления, фильм все же не про искусство танца. Дневник балерины Ланской в фильме выступает исключительно как свидетель краха любовных иллюзий и трагической женской судьбы.

Кульминацией фильма становится выпускной концерт, с которым героиня связывала свои надежды на будущее. Любопытно, что ее танцевальный номер схож по постановке с номером Веры из «Хризантем»: те же осыпающиеся к ногам прекрасной женщины цветы, как, впрочем, и драматические обстоятельства. Елена после блестящего выступления получает отказ в трудоустройстве от некогда ею отвергнутого директора театра. В существующей системе социального и финансового неравенства и учитель танцев не готов взять на себя ответственность за будущее девушки. Это ставит героиню перед выбором: брак с Сатаровым или смерть. Она предпочитает второе. Снова «дух земли» оказался повержен патриархальным укладом. Балерина в дореволюционном кинематографе страдает от несоответствия своего внешнего (сценического) образа и внутреннего мира, полного любовного томления и патриархальных предрассудков. *Если жизненный напор героинь, похожих на немецкую Лулу, взрывал общественный порядок и побеждал мещанское сознание, то анемичные танцовщицы с русской душой гибли от столкновения с реальностью. Такая трактовка образа балерины в дореволюционном кинематографе оказывается более востребованной, нежели ампула femme fatale.*

Апофеозом темы смерти в репрезентации образа балерины на экране становится фильм *Евгения Бауэра «Умиравший лебедь» (1916)*. Здесь необходимо сделать небольшое пояснение. Дело в том, что название картины нас напрямую отсылает к балетной миниатюре «Умиравший лебедь» (фр. *La Mort du Cygne*), которую балетмейстер Михаил Фокин в 1907 г.³⁶⁴ поставил для Анны Павловой.

³⁶⁴ «Умиравший лебедь», хореографическая миниатюра на муз. К. Сен-Санса (из сюиты «Карнавал животных»). 22.12.1907, под назв. «Лебедь», Мариинский театр, благотворит. концерт, балетм. М.М. Фокин (пост. для А.П. Павловой). Позже закрепилось назв. «Умиравший лебедь»; исполняли: В.П.

Причем, что любопытно, изначально смерти в номере не планировалось, в самой музыке нет трагического финала, она написана в другой тональности. Павлова в образе лебедя должна была безмятежно плыть по сцене, демонстрируя красоту и грацию птицы. А затем, импровизируя и развивая образ, она добавила в танец предсмертную агонию и трагическую развязку. В финале номера, по мере того как силы раненой птицы иссякали, балерина спускалась с пуант (которые в те времена еще символически соотносились с небесным, божественным и воздушным) и, сложив руки-крылья, обреченно застывала на сцене в позе, означающей смерть. Шедевром и символом русского балета XX в. миниатюру Сен-Санса сделала именно смерть, которую привнесла в танец Павлова.

В фильме образ немой Гизеллы (Вера Каралли) оказывается квинтэссенцией танца, так как выразительный взгляд и пластика тела — заменяют ей речь. Она знакомится с красавцем Виктором Красовским (Витольд Полонский), между ними завязываются романтические отношения. Но, как это часто случается с героями Полонского, он встречает другую и оставляет Гизеллу. Та, разумеется, страдает и пишет отцу на листе бумаги: «Увези меня отсюда скорее... в театр... куда-нибудь... я буду танцевать... я не могу... умру здесь... увези меня...»³⁶⁵ Тот увозит ее в большой город и помогает устроиться в театр, где девушка становится примой-балериной. А прославляет ее (и об этом напишут газеты) номер «Умиравший лебедь», который по хореографии очень напоминает павловский, а особенно его финальная поза³⁶⁶. То есть чтобы не умереть от разбитого сердца, героиня сбегает на сцену, где танцует саму смерть.

Это привлекает к ней внимание сумасшедшего художника Глинского (Александр Громов): «Я всю жизнь искал смерть и нашел ее в вашем танце»³⁶⁷. Он

Фокина, В.А. Каралли, Г.С. Уланова, Н.М. Дудинская, М.М. Плисецкая, Л.А. Кунакова, Г.С. Мезенцева, Л.И. Семеняка, Н.А. Семизорова, И.М. Лиєпа. (Цит. по: Русский балет: энцикл. М.: БРЭ, Согласие, 1997.).

³⁶⁵ Цит. по фильму.

³⁶⁶ В фильме даже обыгрывается знаменитая рубиновая брошь — «рана», которая вместе со смертью появляется в номере Павловой. Гизелла получает в подарок от Глинского корону, украшенную драгоценными камнями, а затем накануне гибели видит сон, в котором дух какой-то девушки пытается задушить балерину: «И я была прекрасна, как ты! Я умерла здесь заточенная. Ты носишь мою корону и также здесь умрешь!...»

³⁶⁷ Цит. по фильму.

просит Гизеллу позировать ему для портрета, надеясь в ее финальной позе схватить и перенести на холст дух смерти. Балерина соглашается, и они начинают работу. Однако жизнь вносит свои коррективы, она вновь сводит Гизеллу и Виктора Красовского, и на этот раз мужчина настроен серьезно, он сразу кается в прежних грехах и предлагает девушке замужество. Гизелла счастлива, любовь озаряет и меняет ее облик. Это мгновенно считывает художник, который не узнает своего «умирающего лебедя»: «Где же эти безотрадные, печальные, измученные глаза? Теперь ее глаза горят огнем... Нет, нет, Гизелла не та!»³⁶⁸ Казалось, что жизнь побеждает смерть. Как в танце Павловой лебедь сопротивляется трагическому финалу до последнего, так и Гизелла через любовь Виктора³⁶⁹ стремится преодолеть рок, нависший над русскими «девами радости». «Гизелла, вы живы? Так нельзя!» — говорит возмущенно ей Глинский. *Личное счастье балерины перечеркивает его персональные надежды на самореализацию. Художник не готов раствориться, умереть в своем произведении, эти требования он предъявляет к женщине, балерине.* Он душит Гизеллу и укладывает ее перед холстом в позе умирающего лебедя, в которой она неоднократно застывала на сцене: «Вот где красота и покой!»³⁷⁰.

В этом эпизоде возникает очень любопытный момент: к лебединой шейке девушки, сдавленной руками Глинского, тянется множество других рук. Этот образ впервые появляется в тревожном сне-предчувствии балерины, а теперь обобщает эмоционально неустойчивую фигуру художника до масштаба публики, сидящей в зале и рукоплещущей прекрасному хореографическому номеру на сцене и не прощающей артистке жизни, разрушившей прекрасный танец смерти. В финальном кадре крупным планом застывает умершая Гизелла в хрестоматийной «лебединой» позе Павловой. *Идеальная балерина для публики — это «мертвая» балерина. Женская витальность даже в художественном воплощении угрожает мещанскому благополучию.*

³⁶⁸ Цит. по фильму.

³⁶⁹ Виктор — от лат. Victor (победитель).

³⁷⁰ Цит. по фильму.

3.2. Балерина в советском кинематографе – символ достижений отечественного искусства

После Октябрьской революции и национализации кинематографа 1919 г. художественный образ балерины на время пропадет с отечественного киноэкрана. Его потеснят героини с активной жизненной позицией, равные мужчине в труде и в быту. Через изменение роли женщины в социуме трансформируется само общество: на смену домострою придут новые формы хозяйствования и мироустройства. Если в дореволюционном кинематографе оппозицию патриархальному укладу составляли женщины с сомнительной репутацией, в число которых попадали и балерины (артистки), то с формированием новой пролетарской морали, основанной на равенстве полов, эта роль переходит к «новой», освобожденной большевиками от оков семьи

Артистические барышни с тонкой душевной организацией окажутся невостребованными на первых порах советского кинематографа. Эта тенденция продержится все 1920-е гг. Более того, сам балет в кинематографе приобретет негативную коннотацию. Он в лице Большого театра будет объявлен оплотом старого, «психологического» буржуазного искусства, который, как поется в Интернационале, со всем «миром насилия» необходимо будет «до основания» разрушить. Что и делает в 1929 г. Дзига Вертов в своем манифестном фильме «Человек с киноаппаратом», символически раскалывая здание Большого театра при помощи двойной экспозиции, расправляясь, таким образом, с пережитками царской России. Именно на него, на символ всего старого и отжившего, забирается Николай (Алексей Баталов) из «Третьей Мещанской» (1927) и оттуда наблюдает Москву. По сюжету он реставрирует Большой театр, а по сути, по мысли режиссера А. Роома, опошляет новую пролетарскую мораль. Николай, живя в ситуации новшества 1920-х — любви втроем, якобы борется с мещанством в области взаимоотношений полов. Но, в сущности, отказавшись принять беременность жены от ее сожителя, реставрирует, как театр, домостроевскую модель, становясь «новым» мещанином. И неважно, что до революции Большой никогда и не был

пансионом благородных девиц, в эпоху крушения прежних идеалов он маркируется как институция пошлых салонных драм.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что балет, в первое десятилетие после революции объявленный оплотом «буржуазного» искусства, в начале века становится площадкой для масштабных реформ, призванных обновить искусство. В 1899 г. на пост директора Императорских театров (с 1842 г. Большой театр в их числе) назначается князь Сергей Михайлович Волконский, известный своими прогрессивными взглядами в театральном мире. Он критично относится к психологизму на русской сцене и выступает за поиск новых выразительных средств. На основе теорий «выразительных движений» Ф. Дельсарта и Э. Жак-Далькроза проводит реформы театрального образования, сотрудничает с «Миром искусств», М. Дягелевым, реорганизует балетное училище, вводит класс мимики и т. д. Он придерживается мнения, что реформирование театра необходимо начинать с создания «нового актера». Вслед за Жак-Далькрозом С. Волконский выступал за пластическое слияние, синхронизм жестов и движений с музыкой.

После того как в послереволюционной России были провозглашены идеи строительства социалистического общества, теории «выразительности» и «искусства движения» получили новые стимулы к развитию. Толчком для поиска новых форм сценической выразительности послужил и приезд в страну Айседоры Дункан. В 1920-е гг. с помощью «искусства движения» начинают воспитывать и гармонизировать «нового человека» (в более «практичные 1930-е эта функция перейдет к физкультуре). Идеи выразительного (то есть правильного) движения становятся чрезвычайно популярными: в первые послереволюционные годы в Советской России создаются лаборатории и институты, изучающие этот вопрос. Например, в 1919 г. в Москве был основан Ритмический институт³⁷¹. Идеи воспитания «нового человека» и построения «нового общества» были напрямую связаны с исследованием вопроса правильного, наиболее рационального человеческого движения. Причем это касалось не только сферы искусства, но и

³⁷¹ Волконский С.М. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 2: Родина. / послеслов. Т. Бачелис. М.: Искусство, 1992. 383 с.

бытовой, и профессиональной. Единственное различие со сценической выразительностью заключалось в том, что «советская ритмика» должна была встать на защиту общественных, а не индивидуальных движений. Считалось, что ритмическая подготовка улучшает показатели труда, поэтому на производствах, в различных учреждениях, в рядах Красной армии и т. д. появляются специалисты-ритмисты. Институтом ритма еще до исследований ЦИТа (Центральный институт труда) изучались рабочие функциональные движения (например, работа серпом, удары молотка и т. п.). Чуть позже, в 1923 г., создается РАХН (Российская академия художественных наук). В ее состав входила хореологическая лаборатория³⁷², которой соответственно предшествовала лаборатория композиции танца, и которую возглавляла Н. Тиан³⁷³. Эта лаборатория объединила в себе все проявления «искусства движения», особенно после того, как приказом Московского отдела народного образования (МОНО) в 1924 г. были закрыты частные студии. В нее входят: Студия ритмопластики Н. Позднякова, Л. Нелидовой, Ассоциация ритмистов Н. Александровой, Школа гармоничной гимнастики Л. Алексеевой, Студия синтетического танца И. Чернецкой и т. д. Балет как «искусство буржуазное» переживает некоторую стагнацию, одновременно танец как выразительное движение находится на пике своей популярности, приобретая мировоззренческое значение.

В 1930-е годы негативное отношение к традиционному (старому) искусству меняется. Некогда ненавистный классицизм вновь становится образцом для подражания. И Большой театр начинает позиционироваться как место, где мечтает выступить любой артист, — вспомнить хотя бы фильм *«Веселые ребята»* (Григорий Александров, 1934). Теперь это — главная площадка страны, которая, минуя все перегибы 1920-х, объявляется местом символической культурной связи настоящего и прошлого. Духовным оплотом нации. Для 1930-х вообще становится характерной политика пересмотра наследия прошлого: как не все князья и цари были реакционными — некоторые правители-государственники (например,

³⁷² С работой в ней связаны имена В. Кандинского, Л. Сабанеева, Г. Шпета и др.

³⁷³ Тиан — сценическое имя. Настоящее — Наталья Фроловна Матвеева, танцовщица.

Александр Невский или Петр I) выполняли позитивную функцию, сплачивая народ, противостояли внешнему и внутреннему врагу, так и не все искусство прошлого было враждебно прогрессу.

В фильмах возвращается танец как таковой, но он получает новую коннотацию. Теперь это элемент воспитания «нового человека». Танцплощадка становится обязательным атрибутом и местом для коммуникаций трудового человека («Большая жизнь», реж. Л. Луков, 1939–1946; «Учитель», реж. С. Герасимов, 1939), а танец — важным навыком для военного человека. В фильме «Летчики» (реж. Ю. Райзман, 1935) балетному «бальянсе» будущих покорителей небес обучает мужчина — учитель танцев. В этой связи обращение к классическому искусству после деструктивных 1920-х с их пассионарной разрушительностью, видится весьма закономерным поворотом, напоминающим его частичную реставрацию. Классика начинает теперь занимать место, равноценное народной и условно бульварной культуре. Государство осознает важнейшую роль высокого искусства в формировании не только эстетического вкуса у советской публики, но и мировоззрения.

Как общество трансформируется через освобождение закабаленной патриархальным строем женщины, так и советское искусство ищет пути обновления через реформирование балета: «Балет один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами дореволюционной публики»³⁷⁴. И советский балет начинает осваивать современные и историко-революционные темы: «Красный мак» (1927), «Футболист» (1930), «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Пламя Парижа» (1932), «Светлый ручей» (1935), «Светлана» (1937) и др. Некоторые из указанных постановок позже подверглись цензурным гонениям и как не соответствующие советской действительности надолго покинули сцену. Но в данном случае отметим тенденцию, что балет в обществе перестает восприниматься как реакционный и исключительно развлекательный вид искусства. В нем все значительней выделяется идейно-воспитательная сторона.

³⁷⁴ «Балетная фальшь», редакционная статья газеты «Правда» от 6 февраля 1936 г.

Помимо своего культурного значения, балетное искусство оказывается востребованным советским государством благодаря тому, что в своей основе содержит строгий канон, по которому выстраивалось не только все произведение в целом, но и каждая сцена в отдельности. Выработанный десятилетиями оптимальный композиционный шаблон представлял зрителю за время спектакля всю труппу. Сюжеты менялись в зависимости от моды и актуальных новостей, но неизменным оставалось главное — идея. Русский балет демонстрировал безупречную модель идеального государства, подчиненную четкой иерархии. Это упорядоченная пирамида, на вершине которой царила балерина, олицетворяющая монархическую фигуру. Не зря именно балет был любимым зрелищем у представителей императорской фамилии. Оно воспринималось не только как развлекательные спектакли, но и как церемония. Целям и задачам большевистского государства канон и парадность балета оказываются созвучными в свете мифологизации советской действительности.

Киноэкран снова заинтересовался балетом в 1947 г., когда в сюжет сразу двух картин попадают фрагменты балетных постановок («Весна» и «Солистка балета»). Однако очередной виток в репрезентации образа танцовщицы (артистки) да и в целом сценического искусства происходит чуть раньше, в 1942 г. в фильме *Леонида Трауберга «Актриса»*. Героиней картины становится актриса театра оперетты Зоя Владимировна Стрельникова (Галина Сергеева), которая поражает окружающих своей эксцентричностью (входит в съемную квартиру через окно), полным пренебрежением к традиционным ценностям (выкидывает со съемной квартиры фикусы, кота и шкаф, отказывается называть старших по отчеству) и вульгарным поведением (курит, носит брюки). Как подытоживает квартирная хозяйка, «она женщина ветреная, своей мебели не имеет». Стрельникова бесконечными репетициями и легкомысленными номерами нервирует пожилую женщину, для которой все «танцельки» — это издевательство над тем, кто воюет на фронте: «Разве нынче до театров? Нынче война»³⁷⁵. Данный упрек достигает своей цели — Зоя оставляет сцену, посчитав, что, действительно, песни и танцы неуместны в

³⁷⁵ Цит. по фильму.

данный исторический момент, и начинает работать медсестрой в госпитале. В весьма условном пространстве «госпиталя высоко в горах» происходит мистическая перекодировка «артистки» (танцовщицы, певицы, актрисы), то есть женщины с сомнительной репутацией (неспроста в фильме героиня маркируется именно такими характеристиками), в женщину с «творческой профессией». *Актерство в значении «профессия» теперь начинает приравняться к понятию «труд» с основными его свойствами: профессионализмом, усилием и пользой для общества.*

Официальный переломный момент в репрезентации «танцующей женщины» на киноэкране произойдет после первых зарубежных гастролей Большого театра в 1956 г. в Лондоне, когда впервые за почти 200 лет существования русского балета он сможет полноценно и триумфально заявить о себе западному зрителю. Но уже в обозначенных фильмах 1940-х гг. проглядывает данная тенденция. В картине «Актриса» Зоя в госпитале понимает, как велика потребность в песне среди солдат, что искусство воодушевляет и поддерживает их как в тылу, так и на фронте, даря мгновения радости и сопричастности с домом. Финал картины, когда героиня с бригадой других артистов на линии фронта чуть ли не под пулями развлекает бойцов в перерыве между боями, заявляет, что наравне с профессией «Родину защищать» теперь появляется профессия «развлекать и поддерживать советского человека в самые разные моменты его жизни». Как скажет герой Марка Бернеса в фильме «Большая жизнь» (режиссер Л. Луков, 2-я серия, 1946) про военное время, «сейчас песня как огонек — на нее люди тянутся». Вот эта душевность, польза и необходимость для общества теперь закладываются в репрезентацию «девы радости», чья репутация начинает приобретать серьезный характер. Настолько серьезный, что уже артистка оперетты Вера Шатрова (Любовь Орлова) в картине *Григория Александрова «Весна» (1947)* в череде забавных обстоятельств способствует раскрытию сердечности и человечности в излишне серьезной ученой даме, за которой «весь мир с придыханием следит, как она ловит солнце», прототипе ее героини по фильму — Ирине Петровне Никитиной (Любовь Орлова). «Режиссер» Громов (Николай Черкасов) обозначает основной конфликт фильма

следующим образом: «Пусть это будет проблема весны в душе человека! И о том, что очень плохо, что человек сам обедняет свою жизнь». А режиссер Г. Александров идеологически точно расставляет нравственные ориентиры для советского человека, живущего и восстанавливающего страну из разрухи Великой Отечественной войны. Эти две основные задачи (экзистенциальная и идеологическая) решаются в картине через героиню Шатровой — опереточную певичку и танцовщицу. Фактически на глазах у зрителя происходит перекодировка художественного образа легкомысленной артистки (ассистентка режиссера, приняв Никитину за Шатрову, а ее испуг — за капризы, бросает пренебрежительную фразу: «Видно, что она опереточная») в серьезную актрису кино, способную сыграть выдающуюся современницу. А через художественный образ ученой дамы даются установки на «человечность», способные сгладить нежизнеспособный идеологический концептуализм: «Ученый — это пустынный в большом городе: он видит будущее и не обращает внимания на сегодняшний день»³⁷⁶. Именно слово «пустынный» больше всего задевает Никитину, и она остается на съемочной площадке, чтобы доказать, что ученый — тоже «человек и ничто человеческое ему не чуждо».

Снятая как фильм в фильме, «Весна» Александрова трансформирует прежние культурные коды в актуальные и востребованные советским государством. Так, уже с первых кадров, следующих за режиссерской «хлопушкой», на экране появляется символ классического имперского искусства — Большой театр в строительных лесах, который ремонтируют и очищают от вековой пыли молодые люди. Стены и колонны его растворяются в поющих и марширующих колоннах первомайской демонстрации, а вместе с тем, служат той опорой и смотровой площадкой, с которой открывается бескрайний вид на майскую Москву, чьи бесконечные улицы и площади заполнены счастливыми людьми. В кадр фильма попал любопытный исторический и архитектурный артефакт — балерина на крыше знаменитого «дома под юбкой» на углу улицы Горького и Тверского бульвара³⁷⁷, в

³⁷⁶ Цит. по фильму.

³⁷⁷ Жилой дом № 17 (1940 год, архитектор А.Г. Мордвинов. До 1958 г. на угловой башенке стояла статуя балерины (скульптор Г.И. Мотовилов), из-за чего в народе здание получило название «дом под юбкой»).

дореволюционном кинематографе топонимически связанного с женщинами погубленной репутации³⁷⁸. Теперь же каменная танцовщица, одной ногой «стоящая» на бульварном кольце, словно растворяет в ликующей майской демонстрации прежние негативные коннотации старой Москвы. Город перестает быть смертельной ловушкой для забитой обществом женщины, он распахивает свои дружелюбные объятия не только для общества, но и для женщины, ставшей равноправным его членом.

Мосфильм со своими съемочными площадками превращается в алхимический котел, который деликатно переплавляет образы старой культуры в современные: Никитина-Шатрова вместе с Громовым проходят мимо «Пушкина», зачитывающего на петербургском канале фрагмент из своего «Евгения Онегина», «Глинки», музицирующего свой романс на стихи А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...», дворянского бала, где дамы из XIX в. кружатся в танце, а рядом два «Гоголя» спорят, как интонировать фрагмент из «своей» пьесы «Театральный разъезд». И именно Громов, зачитывающий гоголевский текст, расставляет акценты, заявляя о важнейшей роли искусства в жизни человека: «Побасенки... А вон протекли века, города и народы исчезли с лица земли! Как дым унеслось все, что было, а побасенки живут и повторяются поныне... Побасенки! Но мир задремал бы без таких побасенок. Отяжелела бы жизнь, плесенью и льдиной покрылись бы души!»³⁷⁹ И все эти образцы великой русской культуры выкристаллизовываются в новую поэтику советского человека, представленную в финальной «съемочной» локации, на которой за счет двойной экспозиции встречается «Маяковский», зачитывающий из своей поэмы «Хорошо» фразу «...И я, как весну человечества, рожденную в трудах и в бою, пою мое отечество, республику мою!», и демонстрация молодежи, вышагивающая по улице под песню «Москва Майская»: «Кипучая, могучая, никем непобедимая страна моя...» Причем этот эпизод со съемочной площадки «зеркалит» документалистские кадры из начала фильма, когда здание Большого театра органично вливается в орнаментальную геометрию

³⁷⁸ Например, фильм «Жертва Тверского бульвара» («История одного падения») режиссера Александра Гарина (1915).

³⁷⁹ Цит. по фильму.

весеннего уличного шествия, словно рождая на глазах у зрителя эту новую советскую действительность.

Кинематографическая образность позволила фильму избежать незавидной судьбы спектакля «Звезда экрана» (постановка В. Дудина, композитор Н. Богословский), поставленного по одноименной пьесе А. Раскина и М. Слободского и послужившего драматической основой для сценария «Весны». Как пишет Е. Долгопят, «...пьеса была издана отдельной книгой в 1945 г. (М; Л.: “Искусство”). Премьера спектакля прошла в июле 1946 г. Но в справочнике “Театральная Москва” (М.: Издательство газеты “Советское искусство”, 1947) по состоянию на 1 декабря 1946 г. спектакль в репертуаре Театра миниатюр уже не значится. Очевидно, после выхода постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению” спектакль был снят. Он не упоминался ни в Постановлении, ни в последовавших за этим разгромных и покаянных статьях. Но, безусловно, когда разоблачалось стремление “многих режиссеров и художественных руководителей театров ставить легкие, пустые, развлекательные пьесы, в которых высокая идейность принесена в жертву пресловутой сценической занимательности”, “Звезду экрана” невозможно было оставить в репертуаре»³⁸⁰.

Поэтика экрана позволила перевести «пресловутую сценическую занимательность» в идеологически верные и востребованные установки и создать киномиф о советской женщине, которая смогла соединить в себе черты «девы радости» (в лице Шатровой на пуантах и в балетной пачке) и маскулинную важность ученой Никитиной, обуздавшей само солнце. Единый образ душевной и вместе с тем серьезной дамы в элегантном пиджаке в исполнении Орловой в финале становится воплощением новой модели женственности на экране, вдохновляющей и созидающей одновременно: «Весна идет, весне — дорогу!». А дамы творческих профессий в кинематографической образности приобретают окончательно и бесповоротно статус «профессионала».

³⁸⁰ Долгопят Е. В советском государстве — люди-двойники. Из истории создания фильма «Весна» (по материалам Музея кино) // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 240.

Если фильм «Весна» символически реабилитирует на киноэкране образы Большого театра и танцовщицы, то вышедший в этом же, 1947 г. фильм *Александра Ивановского «Солистка балета»*³⁸¹ в буквальном смысле становится гимном ленинградскому балету и всему классическому искусству. В картину включена танцевальная вариация в исполнении балерины Синельниковой (Галина Уланова³⁸²) и ее партнера (Владимир Преображенский³⁸³), которая завораживает переполненный зрительный зал Академического театра имени С.М. Кирова³⁸⁴ и становится исполнительским идеалом для главной героини — выпускницы ленинградского хореографического училища Наташи Субботиной (Мира Редина³⁸⁵). Девушка стоит на пороге важных перемен в своей жизни — она впервые влюбляется, но что еще важнее — готовится к выпускному экзамену, на котором ей поручена роль Авроры в «Спящей красавице». Именно эта тема становится центральной в картине, так как экзамен в лице Наташи должно выдержать все классическое искусство, с единственной разницей: пробуждение Авроры (а значит, победа сил добра над злом) зависит не столько от поцелуя принца, сколько от усилий самой Авроры.

Наташа делится со своим возлюбленным сомнениями по поводу предстоящего экзамена: «...Чем больше я работаю, тем больше мне хочется танцевать адажио, помните, в четвертом акте? По-иному, по-своему. Совсем не так, как поставил Петипа. Это большая дерзость, да?» «Это очень хорошо, Наташа!» — убеждает ее юноша. «Что хорошо?» — «То, что вы ищите новое! То, что вы так горячо и серьезно любите свое дело. Ведь это не дерзость, это смелость,

³⁸¹ Рабочее название фильма «Улица Росси». В 1836 г. на улице Зодчего Росси в здании Дирекции Императорских театров после капитального ремонта было размещено Санкт-Петербургское императорское театральное училище (основано в 1738 г., современное название — Академия русского балета имени А.Я. Вагановой).

³⁸² Легендарная советская балерина, прима-балерина Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова и Государственного академического Большого театра СССР.

³⁸³ Солист балета, партнер Г. Улановой и О. Лепешинской.

³⁸⁴ В 1917 г. Мариинский театр был национализирован. С 1920-го он получает название Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), а с 1935 г. ему присвоено имя С.М. Кирова. В 1992 г. театру возвращено его историческое название — Государственный академический Мариинский театр.

³⁸⁵ Выпускница Московского хореографического училища (ныне МГАХ). В 1944–1965 гг. — солистка Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Наташа!»³⁸⁶ Вот такую же дерзость и смелость в обновлении классического искусства ждет государство и от художника, причем его новаторство непременно должно быть направлено на создание коллективной славы и гордости государства, а не торжество индивидуальности. В фильме жестко осуждается «частничество»: одноклассница Наташи, Ольга (Нонна Ястребова)³⁸⁷, которая вместо репетиций в школе занята в коммерческих концертах, слышит выговор от педагога: «Что это за эстрадная манера? Откуда? Кто учил тебя этому?» Из-за своей неакадемичности на выпускном спектакле она получает второстепенную и легкомысленную вариацию кошечки из «Спящей». Принимается и поддерживается только то, что сопряжено с тяжелым трудом и Школой. Как говорит отказавшийся принимать участие в аферах жены отец Ольги, «успех достигается не интригами, а талантом! Да, да, талантом и трудом!»³⁸⁸ Искусство обладает мощной силой перевоспитания человека даже помимо его воли. Как признает аккомпаниатор Аполлон Иволгин (Александр Орлов³⁸⁹), главный интриган фильма, уличенный своей пособницей в невыполнении провокации, «искусство выше Иволгина».

На балерину (артиста) возлагается важнейшая миссия — представлять государство на мировой арене, наравне с непобедимой армией обозначить недостижимую вершину и в искусстве, способную покориться только советскому человеку. «Ты хочешь танцевать сама, по-своему? — пафосно вопрошает свою ученицу Вера Георгиевна (Ольга Жизнева). — Мне нравится твоя непокорность. Смелость в искусстве создает новатора. Но что ты сделала? Ты оставила все по-старому. Придумала в конце новый кусочек и считаешь, что все кончено? Нет, Наташа, так в искусстве не поступают. Создавай целиком новый замысел, новый образ. Помучайся над ним, отделай мне все до блеска. До тонкости каждое движение, каждую деталь. Иначе не выпущу. Ты готовишься быть артисткой русского балета — лучшего балета в мире!»³⁹⁰

³⁸⁶ Цит. по фильму.

³⁸⁷ Балерина Театра оперы и балета имени С.М. Кирова (1941–1964).

³⁸⁸ Цит. по фильму.

³⁸⁹ В 1908–1924 г. — солист балета Мариинского театра (позже: ГАТОБ), в 1934–1941 гг. — Ленинградского Малого театра. Принимал участие в Русских сезонах Сергея Дягилева (1909–1911).

³⁹⁰ Цит. по фильму.

В картине появляется еще один герой, который, как и Наташа, озабочен проблемами современного искусства и пытается реализовать новые идеи в сфере культуры на благо своей родины. Избранник Наташи студент консерватории Алеша (Виктор Казанович) был на фронте, а теперь вернулся в родной город и жаждет воспеть его в своем творчестве. На прослушивании он отказывается исполнять классические партии: «Ромео? — Нет, профессор. — “Травиата?” — Нет, профессор. Я бы хотел спеть песню моего товарища — “Песнь о победившем Ленинграде”». Но его самостоятельность не находит отклика в лице педагога: «Великолепно! И хорошо поете. Хорошо, да. Вы готовый певец, вы можете участвовать в любом концерте, что, вероятно, и делаете втихомолку. Но в свой театр я бы вас не взял. Нет, ни за что!»³⁹¹ Алеша поставил свое личное превыше общественного. Через этот эпизод в консерватории в фильме озвучивается свод правил, которого следует придерживаться всем людям творческих профессий. Что любопытно, транслируют его с экрана представители «старой школы». Наряду с Верой Георгиевной, несравненной «стройной девушкой со стальным носком», блиставшей на сцене Мариинки в 1913 г., в картине появляется профессор консерватории Любомирский, роль которого символично досталась Владимиру Гардину — одному из организаторов Государственной киношколы³⁹². Снова, как и в «Весне», кинематограф в буквальном смысле слова берет на себя роль транслятора основных идеологических постулатов и установок в искусстве. Любомирский отчитывает, а вместе с тем и наставляет Алешу: «У вас ноты — это способ показать свой голос, и только. А для меня ноты — это душа человека, который поет о любви. О любви к другу, к женщине, к Родине. А вы все арии, все без исключения, сводите только к воспеванию самого себя. И даже когда вы поете песнь о Ленинграде, вы кончаете тем, что слушаете свой волшебный тенор»³⁹³. Разумеется, в финале от Алеши прозвучит «верное» исполнение, вдохновенное и

³⁹¹ Цит. по фильму.

³⁹² Создана 1 сентября 1919 г. в Москве. Среди первых преподавателей: Валентин Туркин (возглавлял киношколу), Владимир Гардин, Лев Кулешов и Эдуард Тиссэ. Ныне — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

³⁹³ Цит. по фильму.

любовью к балерине, и энтузиазмом ежедневного труда. Неспроста Любомирский в качестве примера виртуозного исполнения приводит молодому человеку знакомого каменщика, восстанавливающего разрушенный войной дом: «У него целеустремленный ритм!»³⁹⁴.

В 1950-е гг. русский балет в мире приобретает статус народного достояния, визитной карточки СССР, а советский кинематограф на долгие годы захлестывает волна фильмов-балетов. Для балетмейстеров и исполнителей становится огромной честью — участвовать в такого рода постановках, так как благодаря кинематографической тиражированности некогда элитарное искусство приобретало массовый характер.

Разумеется, рассуждая о репрезентации образа балерины в отечественном кинематографе, необходимо отметить, что в блестящей череде фильмов-балетов ему отводилась вспомогательная роль. В центре находился сам балет как одно из величайших достижений и гордости советского государства. А танцовщица выступала как часть этого прекрасного искусства, его лицо и тело. Совсем иначе дело обстояло в фильмах, где балетное искусство и исполнитель являлись лишь художественно-образной составляющей драматургической основы. В этом случае через образ балерины с экрана вовне транслируется смысловой посыл, который трансформируется в контексте социально-культурных изменений в обществе.

Несмотря на то, что в 1970-е годы речи о воспитании «нового человека» больше уже не велось, а идеологический дискурс утратил свою прямолинейность, за балетом на долгие годы закрепилось значение «кузницы духа». Он по-прежнему остается методом воспитания чувств и закалки характера, а балерина — человеком, обладающим сверхспособностями, идеалом, к которому обычным людям нужно стремиться. Причем не столько в физической, сколько в духовной сфере.

Таким примером становится фильм *Ильи Фрэза «Я вас любил...» (1976)*, деликатно рассказывающем о первом трансформирующем опыте любви десятиклассника Коли Голикова (Виктор Перевалов) к балерине Наде Наумченко

³⁹⁴ Цит. по фильму.

(Виолетта Хуснулова³⁹⁵). И. Фрэн писал: «Фильм, тема которого — воспитание чувств и роль искусства в этом процессе, не мог существовать без примеров подлинного искусства. Так возник в картине балет. Для того чтобы он не стал иллюстрацией, чтобы отрывки из классических балетов не оказались вставными номерами, у балета появилась в фильме идейная и сюжетная функция — героиней фильма стала ученица хореографического училища»³⁹⁶.

Через общение Коли и Нади в картине раскрывается процесс формирования духовно зрелой личности. Причем Надя, как человек воспитанный в системе хореографического образования, уже является образцом всесторонне развитого человека, нравственным и эстетическим императивом в своей возрастной категории. С одной стороны, хореографическое училище мало отличается от обычной школы. Так Коля с приятелем, впервые оказавшись в этих стенах, удивляется, что у них «все как у людей»: и форма, и дерутся на переменах, как в обычной школе, и «пустые уроки», и даже прогулы: «У нас отговорки, что голова болела, а у них, что нога? Хорошо устроились»³⁹⁷. Но с другой в творческой школе есть нечто, что позволяет людей, подобных Наде, причислить к «сверхчеловекам» — сопричастность к высокому искусству формирует у молодых артистов эстетический вкус и мировоззрение, закаляет характер, воспитывает самоотверженность и преданность выбранной профессии, патриотизму, в конце концов. В кинематографической образности представитель балета приобретает коннотацию нравственного идеала, для которого осознание необходимости исполнения собственных обязанностей на максимальном уровне через волевое преодоление границ возможного трансформируется в развитое чувство долга и ответственности. «Они их лупят!» — с ужасом комментируют парни действия педагога в хореографическом классе. «Они не лупят, а дают почувствовать свое тело, — спокойно парирует одна из учениц училища, — нам из него лепить...» — «Что?» — «Все»³⁹⁸.

³⁹⁵ Виолетта Хуснулова — выпускница Ленинградского хореографического училища имени А. Вагановой.

³⁹⁶ Фрэн И. Главное — не притворяться // Искусство кино. 1968. № 6. С. 68.

³⁹⁷ Цит. по фильму.

³⁹⁸ Цит. по фильму.

Балерина выковывает свой инструмент — тело в репетиционном классе, как сталь в доменной печи, через пот и кровь. Неспроста, в фильме «Солистка балета», о котором говорилось ранее, коллега назвал преподавателя хореографии Веру Георгиевну «балериной с железным носком». А в картину Фрэза вводится выпускница училища, прима Красовская (Нина Чистова³⁹⁹), которая на торжественном вечере блистательно исполняет «Танец без названия» в постановке К. Голейзовского, как бы демонстрируя ученицам, что апофеозом титанического труда в танцклассе становится величие искусства в чистом виде, подлинная сила которого заключена в его способности трансформировать человека. Соприкоснувшись с настоящим, человек больше не сфальшивит в жизни. «Глупенькая, ты уже не сможешь танцевать по-другому», — утешает репетитор Красовскую, когда та расстраивается, что ее пронзительное исполнение партии Авроры после многочасовых репетиций никто из зрителей не увидел.

На балерину возлагается миссия — воспитание подрастающего поколения силой искусства. Красовская отчитывает Надю за то, что та не смогла вдохновить Колю на личностные изменения: «...Да какая же ты актриса, если не то, что на целый зал, а на одного несчастного мальчишку повлиять не можешь! Да он бы у меня был такой... какой я захочу!..»⁴⁰⁰ Удивительное дело, все конфликтные ситуации в фильме показаны на полутонах, сложно с точностью определить, в чем же провинился несчастный Колька перед Надей. Разве что сфальшивил на свидании, из-за желания произвести впечатление на девушку выдав себя за того, кем не является. Но как раз эти тонкие душевные метания героя (что есть истинное, а что наносное) и обязана, как балетные па, отточить силой искусства балерина, это и есть ее воспитательная гуманистическая миссия. За это и получает Надя выговор от Красовской: «Стоит, понимаете, а глаза... невозможно пройти мимо. У вас в классе все такие вертушки?»⁴⁰¹ Красовская не настаивает на том, чтобы их отношения возобновились, она упрекает Надю, что та не пропустила парня в театр

³⁹⁹ Чистова Нина Васильевна — советская артистка балета, солистка Большого театра СССР.

⁴⁰⁰ Цит. по фильму.

⁴⁰¹ Цит. по фильму.

на генеральный прогон. Опять конфликт на полутонах — ведь не о контрамарке же разговор...

На этом основании «заслуженного избранничества» Надя не испытывает сомнений в правильности своих суждений, более того, считает собственное мнение решающим. Когда Коля своим поведением не оправдывает ее ожиданий, она считает для себя возможным ему заявить: «Мне с тобой неинтересно»⁴⁰². И именно балетный контекст не дает повода заподозрить героиню в высокомерии и гордыни. В данном случае она, как олицетворение идеального начала в искусстве, имеет право так говорить. Совсем иное дело — Коля, который раздираем проблемами самоидентификации. Он пристаёт к матери с вопросом: «Вот ты все-таки женщина. Вот скажи мне — я интересный человек?» И получает весьма откровенный и безжалостный ответ: «На мой взгляд, пока что не очень»⁴⁰³. Через этого обычного паренька с московской улицы, случайно помещенного в балетное окружение, режиссер показывает, как закладывается нравственный фундамент личности, как через контакт с Другим духовно и душевно взрослеет человек. Неспроста в фильме возникает имя Антуана де Сент-Экзюпери, которого, к своему стыду, не знает Коля («Это название или автор?»). Все в компании, и даже мальчишки в балетном училище, прочитали «Маленького принца», и только он не в курсе. Балерина Надя становится для Коли, как Лис для Маленького принца, близким, преданным другом, который раскрывает важнейшую истину: «Зорко лишь сердце». Илья Фрэнз вслед за французским писателем проводит героя через испытание любовью и ответственностью за того, «кого приручил». Благодаря Наде Коля не только преодолевает сомнения в себе, но и обретает понимание того, что есть любовь. «Хорошо, если у тебя когда-то был друг, пусть даже надо умереть», — говорит Маленький принц про свою дружбу с Лисом, «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам бог любимой быть другим», — самозабвенно зачитывает Колька стихи Пушкина на экзамене по литературе, уже после расставания с Надей. Но только теперь это не бездумно зазубренные по программе на спор с девчонками

⁴⁰² Цит. по фильму.

⁴⁰³ Цит. по фильму.

строки «мой дядя самых самых честных правил»⁴⁰⁴, а душевное состояние влюбленного юноши, созвучное бессмертным словам великого поэта.

Символично, что история первой любви для Кольки завершается его размышлениями, драматургически помещенными в самое начало фильма: «Почему-то, когда нам задают сочинения на вольную тему, меня всегда на крышу тянет. Если бы я мог написать, что со мною было... Вроде я тогда все понял. А как начну вспоминать, сразу так задумываюсь, что все спрашивают: “Колька, что ты такой грустный?” А я не грустный, я думаю! Слишком трудная тема...»⁴⁰⁵ Чем не Маленький принц, рассуждающий на своей крошечной планете о смысле бытия! Сам же фильм заканчивается эпизодом в Большом театре, когда парафразом неудавшемуся свиданию Кольки и Нади на сцене идет сцена пробуждения принцессы Авроры после поцелуя принца от колдовского сна. Юноша вспоминает ситуацию у телефонной будки, когда, испытывая робкое желание прикоснуться к девушке, спрашивает: «А я не получу портфелем по голове?» – и слышит от Нади: «А мой портфель у тебя».⁴⁰⁶ Только теперь в этом диалоге на полутонах больше нет неуверенности и сомнений, а есть торжество всепобеждающей силы искусства и любви. Балет «Спящая красавица» становится аллегорией пробуждения души молодого человека, который уже не сможет сфальшивить и выдать себя за того, кем не является.

Постепенно балет в кинематографе приобретает значение стратегического направления, когда воспитательная функция начинает уступать место политической конъюнктуре. На волне потепления советско-японских отношений⁴⁰⁷ выходит картина Александра Митты и Кэндзи Есида «Москва, любовь моя» (1974)⁴⁰⁸. Разумеется, центральная роль в ней отводится балету. Как и в картине И. Фрэза «Я вас любил», на него и образ балерины, помимо

⁴⁰⁴ Цит. по фильму.

⁴⁰⁵ Цит. по фильму.

⁴⁰⁶ Цит. по фильму.

⁴⁰⁷ В октябре 1973 г. в Москве была проведена первая советско-японская встреча на высшем уровне.

⁴⁰⁸ Кстати, вторым известным фильмом, выполненным в ключе добрососедских отношений, только уже с японской стороны, можно назвать фильм А. Куросавы «Дерсу Узала» (1975), снятый по мотивам произведений В.К. Арсеньева на русском языке. Только к балету он отношения не имеет.

идейной, возлагается и структурная функции. Сюжет классического балета становится драматургической основой фильма, и одновременно через него в картине реализуется интертекстуальность. Авторы берут либретто балета «Жизель»⁴⁰⁹ и переносят действие в Москву 1970-х гг., фактически на сцену Большого театра. Теперь это не молодая простолоудинка, а подающая надежды японская балерина Юрико (Комахи Курихара), которая приезжает в Москву, чтобы продолжить обучение и принять участие в постановке («Она талантлива, пускай ее судьба начнется с Большого театра»⁴¹⁰).

Репетируя роль Жизели, Юрико замечает на классе прекрасного юношу Володю (Олег Видов), который делает незамысловатые наброски карандашом в альбом. Между молодыми людьми стремительно возникает нежная дружба, которая незаметно перерастает в любовь. Но, как в либретто Жизели и Альберту не суждено было быть вместе, так и в этом фильме Володя оказывается связан обязательствами с «другой женщиной» — творчеством. Альберт в силу своего положения оказывается обрученным со знатной дамой, а Володя — фанатично преданным искусству, оно главный смысл его жизни. Как для Альберта интрижка с крестьянкой поначалу была забавным приключением, так и Володина любовь к японской балерине сродни творческому вдохновению, она для него муза, а не женщина из плоти и крови. Он с увлечением создает барельефы для нового театра, проектирует скульптурный ансамбль на песчаном острове («...глазу зацепиться не за что... дети там растут без фантазии...»). Самозабвенно ваяя красоту на стройке, Володя не готов разделить с Юрико ни счастливый момент ее творческого триумфа на генеральной репетиции в театре, ни трагичное известие о неизлечимой болезни. Он до последнего не догадывается о причине внезапного приезда к нему девушки, списывая это на удачное стечение обстоятельств. И прозревает, что любит и любим, лишь когда та бросается от отчаяния в морскую пучину.

⁴⁰⁹ «Жизель, или Вилисы» (фр. *Giselle, ou les Wilis*) — балет в двух актах. Композитор Адольф Адан, либретто — Анри де Сен-Жорж, Теофиль Готье и Жан Коралли по легенде, пересказанной Генрихом Гейне. Премьера — 28 июня 1841 г.

⁴¹⁰ Цит. по фильму.

Безусловно, в фильме «Москва, любовь моя» прослеживается влияние картины Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959)⁴¹¹, причем не столько в названии и теме Хиросимы, сколько в основной идее — любви. Любовь как предельный опыт, в корне меняющий жизнь героев, словно война или взрыв атомной бомбы. Любовь, после которой становится невозможно жить как прежде. Юрико допытывается у своего дяди, почему тот не женился, после того как умерла ее мама, которую тот сильно любил: «А вы пытались ее забыть?» — «Твоя мать... после того, как ее свалила болезнь там, в Хиросиме... может, это звучит странно... но она стала человеком, которого нельзя забыть»⁴¹². Этот предельный опыт переживает и Володя. Он с новой силой возвращается к воплощению своей творческой задумки — созданию острова-санатория для детей. Любовь Юрико переворачивает его жизнь, он из мечтателя превращается в активного персонажа, созидателя, демиурга, способного на практике преобразовать ландшафт. Именно героиня награждает его такой силой: «Ты спасешь меня, Володя... и все будет как в сказке. ...Жаль, что ты не видел, как я танцевала эту сказку»⁴¹³. Юрико слепнет от лейкемии и умирает, а Володя остается, как Альберт, жить в мире людей, храня в памяти сожаление о не разделенных с любимой мгновениях счастья.

Как герой Видова на заре отношений с Юрико ошибочно пытается вписать ее творческие метания («Не могу станцевать любовь... она увидела его...»⁴¹⁴) в обывательский стереотип: «Все истории про балерин одни и те же: вначале не могут станцевать, а потом влюбилась и станцевала. Ну а в конце вышла замуж за балетмейстера»⁴¹⁵, — так и разбор данного фильма исключительно через сюжетное соотношение с либретто «Жизели» не дает полной информации о его содержании. В картине «Москва, любовь моя» предельным опытом для главных героев становится русский балет, оставляя на вторых ролях и дружбу, и любовь. Причем не только для них, но и для всех советских зрителей. Балет на экране, как уже было

⁴¹¹ «Хиросима, любовь моя / Hiroshima mon amour», режиссер А. Рене, сценарист М. Дюрас, Франция/Япония, 1959.

⁴¹² Цит. по фильму.

⁴¹³ Цит. по фильму.

⁴¹⁴ Цит. по фильму.

⁴¹⁵ Цит. по фильму.

сказано, с этим фильмом утрачивает воспитательные функции и постепенно приобретает стратегическое значение, которое в последующие годы высшими эшелонами власти будет использоваться прямо или завуалированно в политических маневрах. С полной убежденностью можно сказать, что с этим фильмом в репрезентации балета и балерины на киноэкране происходит окончательный переход от «метода» к «мифу». Государство уже не ждет от художника дерзости и смелости в обновлении классического искусства, направленного на создание коллективной славы и гордости страны, оно констатирует: балет — это отечественная духовная скрепа. Возможность заниматься балетом в России — это аванс и награда за талант.

Чтобы сформулировать эту важную идею на экране, авторы прибегают к приемам мифологизации кинематографа 1930-х гг., когда Москва репрезентировалась как сакральное место, центр, куда люди стремились со всех уголков необъятной родины рапортовать о своих трудовых достижениях и победах. Любовь и дружба, которые случались с главными героями фильмов 1930-х в Москве, становились трансформирующим опытом, после которого возврат к прошлой жизни оказывался невозможным. И что самое главное, данный кинематограф давал не просто образ современной действительности, но и его формулу, то есть создавал эту самую действительность. И вот в 1970-х годах, на волне потепления советско-японских отношений, выходит фильм про балет, где очень четко обозначается стратегический центр — Москва, главное знаковое место — Большой театр и единственно верное учение — Школа русского балета. В этом смысле очень показателен диалог между двумя педагогами, обсуждающими судьбу юной японки Юрико: «Ну, нашей школы у нее нет, а переучивать всегда в десять раз сложнее. — Но она очень способная. — Способная, но лучше бы они ничего не умела, это было бы значительно легче»⁴¹⁶.

Как в классическом балете сценический образ Жизели претерпевает психологические изменения в зависимости от веяния времени и трактовки исполнительницы (романтическая и inferнальная у Карлотты Гризи, трагичная и

⁴¹⁶ Цит. по фильму.

обреченная у Ольги Спесивцевой, олицетворяющая силу великой и негибкой любви в исполнении Галины Улановой), так и в кинематографическом воплощении данного произведения он подается по-разному. В фильме «Москва, любовь моя» балерина, с одной стороны, стоический персонаж. «Скульптура на фронтоне театра “легкого Аполлона тащат четыре потные лошади” — вот процент трудов и вдохновения в нашем деле»⁴¹⁷, — говорит педагог на занятии молодым танцовщицам. Такая репрезентация образа характерна для всего отечественного кинематографа балетной тематики в советский период. С другой стороны, к характерному «жизелевскому» прочтению можно отнести то, что Юрико здесь — сакральная жертва. Если герой Видова, получая свой предельный опыт через любовь девушки, словно прозревает, получает импульс к активному действию, то для самой Юрико предельным опытом становится возможность прикоснуться к таинству русского балета в стенах его официального храма. Неслучайно в фильме возникает тема слепоты героини в финале. Она, помимо чисто медицинских значений, работает на метафорическое открытие внутреннего зрения и прозрения: балет только в Москве, который есть по сути «третий Рим», «один владеет моим сердцем и временем. Мой бог — балет, он очень суровый бог»⁴¹⁸. Ни возврат в Японию, ни счастливый хеппи-энд в Советском Союзе в данном случае для японской балерины невозможны. Однозначно ответить затруднительно, от чего умирает героиня в финале: от разрушительного наследия ядерного взрыва в Хиросиме или от предельного опыта профессионального счастья сопричастности русскому балету. Партия Жизели в итоге на сцене Большого досталась подруге Юрико, более способной девушке, ученице русской балетной школы⁴¹⁹, которую «задвигали» ради Юрико, но которая не обозлилась и продолжила искренне любить и поддерживать свою японскую подругу.

Во времена перестройки кинематографический образ балерины по-прежнему востребован. Он становится еще более политически ангажированным, нежели в 1970-е у А. Митты. Это логично, 1985–1986 г. — это время не только глобальных

⁴¹⁷ Цит. по фильму.

⁴¹⁸ Цит. по фильму.

⁴¹⁹ В исполнении Татьяны Голиковой, солистки балета Большого театра.

перемен в идеологии, политике и экономике Советского Союза, но и принципиального переустройства духовной сферы общества. Передовым флангом по обновлению культурной жизни страны объявляется кинематограф — после скандального V съезда кинематографистов СССР в 1986 г. кино как важнейшая из «культурных» отраслей переходит из государственного управления в общественное. Упраздняется цензура, студии получают самостоятельность в управлении, снимаются с «полок» запрещенные ранее фильмы, меняется репертуарная политика. Впервые в истории страны работники творческого труда взбунтовались против политики государства, причем до сих пор нет единого мнения в оценке произошедшего — случилось ли освобождение во благо или это был бесовский шабаш, разрушивший индустрию. Реформы в области кинематографии послужили примером гражданской активности в эпоху перемен, поспособствовав постепенной перестройке и в других отраслях культуры. Через изменение в репрезентации образа балерины в иносказательном ключе с экрана начинают транслироваться новые цели и задачи, которые теперь уже работники культуры ставят перед государством. Тонкая, изящная балерина в компании себе подобных, как лошадь в упряжке у Аполлона на фронтоне Большого театра, начинает тянуть советское искусство по пути обновления.

Телефильм *«Гран-па»* режиссера Валерия Бунина (1986) развивает тему «балерины-стойка» из фильма А. Митты и К. Есиды, только теперь эта характеристика относится не столько к физическим усилиям, сколько к духовным. Главная героиня Елизавета Тропинина (Нина Тимофеева⁴²⁰) отказывается уезжать из блокадного Ленинграда (ее фраза «Чем мы лучше других» идет в монтажный стык с хроникой блокадного города). Она, как хранитель традиций, находится на своем боевом посту — там, где душа балета, подле училища и театра. Помощница Агафья (Людмила Полякова) так объясняет покровителю балерины гэбэшнику Филимонову нежелание Тропининой оставлять родной город: «Мы вчера на Театральную улицу к училищу ходили. — На улицу Росси⁴²¹? — Я и говорю, на

⁴²⁰ Артистка балета, педагог. В 1953–1955 гг. работала в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинский театр). В 1956–1988 гг. — солистка Большого театра.

⁴²¹ Улица Зодчего Росси в Санкт-Петербурге до 1923 г. называлась Театральной.

Театральную. Так на обратной дороге под обстрел попали. И сегодня, говорит, в театр пойдем. Это она с виду только такая хлипкая, а так всегда на своем стоит... Знаете, что она говорит: “Если тогда, в 18-м, немец не вошел в Петроград, а ведь мы куда слабее были, сейчас тем более ему нас не одолеть”. Так и говорит: “тем более!”»⁴²².

Оставшись в блокадном Ленинграде, главная балерина Елизавета Петровна Тропинина вспоминает, как непросто складывалась ее артистическая карьера, когда Императорские театры вместе со всей Российской империей оказались захвачены вихрем пролетарской революции. Любопытно, что фильм построен как дневник-воспоминание — очень популярная форма организации сюжета в дореволюционном кино о женщинах с сомнительной репутацией, к которым, безусловно, относились и балерины. Неспроста Елизаветина коллега по сцене иронизирует по поводу гуманитарной поддержки балерины со стороны Филимонова: «Помощь пролетария легкомысленной танцорке»⁴²³. Только в тех фильмах дневник представлял собой историю морального разложения и нравственного падения, а в случае с Тропининой это — летопись духовного становления и ревизии истинных целей и намерений своего бытия в искусстве.

Вот ее, молодую звезду Императорских театров, в комендантский час по незнанию останавливает на улицах Петрограда постовой с требованием предъявить «документик». От кутузки Тропинину спасает его старший напарник, Иван Михайлович Филимонов (Сергей Сазонтьев). Пристыдив молодого коллегу, что тот не узнал звезду балета, он, некогда принадлежавший к классу интеллигенции со своим незаконченным высшим, все же перекладывает вину за невежество паренька на прежнее правительство: «Это мы с вами, Елизавета Петровна, виноваты, что он не знает, что такое Императорские театры»⁴²⁴. Он провожает балерину до дома и позже, заняв должность куратора «театральных вопросов в Наркомпросе», становится ее верным покровителем на долгие годы. Любопытно, что их взаимоотношения, хоть и подразумевают сердечную привязанность, на

⁴²² Цит. по фильму.

⁴²³ Цит. по фильму.

⁴²⁴ Цит. по фильму.

протяжении всего фильма остаются партнерскими, абсолютно лишенными интимного. Между представителем новой власти, фактически религии, и балериной, олицетворением чистого искусства, могут царить чувства лишь самого высокого порядка. И эта тенденция, когда главная героиня, балерина, оказывается лишенной счастья в личной жизни в пользу служения обществу, сохранится и в последующих фильмах советского периода.

Окончательная смена эпох в стране ознаменовалась «Лебединым озером» в Кировском театре под демарш в зрительном зале и женском кордебалете, причем не только в данном фильме. С приходом большевиков к власти этот балет становится не просто событием в культурной жизни советской России, но и верным признаком серьезных политических изменений. «Лебединое» в исполнении танцоров Большого театра будут транслировать по телевидению в дни траура и похорон генеральных секретарей ЦК КПСС Л. И. Брежнева, Ю. В. Андропова, К. У. Черненко. Именно этот балет покажут все телеканалы страны во время августовского путча 1991 г. В данном контексте телефильм Бунина видится очень логичным для 1986 г. Во все переломные для России периоды балет и балерина становились *pars pro toto*⁴²⁵ ситуации в стране. Как в 1920-е гг., после революции (события, описанные в фильме), так и теперь, в пик перестройки, когда искусство и политическая жизнь на новом витке проходят этап обновления и трансформации, возникает потребность в «полномочном представителе», духовном наставнике, передающем опыт поколений, фундаменте для нового искусства.

Таким персонажем в фильме является Тропинина — балерина, разделяющая судьбу своего народа, какой бы незавидной она ни была, и принимающая: «А новая публика мне понравилась... Удивительно, Агаша, меня так бурно нигде не принимали — ни дома, ни за границей. Удивительно и непостижимо!»⁴²⁶ Разумеется, слова женщины необходимо рассматривать шире, нежели в контексте восторгов от пролетариата, дерзко занявшего ложи некогда Императорского театра — под занавес Советского Союза кинематографистам не свойственно было

⁴²⁵ *Pars pro toto* — (лат.) часть вместо целого.

⁴²⁶ Цит. по фильму.

умиляться наследием большевистской революции. Еще начиная с 1970-х гг. на экране царил эзопов язык, который позволял, используя образы прошлого, в обход цензуры говорить о насущном, настоящем. *Романтизация прихода советской власти в Россию с последующим духовным переустройством общества в фильме вполне соотносится с эйфорией, переживаемой творцами в период горбачевской перестройки. Балерина становится образом, формирующим общественное мнение.*

В фильме есть эпизод, когда народный комиссар просвещения А.В. Луначарский (Валерий Ивченко), сохранивший балет в послереволюционной России, придя в Кировский театр декларирует позицию новой власти по отношению к искусству: «Большевики хотят от артистов только одного — искусство должно служить великой культурной потребности трудового народа. За это народ, Россия будут благодарны вам. Благодарны веками»⁴²⁷. Без обратной связи его слова так и остались бы государственной декларацией. Именно балерина Тропинина обеспечивает эту обратную связь, выступая как бы от народа: «Наше представление о большевиках было совершенно другим. А этот комиссар Луначарский и держался, и говорил странно... Впрочем, нет, если по правде, выступление Луначарского произвело на меня впечатление»⁴²⁸.

Характерной чертой фильмов 1980-х гг. на балетную тему становится присутствие помимо яркого женского образа мужского. Это балетмейстер или постановщик, который вопреки оказанному доверию и своему изначальному творческому потенциалу, на поверку оказывается человеком, лишенным способности к трансформации. Вся жизненная сила в этих фильмах аккумулируется в женщинах. *Балерина оказывается проводником и транслятором передовых идей, в то время как мужской персонаж демонстрирует политическую незрелость, инфантильность и эгоизм.* Таким героем в картине В. Бунина становится художественный руководитель прежнего Кировского театра и партнер Тропининой по сцене — Михаил Михайлович (Аристарх Ливанов), который в

⁴²⁷ Цит. по фильму.

⁴²⁸ Цит. по фильму.

итоге сбегает в Швецию, так как, по его словам, в Советской России у него отсутствуют возможности для творческой реализации, а ждать, пока здесь наладится жизнь, сил нет. Он делится переживаниями с Тропининой, рассказывая свой ночной кошмар: «Мне тогда казалось, что наш балет умирает, и его место займет клоунада, балаган... Меня скоро забудут, как все временное, со всеми моими безделицами: жар-птицами, петрушками», — и зовет ее с собой в бега. Однако Елизавета Петровна не поддается на провокацию и остается: «Я плохо разбираюсь в теперешней жизни. Она совсем другая, грубая и непонятная, но пока в ней есть театр...»⁴²⁹ Не соглашается Тропинина и на уговоры подруги и коллеги по сцене сбежать в Париж.

Никто из ключевых фигур старорежимного театра не поддерживает странное желание Тропининой служить новой власти, их приверженность комфорту и достатку оказывается сильнее любви к искусству. С этим неверием в будущее связан и выбор репертуара для первого постреволюционного представления после возобновления работы театра. Михаил Михайлович: «Для удовлетворения великой культурной потребности нового зрителя пойдет второй акт “Жизели” в сценах, а для развлечения — “Карнавал”⁴³⁰, нет, “Арлекинада”⁴³¹, попроще, тоже в сценах... Конечно бы, хотелось дать гран-па, скажем, из “Дон Кихота”⁴³², торжественно и величаво»⁴³³. Его помощник возражает, что на такой финал они в нынешних условиях не наберут людей, однако Михаил Михайлович оставляет этот фрагмент с оговоркой: если что, всегда можно объявить замену.

Здесь важно прокомментировать выбор худрука: в основу второго действия «Жизели» положена старинная поэтическая легенда о невестах, умерших до брака, вилисах, которые появляются ночью среди могил деревенского кладбища и пытаются отомстить коварному Гансу и легкомысленному Альберту за гибель

⁴²⁹ Цит. по фильму.

⁴³⁰ Одноактный балет-пантомима на музыку одноименного фортепьянного цикла Р. Шумана. Поставлен М.М. Фокиным 20 февраля 1910 г.

⁴³¹ Балет в двух актах. Композитор — Р. Дриго, сценарист и балетмейстер Мариус Петипа. Премьера — 10 февраля 1900 г.

⁴³² Балет по роману Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» на музыку Людвиг Минкуса. Премьера — 14 декабря 1869 г. Постановка Мариуса Петипа.

⁴³³ Цит. по фильму.

невинной Жизели. Весьма символический выбор для представления в полумертвом театре при отсутствии половины труппы. Второй фрагмент, включенный в программу, — это история масок итальянского народного театра комедии дель арте — Арлекина и Коломбины. Причем выбор Михаила Михайловича в пользу легкомысленного, шутовского балета «про Петрушку» в ущерб «Карнавалу» также логичен — балет Фокина принципиально отличался от «Арлекиниады» своим стилизаторством и смысловой многозначностью. В нем переплетено старое искусство итальянской пантомимы, подкрепленной балетными образами Петипа, и новое — в лице художника-оформителя Льва Бакста, первых исполнителей — Нижинского (реформатора в балете) и Мейерхольда (реформатора в театре), Дягилева (выкупившего балет для «Русских сезонов»). «Карнавал» словно жонглировал артефактами прошлого, наполняя их новым революционным духом. Для Михаила Михайловича, человека, который не верил в будущее театра при новой власти, такое танцевальное высказывание на сцене полуживого театра было бы кошунственным.

Балерина Елизавета Тропинина оказывается прогрессивнее своих старорежимных коллег, сбежавших на Запад. Не осуждая их, она признает, что их пути разошлись: «Мы очень по-разному поняли свое назначение, и нас неотвратно разделило время. Мне хотелось работать для этих людей. Они так искренне тянулись к прекрасному, стремились понять его, постичь. Порой было трудно, да, это так. И нетопленые залы, и репетиции в валенках. Но я всегда испытывала радость от своей работы, и без тени сомнений могу назвать себя счастливым человеком. Да, да счастливым...»⁴³⁴ И теперь, когда верный Филимонов в очередной раз уговаривает ее покинуть по «правительственному каналу» город, окруженный фашистами, героиня отказывается: «А что же сейчас? Трудно? Конечно, трудно [фраза идет встык с хроникой блокадного Ленинграда], но город живет и будет жить непременно. Или те первые нелегкие годы после нашей революции не взрастили в нас стойкость и веру неодолимую? Наверное,

⁴³⁴ Цит. по фильму.

поэтому мне они и вспомнились...»⁴³⁵ Балетная карьера Тропининой триумфально состоялась при новой власти — балетные партии в виде флешбэков всплывают на протяжении всего фильма. Но важнее другое: гран-па, заявленное в качестве кульминации Михаилом Михайловичем в программе первого советского сезона, прогремит в финале фильма Бунина, как торжество новой эпохи перестройки, необратимо наступившей. Диалог Филимонова и Тропининой: *«Театр на востоке, а вы... — А я здесь, театра моего полномочный представитель, и ожидаю его скорого возвращения»*⁴³⁶ — становится началом нового этапа в репрезентации образа балерины в отечественном кинематографе. Она на ближайшие два десятилетия будет выполнять функцию «полномочного представителя», не только театра, но и государства, не только указующего, но и несущего ответственность.

«Все начиналось с Фуэте! / Жизнь — это Вечное движение, / Не обращайтесь к Красоте / Остановиться на мгновение, / Когда она на Высоте. / Остановиться иногда / На то мгновение — опасно, / Она в движении всегда / И потому она прекрасна! / Ах, только б не остановиться» — поэтические строки Валентина Гафта⁴³⁷ становятся парафразом к фильму режиссера Бориса Ермолаева и режиссера-балетмейстера Владимира Васильева⁴³⁸ «Фуэте», вышедшему в 1986 г. Балерина как образ динамический здесь олицетворяет духовную сферу советского народа, выдохшегося под бременем коммунистического правления и нуждающегося в кардинальном обновлении.

Время пришло — в обществе объявлена перестройка, а в фильме «Фуэте» — зеленый свет для новаторской балетной постановки хореографа Андрея Новикова (Владимир Васильев) «Мастер и Маргарита» по одноименному роману М. Булгакова. Роль Маргариты должна исполнять прима театра — Елена Князева

⁴³⁵ Цит. по фильму.

⁴³⁶ Цит. по фильму.

⁴³⁷ Гафт В. Фуэте (Е. Максимовой). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam>. Дата обращения: 18.04.2017.

⁴³⁸ Владимир Васильев — советский и российский артист балета, балетмейстер, хореограф, театральный режиссер, актер, педагог, народный артист СССР.

(Екатерина Максимова⁴³⁹), у которой накануне ее пятидесятилетия, со слов подруги, есть все: муж, звание, новый спектакль, имя. Она востребована и любима публикой. Однако ее творческий резерв исчерпан, и физические силы истощены. На репетиции Князева от усталости постоянно падает с фуэте, главного вращательного трюка в классическом балете: «Я в таком темпе не могу, неужели нельзя помедленнее?»⁴⁴⁰ Дирижер, конечно, парирует, что он-то «может, Чайковский не может», но дело не в музыкальном исполнении, а в ее эмоциональной опустошенности. Фуэте из «вечного движения красоты», превращается в технический элемент под «заезженного» Чайковского. Важно, что переломным моментом для главной героини становится 300-й, юбилейный спектакль «Лебединое озеро», в котором она танцует Одиллию-Одетту. Это символическая точка невозврата к прежнему искусству и для советского общества времен перестройки, которое требовала перемен. В гримерной главной героини в день спектакля трескается и разбивается вдребезги зеркало, что звучит как финальный аккорд прежней эпохи. Вместе с ней как танцовщица заканчивается и Князева — прежние роли оттанцованы и изъезжены, а в новой — Маргариты — ей Новиков отказывает: «...Дело не в технике, ты большая звезда, но, наш балет о женщине, сгоревшей от любви! А ты давно перестала чувствовать, и не только на сцене»⁴⁴¹.

Символично, что для своей постановки Новиков выбирает роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который, помимо многомерности заложенных в него философско-нравственных и политических смыслов, обладает еще любопытной историей создания — редактирование и сведение всех черновых записей, которые будут впоследствии опубликованы, осуществлены уже после смерти писателя его вдовой Еленой Сергеевной Булгаковой, полной тезкой главной героини кинокартины. В фильме же благодаря вкладу Елены Сергеевны Князевой станет возможной балетная постановка балетмейстера Новикова. Ей предстоит

⁴³⁹ Екатерина Максимова — артистка балета и педагог, прима-балерина Большого театра в 1958–1988 г., приглашенная звезда многих балетных трупп, народная артистка СССР.

⁴⁴⁰ Цит. по фильму.

⁴⁴¹ Цит. по фильму.

долгий путь, наполненный внутренними поисками и переосмыслением, прежде чем она сможет обрести свежий эмоциональный импульс и открыть новую себя в танце. Вместе с главной героиней на Голгофу должно взойти и искусство балета в целом, неся на спине «крест» своего прежнего опыта, с тем чтобы обрести если не Царствие Божье, то истинный, в контексте перестроечного времени, смысл, очищенный от тоталитаризма социалистического диктата.

На вопрос, почему эта славная миссия обновления возложена на балет, исчерпывающе отвечает подруга Князевой, бывшая балерина, перешедшая на педагогическую деятельность: «Недаром говорят, балет — это искусство молодости». Любые передовые идеи, любое обновление общества в кинематографе традиционно транслировались через молодого героя. Но он, помимо молодости и революционного запала, чаще всего не имел никакой конструктивной программы за душой. Целью мятежного героя было смести поколение отцов со всем его наследием, просто ввязаться в драку — такими становятся все бунтарские кинематографии — «бунтари без причины» в США, «рассерженные» в Англии, французская «новая волна», «контестаторы» в Италии, бунтовщики из Оберхаузена в Германии, восточно-европейские волны 1960-х гг. и т. д. В этом контексте особенно заметно, что *в советском перестроечном кинематографе возникает женский образ «ниспровергателя» — балерины, представителя «искусства молодости», над которой время не властно, так как, со слов той же мудрой подруги, «она актриса», но при этом, в отличие от бунтующих героев-мужчин, обладающая огромным духовным потенциалом, несущая в себе опыт прежних поколений, а значит, способная вдохновлять и, работая над собой, изменять все вокруг.* Ее активность не конъюнктурная сиюминутная выходка, а существующая внутренняя сила, долгое время обманчиво задрапированная воздушными сценическими костюмами. Начиная с конца 1940-х гг. в кинематографической репрезентации балерины всегда завуалированно присутствовал «стальной носок». Новиков пытается представить Князеву капризной дивой, которая своим заявлением об уходе подставила его на худсовете: «Добилась своего? Не пришла и все провалила? Ну ничего, хватит, довольно. Теперь буду бороться сам!» И в ответ

слышит слова, которые до этого возможно и угадывались за образами балерин в советском кино, но никогда не произносились с экрана: «Бороться? Ты бороться? Да всю жизнь за тебя боролась я. Сорилась, доказывала, пробивала деньги, а ты в это время творил. И стоило мне один раз не прийти на худсовет, как ты ничего не смог доказать»⁴⁴². *Князева развенчивает миф о беспомощности хрупкой балерины, живущий в общественном сознании — она слабая где угодно, но не в кинематографической репрезентации.* Решительностью и прогрессивностью взглядов обладает и другой женский персонаж, бывшая балерина — педагог-репетитор Князевой (Ангелина Кабарова). Она единственная кто поддерживает балет Новикова на худсовете. В то время как коллеги, используя разные отговорки, единогласно заявляют, что не рискнули бы на такую постановку: слишком ответственно (о религиозно-философской полифонии И.С. Баха), абстрактно («Такими темпами мы скоро Дарвина начнем танцевать») и контекстуально сложно («Ну, опера «Мастер и Маргарита», но балет... вы уж меня извините...»), женщина безапелляционно заявляет: «О чем мы сейчас говорим? Как будто речь идет о сто пятой постановке “Жизели”! Наша задача — помочь»⁴⁴³.

Мужские персонажи в фильме своей слабостью лишь оттеняют мощь женщины. Кроме творчески одаренного, но беспомощного в решении организационных вопросов, в картине присутствует муж Елены. Однако брачный союз с ним — скорее формальность и дань социальным нормам, нежели история любви. Даже после обвинений в бесчувственности и холодности, Князева завершив балетную карьеру, не стремится обрести утраченную эмоциональную близость с мужем. Она лишь формально пытается соответствовать облику «советской жены» — готовит супругу завтрак в каком-то цветастом платье с кофемолкой в руках, сливаясь со скатертью и шторами на кухне. Муж в фильме — единица лишняя и случайная, необходимая лишь для того, чтобы в очередной раз напомнить зрителю — балерина в кинематографе себе не принадлежит, она, как Гизелла в фильме Е. Бауэра «Умиравший лебедь» (1916), обязана жить и умереть на сцене. И Князева

⁴⁴² Цит. по фильму.

⁴⁴³ Цит. по фильму.

проходит эту инициацию творческой «смертью». Сойдя со сцены, оставив толпы восторженных поклонников подле театра в прошлом, она, одетая в типичную для советской женщины болоньевую куртку, растворяется в толпе прохожих. А на рыдания, что она устала и хочет жить как «все нормальные люди», героиня получает от своего бессменного педагога отповедь: «Ты же знаешь, родная моя, балерины не живут как нормальные люди, даже когда уходят из театра»⁴⁴⁴. Символической смертью, которую Князева переживает как балерина — представитель классической школы, становится эпизод, когда к ней приходит Новиков и просит вернуться в театр к работе над «Мастером и Маргаритой», однако не в качестве Маргариты, как она втайне надеялась, а в качестве хореографа-репетитора, который поможет ему ввести на роль героини в спектакль его пассию, молоденькую танцовщицу. Для Елены этот момент становится одновременно и нижней точкой эмоционального крушения и отправной — к дальнейшему профессиональному росту. *Из балерины — «полномочного представителя» театра и власти она превращается в балетмейстера, то есть демиурга, творящего новую реальность, как окажется в финале, с собой в главной роли.*

В фильме, как и в романе Булгакова, замысловато пересекаются сразу несколько сюжетных линий: любви Маргариты к ее Мастеру, мучительного творческого пути, борьбы нового со старым, и, безусловно, человека и времени. Неспроста Ермолаев и Васильев вводят персонажа Воланда (Валентин Гафт) и выбирают для будущей постановки Новикова не только пустыню как метафору творческого опустошения, а реку — целительной силы любви, но и эпизоды магического сеанса, inferнальной квартиры и шабаша. Это, несомненно, характеризует эпоху перестройки с ее фантасмагоричностью и коллективным бессознательным, находящимся на распутье, предчувствующим крушение прежней жизни. Воланд как мантру постоянно повторяет фразу «Все начиналось с фэуэте». *Удержать жизнь в стройном безостановочном кружении вокруг своей оси способно лишь искусство и балерина, которая несет на своих хрупких плечах*

⁴⁴⁴ Цит. по фильму.

*весь груз ответственности за всеобщее счастье: «Все начиналось с Фуэте, / Когда Земля, начав вращение, / Как девственница в нагоде, / Разволновавшись от смущения, / Вдруг раскрутилась в темноте. / Ах, только б не остановиться, / Не раствориться в суете, / Пусть голова моя кружится / С Землею вместе в Фуэте»*⁴⁴⁵. Воланд: «Все это время я пытался испытать и пережить то, что испытали и пережили вы. Не дать выход опасно, правда, рукописи не горят, но, к сожалению, не всегда. Театр умирает ночью, театр как цветы — утром они увяли, и никто не может доказать, как прекрасны они были вечером. Вы обязаны танцевать сами! Я прошу вас! Это единственное доброе решение, прежде всего для девочки — она еще будет, а вы уже есть. Прервать себя — опасно»⁴⁴⁶. И Елена, заново рожденная, как птица феникс, наполненная радостью и счастьем, исполняет партию Маргариты на генеральной репетиции.

Любопытный штрих: в этом фильме, как и в картине Митты «Москва, любовь моя», значимым моментом становится не премьерный показ, а именно «генеральная». Разумеется, авторы знают, что это выступление особенно значимо лишь для «второго эшелона» артистов, а здесь речь идет о лучших. В фильме генеральный балетный прогон становится метафорой репетиции официальных заявлений о необходимости формирования нового гражданского самосознания советского народа в эпоху глобальных перемен. Идея трансформации балерины в балетмейстера получает развитие в телефильме *Аян Шахмалиевой «Миф»* в том же 1986 г. Главная героиня Вера Скобелева (Регина Кузьмичева)⁴⁴⁷ по инерции еще танцует в театре проходные роли. Никакого развития на родной сцене не предвидится — в стране нищета и разруха. В старой питерской квартире — умирающая бабушка и котики, требующие неусыпного ухода, а значит, нет и возможности подзаработать на зарубежных гастролях. Скобелева лишена ореола балетной дивы, присущего ее предшественницам. Она женщина, измотанная

⁴⁴⁵ Гафт В. Фуэте (Е. Максимовой). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam>. Дата обращения: 18.04.2017.

⁴⁴⁶ Цит. по фильму.

⁴⁴⁷ Солистка Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, с 1986 г. — солистка (позже педагог) Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского.

тяжким балетным трудом и бытовухой — вместо охапок цветов от восторженных поклонников у нее в руках сверток с сосисками и рыбой от добросердечной буфетчицы. Питерский антураж с крышами и дворами-колодцами, душный репетиционный зал, домашний халат и авоська, изможденные лица танцовщиц взамен сцен величественного Большого и небожительниц на пуантах в белоснежных пачках — теперь от балета веет провинцией.

Москва в картине присутствует как идеологический центр, куда, согласно советской кинематографической парадигме, едут все передовики труда, чтобы отчитаться о своих достижениях и получить новый стратегический импульс к развитию. Колыбелью же революции традиционно остается Ленинград, правда, теперь эта революция — в искусстве, и прежде всего в балете⁴⁴⁸. А вот индикатором изменений по-прежнему остается балерина, которая, как и в предыдущих фильмах, — общественное достояние, лишенное права на счастье в личной жизни (подружка Шипа и ее очередной муж-алкоголик, неустроенная Вера с изредка заходящим на чашку чая любовником, ее бабушка и умершая мама, при полном отсутствии упоминания про деда и отца). *Правда, теперь балерина далека не только от образа «девы радости» или Терпсихоры, но и стойка. Вера — изможденный «полномочный представитель» театра, который нуждается в целебном обновлении. Поэтому изменениям в фильме подвергнется не только искусство балета, но, в первую очередь, и сама героиня.*

Здесь важно отметить, что картина снята по мотивам повести Кирилла Ласкари «Двадцать третий пируэт»⁴⁴⁹, название которой относится к выдающимся танцевальным способностям Игоря Уралова. В повести будущий постановщик в юности легко исполнял 22 пируэта, а иногда, после недолгих уговоров восторженных гостей и под их аплодисменты, докручивал 23-й. Режиссировала все это действие маленькая Вера, в доме которой и происходила данная балетная

⁴⁴⁸ Можно предположить, что «революционность» в балете, связанная с Ленинградом, напрямую коррелирует с реформами в сценическом искусстве, проводимыми директором Императорских театров князем С. Волконским.

⁴⁴⁹ Ласкари К. Двадцать третий пируэт. 1983. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://detectivebooks.ru/book/23484763/?page=6>. Дата обращения: 18.03.2017.

вакханалия: она выключала в комнате верхний свет и зажигала на столе свечу, пламя от которой служило двенадцатилетнему виртуозу точкой вращения. Затруднительно утверждать, намеренно ли автор использовал несуществующий элемент в названии своей повести — танцор на сцене крутит пять, максимум, если исполняет гений, семь пируэтов. Это просто случайная красивая цифра или художественный вымысел, базирующийся на «привычных» и, что принципиально, женских 32 фуэте... В любом случае в фильме вся детская «предыстория» упростилась до названия «Миф», что также напрямую коррелирует с рассказанной историей.

Игорь Уралов (Марис Лиэпа⁴⁵⁰), уезжая на гастроли, поручает Скобелевой, верной и влюбленной в него подруге детства, взять под свое крыло полупрофессиональный молодежный коллектив, который ему доверило руководство, дав карт-бланш на эксперименты: «Нужен новый репертуар, нужны новые названия...»⁴⁵¹ Вера, пообещав что-нибудь придумать, принимается за работу.

Фильм, собственно, с этого и начинается: Уралов на сцене какого-то ДК под динамичную музыку репетирует с труппой свои «экспериментальные поиски», по пластике больше напоминающие модную в те времена аэробику, нежели классический балет. Классика, надо сказать, в картине присутствует исключительно как рудимент и атавизм: «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского транслируется по телевизору под брюзжание бабушки Веры, которая сама в это время увлеченно по-старушечьи вяжет на спицах. Или из «Жизели», в которой заняты Игорь и Вера, дается самый финал второй части, когда Жизель, спасшая Альберта от вилис, возвращается в могилу. Теперь же на сцене движения порывистые, агрессивные, содержащие в себе элементы брейк-данса — танца, пришедшего с улиц и превратившегося в СССР 1980-х в феномен массовой

⁴⁵⁰ Марис Лиэпа — советский латвийский артист балета, балетный педагог и киноактер, народный артист СССР.

⁴⁵¹ Цит. по фильму.

культуры⁴⁵². Музыка максимально дистанцирована от классики — это популярные мелодии в техно- и электронной обработке. Но во всей этой современной полифонии, новая форма «балета» Уралова оказывается оторванной от содержательной части, которой, по сути, в его танце и нет. Символично, что режиссер в музыкальный ряд ураловских экспериментов вплетает фразу из песни А. Пугачевой «...этот мир придуман не нами»⁴⁵³, как бы намекая на то, что время неумолимо движется и требует глобальных внутренних перемен, на которые мужчина-постановщик, увлеченный внешней оболочкой, оказывается неспособным. Все придуманное в фильме будет связано с Верой Скобелевой, которая в этом начальном эпизоде скромно сидит поодаль от сцены, внимательно наблюдает за происходящим и намечает по-настоящему новое, авангардное.

За основу будущей постановки Вера решает взять историю крепостного Никишки Выводкова, который во времена Ивана Грозного, наблюдая за птицами в небе и мечтая о вольной жизни, изобрел слюдяные крылья. Прикрепив их, он прыгнул с колокольни вниз. «Ты смеяться не будешь? Я балет придумала... «Крылья холопа»... на земле казни, смерть, кровь, а он в небо, летать», — говорит Вера своему дяде Тенгизу Рухадзе (Абессалом Лория). Тому идея нравится, более того, он сам загорается и за ночь рисует на стенах комнаты декорации, отвечающие пафосу замысла женщины. Рухадзе олицетворяет человека старой формации, который, с одной стороны, живет воспоминаниями о некогда прекрасном прошлом, а с другой, если есть интересная задумка, готов скинуть с плеч долой опыт прежних лет и, как в первый раз, увлеченно взяться за дело. Настоящий творческий человек, талантливый и искренний, как ребенок, в фильме он, безусловно, является антагонистом Уралова, который без зазрения совести присваивает себе авторство Вериного балета, не указывая ни ее, ни Рухадзе на афише. «Ты рассуждаешь как дилетант»⁴⁵⁴, — единственное, что он нашелся сказать на ее обвинения в использовании дядиных декораций.

⁴⁵² В финале культовой картины «Курьер» Карена Шахназарова о новом «поколении пепси», вышедшей в этом же 1986 г., молодежь танцует брейк-данс.

⁴⁵³ Песня «Этот мир», музыка А. Зацепина, слова Л. Дербенева, в исполнении А. Пугачевой, 1977.

⁴⁵⁴ Цит. по фильму.

«Ты какой сезон в театре?. Я семнадцатый. Повидал гениев на своем веку. Они думают, если заставить нас делать сложности, которые солисту и не снились, то будет новое слово в хореографии. Новаторы хреновы»⁴⁵⁵ — переговариваются два случайных танцора в театральной душевой. Эти характеристики в полной мере соотносятся с фигурой Уралова, который при всем своем творческом потенциале не готов рисковать концептуально, идейно. Игорь пытается утвердиться за счет прежних достижений, слегка подштукатуривав их, причем снова не своими руками. «Когда немного утвердимся, сможем делать что-то новое, непохожее, а пока... ты “Ромео” помнишь, мою постановку? Сможешь восстановить?»⁴⁵⁶ — спрашивает он Скобелеву. Она может, но она способна и на большее! Прицепив за спину самодельные крылья, она, как Никишка, гоняет по полю, приставая с вопросом к бегающим рядом дельтапланеристам: «А почему людей тянет в небо?» Ее тоже манит небо, но скорее не буквально, а в творческом плане. Недаром для названия балета она выбирает устойчивое выражение «Крылья холопа», означающее стремление подневольного человека взвиться ввысь, к счастью, правде и свободе. А Игорю весь этот мучительный и одновременно прекрасный процесс создания нового мира недоступен: «Игорь, я финал придумала! Никишка улетаёт в конце! ...Ах, ты спишь, прости»⁴⁵⁷.

Беспардонно присвоив созданный Верой балет, Игорь получает приглашение в Москву. «У вас свой стиль, интересный рисунок танца, для провинции совершенно неожиданно и очень смело!»⁴⁵⁸ — эти слова московской примы Уралов без зазрения совести принимает на свой счет. Как бы оправдываясь, он обвиняет Скобелеву, что та не верит в его талант, что он и сам мог бы додуматься до такой постановки: «Не сказала, но подумала! ...Подрезаешь крылья»⁴⁵⁹. Переврав все Верины вариации на репетиции, он выгоняет ее из зала, не желая признавать за ней первенство. Однако без женской поддержки Уралов быстро гаснет, сначала как

⁴⁵⁵ Цит. по фильму.

⁴⁵⁶ Цит. по фильму.

⁴⁵⁷ Цит. по фильму.

⁴⁵⁸ Цит. по фильму.

⁴⁵⁹ Цит. по фильму.

постановщик — в Москве не могут понять, куда подевался его самобытный творческий почерк, а затем и как человек — у него отказывают ноги. Наступает время балерины Скобелевой, тихо, но уверенно занявшей причитающееся ей положение хореографа-реформатора. Солидарность с Верой проявит молодая пассия Уралова, танцующая в его экспериментальных постановках ведущие партии, она позовет женщину руководить коллективом, против воли Игоря, обманом, пока тот находится без движения на больничной койке: «Без вас балетмейстера Уралова просто не было бы, я это поняла давно... Вы будете нам ставить?»⁴⁶⁰

Через образ балерины в картине заявляется обновление балетного языка, репертуара, смысловой и идеологической составляющих в советском искусстве эпохи перестройки. Верин триумф с балетом «Крылья холопа» удивительным образом перекликается с одноименным фильмом режиссеров Леонида Леонидова (II), Юрия Тарича, в котором Никишка под пытками на вопрос разъяренных бояр: «Будешь летать, собака, сказывай?!» – упорно заявляет, что будет. С 1926 г. (когда вышла картина) в кинематографе наступает переломный период в репрезентации женского образа в кинематографе: он становится активным, созидательным, а главное — основным идеологическим рупором. Все изменения в мироустройстве и хозяйствовании на экране начинают транслироваться именно через женщину. И в 1986-м, в самый разгар перестройки, когда вновь перекраивается мир, снова становится востребованным образ стремящегося ввысь «холопа». Только теперь речь идет не об освобождении закабаленной патриархальным строем женщины, а о попытке советского человека вырваться из «системы».

Удивительным образом репрезентация балета на киноэкране оказывается восприимчивой и к этой тенденции — танец как путь к свободе. Причем то, что в отечественном кинематографе через балетные образы трактовалось как метафора готовности советского человека к переменам, в западном кинематографе используется исключительно в русофобской идеологической пропаганде. Самым ярким примером становится фильм «Белые ночи» режиссера Тэйлора Хэкфорда с

⁴⁶⁰ Цит. по фильму.

Михаилом Барышниковым, вышедший в США в 1985 г. Разумеется, премьеры в России этого западного антисоветского фильма не было. Несмотря на то, что картина выбивается из установленных границ исследования — репрезентации женского образа в отечественном кинематографе, ее нельзя проигнорировать, так как на контрасте с советскими «балетными» фильмами конца 1980-х — начала 1990-х гг., она дает интересный взгляд на репрезентацию образа балерины. Здесь следует обозначить политический и исторический контексты, и тогда станет очевидным, какие схожие мотивы встречаются в перестроечном кино о балете, почему именно этот фильм стал так часто всплывать на просторах рунета, а знаменитый танец Барышникова под «привередливых коней» превратился практически в российский интернет-мем⁴⁶¹ и либеральный гимн.

Фильм был задуман и снят на новом витке «холодной войны» между СССР и США. Это и затяжная Афганская война (1979–1989), и усиление антикоммунистической активности польского социального движения «Солидарность», в тот момент функционировавшего в подполье. И трагедия в небе над Сахалином, когда советским истребителем на фоне американских военных провокаций был перехвачен и сбит пассажирский лайнер южнокорейской авиакомпании, который отклонился на более чем 500 километров, уйдя в закрытое воздушное пространство СССР и пролетев над рядом военных объектов. Погибли все находившиеся на борту 269 человек, включая Ларри Макдональда, члена американской Палаты представителей, планировавшего баллотироваться на пост президента США. Расшифровка черных ящиков показала, что причиной трагедии послужила ошибка пилотов и это не было преднамеренным убийством. Однако катастрофа еще больше обострила отношения между СССР и США и была использована в жесткой антикоммунистической риторике и силовой позиции президента Р. Рейгана, окрестившего СССР «империей зла». Тем временем в Советском Союзе в 1984 г. умирает Ю. В. Андропов — генеральный секретарь ЦК КПСС, в 1982–1984 гг. руководитель государства, проводивший жесткую политику

⁴⁶¹ Интернет-мем (англ. Internet meme) — информация в той или иной форме (медиаобъект, то есть объект, создаваемый электронными средствами коммуникации, фраза, концепция или занятие), как правило, остроумная и ироническая.

по отношению к США. Сменивший его К.У. Черненко раскритиковал американскую военную программу «звездных войн», которая должна была обеспечивать национальную безопасность и защиту интересов США в космическом пространстве. А в 1984 г. он бойкотировал летние Олимпийские игры в Лос-Анджелесе в ответ на бойкот США и их союзников летних Олимпийских игр в Москве в 1980 г. Фильм «Белые ночи» выходит в 1985 г., когда К.У. Черненко умирает и его во власти сменяет либерально настроенный М.С. Горбачев. Однако начало потепления в «холодной войне», не говоря о грядущей перестройке, просто физически уже не могло быть отражено в картине.

СССР в фильме Т. Хэворда представлен как страна-лагерь, агрессивный и враждебный по отношению ко всему человечеству. Им управляют люди в погонах или спецслужбы. В этом тоталитарном и экономически отсталом государстве простой народ лишен права слова и личной неприкосновенности, в нем нет возможности собственной реализации. Показательно, что самолет с Родченко осуществляет вынужденную посадку на военном аэродроме в Норильске в Сибири, которая в западном сознании автоматически приравнивается к ГУЛАГу. Да и Ленинград, куда этапировают Родченко для показательного выступления на сцене Кировского, выглядит как напрочь лишенный жизни город, смертельная ловушка, где за каждым человеком ведется слежка, а творчество возможно лишь «в кандалах». И только танцор балета может противостоять этому беспределу, причем не вступая в открытую конфронтацию с существующим режимом, а своим отказом танцевать в неволе и бегством из-под гнета тоталитарной машины. Персонаж Родченко — собирательный, так как известных балетных невозвращенцев было несколько: Рудольф Нуреев (1969), Михаил Барышников (1974), Александр Годунов (1979).

Метафорически этот вызов тоталитарной системе в фильме решается через танец. Прологом к картине идет балет Ролана Пети «Юноша и смерть» (премьера в 1946 г.), идея и либретто которого принадлежат Жану Кокто. Смерть для французского поэта, драматурга и режиссера — важнейший художественный образ («Кровь поэта», 1932; «Орфей», 1950; «Завещание Орфея», 1959). Она, по Кокто,

не пустота или утрата, а наоборот, путь постоянного внутреннего обновления и обретение в конце концов творцом бессмертия. Художник, согласно Кокто, должен умереть, раствориться в своем произведении. Для него Смерть — главная Муза и вдохновительница, это единственный способ преодолеть границы бытового, посредственного. Соответственно балет Ролана Пети и рассказывает о муках творчества Танцора. Но стоило авторам фильма добавить в постановку алый цвет, как тотчас балет приобрел иное, идеологическое звучание. Теперь сцена, когда Смерть затягивает петлю на шею у Юноши-Барышникова, звучит не как абсолютное растворение Танцора в своем творчестве, а как реальная угроза кровавой расправы режима над каждым свободомыслящим человеком в СССР. Собственно, помещая этот балет в эпилоге, авторы пластически задают атмосферу, в которой вынуждена существовать советская творческая интеллигенция, где к каждому художнику-жертве приставлен свой палач.

В фильме каждый решает сам, где проходит граница его нравственного компромисса: кто-то, как бывшая возлюбленная балерина Иванова (Хеллен Миррен), предает свои идеалы и идет на сделку с властью, у кого-то, со слов Родченко, хватает «смелости» тайком слушать бунтарские песни Владимира Высоцкого. И лишь балетный премьер Кировского отказывается от полумер, сбегая за рубеж. Танец Барышникова под песню Высоцкого «Кони привередливые» становится гимном свободы — жизни, творчества, духа. Классический балет, по мнению Т. Хэкфорда, больше неспособен предоставить эту свободу танцору — только нонконформистские бардовские песни могут передать состояние души советского человека, его надлом и боль. Хореографически⁴⁶² танец построен на конвульсивных движениях и изломах, балетные дотянутые стопы сменяют колени, на которые государство пытается поставить творческого человека. И лишь самые смелые способны крикнуть: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! <...> Хоть мгновенье еще постою на краю»⁴⁶³. В западном сознании протест свободного человека против «кровавого режима» будет неразрывно связан с образом танцора-

⁴⁶² Хореографическое соло М. Барышникова в фильме поставила американский хореограф Твайла Тарп.

⁴⁶³ Цит. по В. Высоцкому.

нонконформиста, а за самим балетом надолго закрепится значение зеркала духовного состояния российского общества, причем кривого, отражающего исключительно определенные стороны жизни и игнорирующие другие. Это легко проследить на примере двух документальных фильмов о выдающемся танцовщике XX в. Рудольфе Нурееве, о котором за последнее время вышло несколько полнометражных документальных фильмов: если в документальной картине Т. Маловой «Рудольф Нуреев. Мятёжный демон» (2012) побег Нуреева на Запад — это поступок артистический, то в фильме-реконструкции BBC «Рудольф Нуреев: Танец к свободе»/Rudolf Nureyev: Dance to Freedom режиссера Р. К. Смита (2015) — уже политический.

3.3. Балерина в современном российском кинематографе – возврат к образу «новой женщины»

Во времена горбачевской перестройки и в постперестроечное время в кинематографе станет весьма популярным демонстрировать тектонические сдвиги в социально-политической жизни через изменение ставшего давно академическим образа советского балета. Общество того времени с энтузиазмом воспользовалось теми возможностями, которые буквально обрушились на страну. Появившаяся свобода слова, вспыхнувшая ненависть к коммунистическому этапу жизни страны и надежда на «светлое будущее» — все это привело к пересмотру недавнего исторического прошлого. Образ советского балета давно уже был неотъемлемым символом успехов советской системы. Это саркастично прозвучало в песне 1964 г. Ю. Визбора: «Зато мы делаем ракеты, перекрываем Енисей, а также в области балету мы впереди планеты всей!» Естественно, общественные изменения в первую очередь коснулись власти и сопутствующих ей символов. И хотя балет в кинематографе на прямую с репрезентацией власти не связан, он как ее идеологический продукт не смог избежать трансформации. Балерина на перестроечном киноэкране из ведомой превращается в ведущую, из «полномочного» представителя власти в представителя народа, открытого к

переменам. Она больше не марионетка в руках балетмейстера, балерина теперь режиссирует свой спектакль, словно символизируя трудовые массы, сбросившие гнет власти и теперь самостоятельно определяющие свою судьбу. И что важно, обретя новый статус, героиня несет обновление и самому искусству балета, избавляя его от стагнирующего академизма, предлагая альтернативные пути развития, обновляя как темы, так и сам язык, делая некогда элитарное искусство понятным для простого обывателя.

Эта вера в собственные силы и возможности весьма ярко представлена в картинах «Гран-па», «Фуэте» и «Миф». Однако взлет этих надежд на счастливое будущее быстро заканчивается стремительным падением. После развала СССР в 1991 г. общество оказывается на распутье: коммунистическая идеология утратила свою незыблемость и отошла в прошлое, а рецепты, позаимствованные у Запада, в условиях тогдашней России не сработали. Не способствовала стабильности и резко ухудшившаяся экономическая ситуация в стране, а также нарастание проблем в межнациональных отношениях. В начале 1990-х становится понятным, что построение обещанного новыми властями «народного капитализма» взамен коммунизма потерпело фиаско. Произошло значительное сокращение государственного финансирования учреждений культуры, что вкупе с практически полной свободой творчества и криминализацией общества привело к значительному упадку общекультурного уровня населения в первой половине десятилетия. Резкое обнищание, отсутствие нравственных основ, возросшая преступность и полное непонимание, куда двигаться дальше, погрузили страну в хаос.

С процессом полного разрыва прежней системы политических, экономических, социальных и культурных связей, с погружением общества в состояние безвременья будет связана и очередная ревизия кинематографического образа балерины. Она больше не реформатор и даже не борец с системой. С развалом СССР в кинематографе 1990-х гг. балерина разделит судьбу своего народа — либо погибнет, либо безропотно продолжит тянуть ляжку своего

зависимого печального существования. В 1990-е гг. принятие судьбы станет доминантной идеей в репрезентации данного женского образа.

На волне картин о тоталитарном прошлом («Защитник Седов» (Е. Цымбал, 1988), «Пир Валтасара, или Ночь со Сталиным» (Ю. Кара, 1989), «Десять лет без права переписки» (В. Наумов, 1990), «Похороны Сталина» (Е. Евтушенко, 1990), «Умирать не страшно» (Л. Кулиджанов, 1991), «Ближний круг» (А. Кончаловский, 1991), «Чекист» (А. Рогожкин, 1992) и др.) выходит фильм *Ивана Дыховичного «Прорва» (Moscow Parade, 1992)*, в котором через драматическую историю бывшей аристократки, ставшей в 1930-е женой энкавэдэшника, режиссер размышляет о разрушительной силе тоталитарного режима. Описывая повседневную жизнь и личные проблемы политической элиты 1930-х гг., Дыховичный говорит о том, что бытовой комфорт и «сладкая жизнь» не мешают этой элите испытывать практически животный страх перед «светлым будущим» и что за праздничным белоснежным фасадом сталинского ампира скрывается грязная изнанка тоталитарного молоха, не щадящего никого.

И вместе с этим, фильм Дыховичного сложно отнести к обличающим исключительно коммунистический режим. Любовная интрижка красавицы-аристократки с носильщиком с Курского вокзала, равно как и парад на Красной площади с подставным «жеребцом»⁴⁶⁴, становится «пиром во время чумы», аллюзией на постперестроечную эпоху, которая вслед за сталинской, как бездонная пропасть, вместе с некогда огромной страной засасывает и уничтожает все живое. Фильм превращается в постмодернистскую игру, констатируя исчерпанность культуры, когда художнику ничего не остается, как жонглировать старыми советскими образами. Режиссер причудливо переплетает архитектурные символы сталинской эпохи с цитатами из фильмов Г. Александрова «Весна» (1942) и «Цирк» (1936), соединяя в одном историческом времени различные реалии⁴⁶⁵, создавая

⁴⁶⁴ История ретивого жеребца, которого готовили для парада маршалу Буденному. Испугавшись, что жеребец может понести в самую неподходящую минуту, офицеры НКВД решили заменить его на смирную кобылу. Для того чтобы обман не был замечен, они воспользовались театральным реквизитом из Большого театра, имитирующим половой орган коня.

⁴⁶⁵ Например, снимая фильм о 30-х гг., режиссер демонстрирует нам фонтан Дружбы народов, созданный в 1954 г., интерьеры сталинских высоток.

ситуацию тотальной исчерпанности, когда старая система со своей идеологией рухнула, а новая еще не возникла.

Дыховичный вводит в повествование двух героев — Писателя и Балерину, которые как люди искусства являются неизменными персонажами в изображении многих эпох, через чьи судьбы раскрывается духовная жизнь общества. В случае данного фильма, попав в водоворот тоталитарной «прорвы», эти персонажи гибнут. Однако связывать смерть Писателя (Дмитрий Дыховичный) исключительно со сталинской эпохой, когда говорить правду означало подписывать себе смертный приговор, можно только в первом приближении. Кончина героя имеет больше символическое значение: соотнеся этого персонажа с контекстом 1990-х (о чем, в том числе, идет речь в фильме), легко выстроить и другое объяснение, спроецированное уже на современное время: советская литература закончилась, антисоветская исчерпала свой пафос, а та, которая была вне системы, в особенности национальная, испытывала кризис самоидентичности.

Если гибель Писателя соотносится с отсутствием понимания подлинных сверхцелей и задач художественной интеллигенции на постсоветском пространстве, то крах Балерины в целом подводит черту под культурным дискурсом советской эпохи — она была погублена той властью, которая и создала из нее «визитную карточку» СССР. Режиссер очень тонко полемизирует с «лебединой» темой в советской идеологии. Как уже было сказано ранее, маркером серьезных политических изменений в стране становится балетная постановка Большого театра «Лебединое озеро», именно ее запускают нон-стопом по всем телеканалам во время августовского путча 1991 г., как символическую точку невозврата к прежней жизни и триумфальной победы светлых сил над темными. Поэтому, критикуя коммунистическую эпоху, было бы логично включить в фильм фрагмент именно из «Лебединого». Однако Дыховичный игнорирует этот очевидный символ эпохи и выбирает балетную миниатюру «Умиравший

лебедь»⁴⁶⁶ (1907), которую танцует Балерина — Надежда Павловна⁴⁶⁷ (Наталья Коляканова). Имя героини⁴⁶⁸ отсылает нас к великой Анне Павловой, которая своей блестящей импровизацией привнесла в музыку Сен-Санса, лишённую трагичности, тему смерти. Танец изначально назывался просто «Лебедь». Павлова, добавив минорный аккорд в постановку, сделала эту миниатюру шедевром и символом русского балета XX в. У Дыховичного Балерина танцует смерть, осознавая исчерпанность собственных душевных сил: «Мне кажется, я никогда больше не смогу»⁴⁶⁹, — говорит она своим восторженным поклонникам. Так оно и происходит. Отвергнув трепетные ухаживания робкого Писателя, она поддается очарованию партийного функционера. Пока Балерина, возвышаясь над всеми парила на сцене, он, представитель власти, кричал вместе со всеми ей «Браво!», а когда та спустилась с небес, в надежде разделить со своим народом земные радости, цинично ее насилует.

Безусловно, можно связать трагедию Балерины со сталинской «прорвой», которая в череде других жизней пожирает и ее. Именно так попытается сделать в 1995 г. А. Учитель в фильме «Мания Жизели», когда возведет образ балерины в пантеон пострадавших от «кровавого режима». Однако фильм И. Дыховичного шире лобового прочтения, он ставит неутешительный диагноз именно современной России, которая в мороке перемен смела все живое и живительное, некогда существовавшее на просторах великой державы, отчего строки песни⁴⁷⁰ «Широка страна моя родная», которые истошно на протяжении всего фильма напевают все персонажи, звучат не горькой усмешкой над сталинской эпохой, а реквиемом по родине, которую в вихре перестройки многие потеряли.

⁴⁶⁶ Эта балетная миниатюра лежит в основе фильма Е. Бауэра «Умирающий лебедь» (1916), подводящего неутешительные итоги в борьбе балерины с патриархальными устоями, когда мещанская добродетель побеждает женскую витальность.

⁴⁶⁷ Балетную партию Лебеда исполняет Людмила Шипулина, прима-балерина Большого театра.

⁴⁶⁸ Имя главной героини созвучно имени выдающейся советской, российской прима-балерины Большого театра (1975–2000), народной артистки СССР Надежды Павловой.

⁴⁶⁹ Цит. по фильму.

⁴⁷⁰ «Песня о Родине», слова В. Лебедева-Кумача, музыка И. Дунаевского (из кинофильма «Цирк» режиссера Г. Александрова, 1936).

В 1993 г. выходит фильм *Александра Згуриди и Наны Клдиашвили «Балерина»*, ориентированный на детскую аудиторию. Этим объясняется и выбор балета-лейтмотива — «Щелкунчик». Но в контексте поставленных задач в исследовании интересна не столько кинематографическая адаптация сюжета великого произведения П. И. Чайковского, сколько смысловой посыл, который несут в себе главные герои этой локальной семейной истории. Разлад в семье: отец — танцор балета в Кировском театре, а мать из-за декрета и стремления угодить молодому супругу в его потребности домашнего очага выпадает из профессии. Теперь, будучи профессиональной балериной, она вынуждена работать учителем танцев в каком-то клубе и сожалеть о собственной творческой нереализованности. Единственное, что она может сделать, это запретить дочери повторять ее судьбу.

В детском фильме «Балерина» любопытным образом переплетаются образы из американских «Белых ночей» и одновременно тенденция в репрезентации образа балерины перестроечного кинематографа. Мужчина — танцор балета не готов идти на компромиссы и гордо хранит верность великому искусству, раз за разом выходя на сцену в образе Щелкунчика он побеждает зло в лице мышиноного короля. Несмотря на претензии бывшей жены, считающей что он своими «фантазиями» на тему сказки Гоффмана морочит дочке голову и ограничивает ее общение с ним, мужчина остается верен своей роли. А вот женщина в ущерб своему творчеству вынуждена подстраиваться под жизненные обстоятельства и в попытке улучшить свое благосостояние даже готова выйти замуж за иностранца. В точности, как балерина Ивановой из «Белых ночей», которая после бегства Родченко за рубеж попадает под подозрение у службы безопасности и, чтобы выжить, вынуждена пойти на сделку с властью. И лишь их маленькая дочка Лена (Анастасия Меськова⁴⁷¹), которая страстно любит балет, способна разрешить эту непростую семейную коллизию из фильма Згуриди и Клдиашвили. Причем эту силу она обретает потому, что мыслит себя уже балетмейстером, а не танцовщицей, как

⁴⁷¹ Повзрослев, исполнительница роли Лены Анастасия Меськова стала солисткой Большого театра.

родители. «Танец сочиняю. “Аве Мария” называется. Сейчас досочиняю и тебя научу. Хочешь?»⁴⁷² — спрашивает она мать.

Балерина-постановщик — важная характеристика фильмов о балете эпохи перестройки («Фуэте», «Миф»). Но на дворе уже 1993 год, и нет такой страны — СССР, поэтому и репрезентация эта прочитывается как детская шалость, тем более Маша — то «балерина», то «хореограф», то просто ряженая «японка» в кадре. А вот что балерина становится бессильной жертвой обстоятельств (в детском фильме весьма бытовых) — мотив, типичный для этого времени. Он также весьма неожиданно всплывает в короткометражном фильме-балете «Голубые танцовщицы» Дмитрия Святозарова, снятого для телевидения в этом же 1993 г. Режиссер берет за основу картину «Мост Ватерлоо», где снова возникает образ балерины, заложницы исторических и политических обстоятельств (Первая мировая война), которые разрушают ее судьбу — как творческую (за роман с военным ее выгоняют из балетного училища, а затем безденежье приводит ее на панель), так и личную (из-за печального «уличного» прошлого она не считает себя достойной счастья с любимым мужчиной — героем войны).

И все же в череде «страдающих» балерин кинематографа 1990-х гг. возникает женский образ, способный если не к активному действию, то стойкому противостоянию хаосу, в который погружается страна после развала СССР. Главной отличительной чертой этого образа становится способность через принятие собственной судьбы и миссии — хранить традиции вопреки всему, как балерина Тропинина в блокадном Ленинграде («Гран-па»). Этим женским образом становится героиня фильма Юрия Короткова и Ефима Резникова «Танцующие призраки» (1992).

Авторы, помимо репрезентации самого образа балерины, в картине поднимают еще одну важную тему — выбора ее дальнейшего пути на просторах постсоветской действительности. Это задается через основную локацию — уже не сцена Большого или Кировского театров, как прежде, где можно блистать или создавать, а учебное заведение — Академия русского балета имени А. Я.

⁴⁷² Цит. по фильму.

Вагановой, где молодые люди лишь стоят на пороге неизбежных перемен в своей судьбе. Символично, что Вагановская академия сменила статус и получила свое современное название, как и Российская Федерация, в 1991 г. Государственное учреждение в картине фактически олицетворяет собой страну, в которой предстоит жить и творить юной героине.

Начиная с титров, режиссеры недвусмысленно маркируют пространство заведения как тюрьму: на фоне стены в клетку юные ученицы фотографируются для учета физических параметров. Обычный для советского балетного училища замер визуально решается как постановка преступников на учет: командный голос за кадром, отдающий девочкам приказы, и снимки будущих балерин в «тюремных» ракурсах. Стена-решетка становится сквозным художественным образом в фильме: появившись вначале, второй раз она возникнет, когда героиня получит главную роль в выпускном спектакле, то есть официально станет «полномочным представителем», и затем — в финале, как бы закольцовывая историю и переводя повествование на метафорический уровень. Если в «Белых ночах» СССР представляется как страна-лагерь, где творческий человек либо живет «под конвоем», либо обслуживает власть, то в «Танцующих призраках» заявляется сразу две «России». Одна — советская, воплощенная в балете, и современная — горбачевская, с гласностью и демократией. Между которыми и придется выбирать главной героине, выпускнице балетного училища.

До Юли Азаровой (Анна Пономарева) балерина в отечественном кинематографе занимала свое почетное место по праву. Она мечтала быть балериной, была лучшей на курсе или прямой, а в перестроечном кино — еще и обладала сверхспособностью и потенциалом к тому, чтобы, завершив балетную карьеру, стать балетмейстером-постановщиком. Теперь же главной героиней авторы выбирают не самую выдающуюся девочку в классе, а твердого середняка. Юля не грезит сценой Кировского или Большого, предел ее мечтаний — Хабаровский театр, чтобы быть поближе к семье, проживающей в сибирском захолустье. Она стабильно вторая, со здоровой самооценкой и твердой нравственной позицией — без малейшей зависти восхищается первой девочкой в

классе (вопрос к Юле в фильме: «Тебе обидно быть второй? — После Светы — нет, ей даже завидовать нельзя»⁴⁷³). Методы обучения в балете советскими героинями не подвергались критике и не вызывали вопросов. Априори было известно, что это искусство — адский труд, а балерина — избранная. Она живое олицетворение духовной мощи и физического совершенства. Балет — «это Бог» («Москва, любовь моя» А. Митта и К. Есида, 1974), а исполнительница главной роли в нем — земной «полномочный представитель» («Гран-па», В. Бунин, 1986), на которого возложена воспитательная миссия — сохранять классическую культуру, доносить важные морально-нравственные постулаты до народа, формировать духовную стойкость и чистоту. В фильме 1992 г. главная героиня на позиции примы оказывается случайно. Она, одна из многих в выпускном классе («Знаешь, сколько там этих вилис? Двадцать четыре»⁴⁷⁴), получает ведущую партию в итоговом спектакле на сцене Кировского только потому, что та, под кого эту постановку заявили, по состоянию здоровья была отчислена. *Важнейший момент в репрезентации образа: через эту коллизию в принципе задается вектор, что балерина теперь — заложница ситуации и «старорежимной» системы в целом, у нее есть обязательства и обязанность перед балетом, совершенно не учитывающие ее персональную точку зрения.*

Девушки в балетной школе живут на казарменном положении: муштра и дисциплина. Руководство за них решает, что они будут есть, как выглядеть. Чтобы выйти в город из интерната, нужна увольнительная, как в армии. За нарушение дисциплины или опоздание — выговор, после трех замечаний — отчисление. Балет в отечественном кинематографе всегда был связан с адским трудом и ограничениями, но в фильме «Танцующие призраки» такое положение впервые маркируется как ненормальное. В этом смысле показательна реакция однокурницы Юли на пессимистический настрой класса после отчисления Светки («Чего ревете, дуры? Завидовать надо! Как нормальный человек жить будет»⁴⁷⁵), а также коллективный просмотр учениками балетного училища фильма «Белые

⁴⁷³ Цит. по фильму.

⁴⁷⁴ Цит. по фильму.

⁴⁷⁵ Цит. по фильму.

ночи». В картину попадает фрагмент из пролога, когда Красная Смерть накидывает Родченко-Барышникову петлю на шею, что еще больше подчеркивает нездоровую атмосферу, царящую в «вагановке». Педагог Наталья Сергеевна (Ирина Метлицкая) лишена присущей ее предшественницам интеллигентности и выдержки, она добивается результата от девушек через унижение и рукоприкладство. Юля: «Не надо на меня орать! Я такой же человек, как и вы. — Человек? Ты пока еще не человек, девочка, а ученица. А человека я из тебя делать буду. Надо же. Человек»⁴⁷⁶.

Наталью Сергеевну не интересует душевное состояние девушек, ей нужен только результат — представить на выпускном балет, достойный Кировского театра. Можно сказать, что она героиня из 1980-х — балерина, ставшая постановщиком. Наталья ощущает на своих плечах миссию по обновлению классического искусства. При всей своей жесткости и требовательности к ученицам, ради балета она готова рисковать: против воли директора училища («Провалишь, все заклюют. Это ты в Большом — Наталья Карева, а здесь молодой педагог... я считаю, рисковать не надо. Прогоним “Тщетную” или “Коппелию”»⁴⁷⁷) оставляет для выпускного «Жизель». Предложенные руководством в качестве альтернативы балеты «Коппелия»⁴⁷⁸ и «Тщетная предосторожность»⁴⁷⁹ в силу своей «легкомысленности» не могли устроить Кареву: девушка-кукла⁴⁸⁰ и шаловливая простушка Лиза⁴⁸¹ были недостаточно глубокими для балерины новой эпохи. Она выбирает «Жизель».

Если в постановке балета «Жизель» с миром суровой реальности и смертью главную героиню примиряет призрачный идеальный мир, где ее любовь бессмертна, то в «Призраках» эта идея с двоимирием решается ровно наоборот.

⁴⁷⁶ Цит. по фильму.

⁴⁷⁷ Цит. по фильму.

⁴⁷⁸ «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» (фр. *Coppélia*) — комический балет французского композитора Лео Делиба. Либретто написано по новелле Э. Гофмана «Песочный человек». Постановка балетмейстера А. Сен-Леона. Премьера в 1870 г.

⁴⁷⁹ «Тщетная предосторожность» (фр. «*La Fille mal gardée*» — в дословном переводе «Плохо присмотренная дочь») — балет, созданный французским балетмейстером Ж. Добервалем на мотивы французских мелодий. Премьера в 1789 г.

⁴⁸⁰ Главная героиня балета «Коппелия».

⁴⁸¹ Главная героиня балета «Тщетная предосторожность».

Юля пытается в обычной жизни отыскать любовь и смысл своего существования на сцене. Она пишет в своем дневнике: «Игорь назвал нашу учебу добровольной каторгой. Я обиделась, а теперь сама чувствую себя каторжанкой. Сил больше нет, перестала понимать главное — зачем все это»⁴⁸². *До этого фильма рефлексии героинь касались исключительно творческого поиска: «Не могу станцевать любовь... она увидела его...» («Москва, любовь моя»), «Я плохо разбираюсь в теперешней жизни. Она совсем другая, грубая и непонятная, но пока в ней есть театр...» («Гран-па»), «А почему людей тянет в небо?» («Миф»).* Впервые в отечественном кино балетный подвиг подвергается сомнению. И в поисках ответов Юля с головой погружается в реалии горбачевской России. Любопытная деталь — до этого фильма балерины были лишены права на личную жизнь. Если в их жизни и присутствовал мужчина, то как фон, подчеркивающий аксиому — балерина «замужем» за балетом. А тут Юлю комендантша с фразой: «Иди погуляй, а то вообще на улицу не выходишь»⁴⁸³ — фактически выталкивает из общаги в объятия Игоря (Алексей Ясулович), молодого парня, в компании себе подобных обивающего порог женского общежития в поисках дамского внимания.

Через эти взаимоотношения в фильме будут вскрыты все мифы, предрассудки и клише, которыми за долгие годы своего существования оброс русский балет, превратив безупречную танцовщицу в деструктивный образ самой себя. Балерина мумифицировала в себе все пережитки советской культуры, которые еще недавно было принято называть «традицией», и на которые теперь, в эпоху гласности и демократии, стало модно, как на ведьму, «охотиться». Юля, выразив сомнение в необходимости своего служения балету, парадоксальным образом в фильме становится «адвокатом» русского балета в глазах обывателей и представителей субкультуры. Причем замечание Игоря, указавшего на уличный развал с матрешками: «Вот, весомо, грубо, зримо! Понимаешь, искусство должно нести радость народу, а не кучке хилых балетоманов»⁴⁸⁴, — самое безобидное, с чем она столкнулась на своем пути.

⁴⁸² Цит. по фильму.

⁴⁸³ Цит. по фильму.

⁴⁸⁴ Цит. по фильму.

Знакомство с родителями Игоря становится первым моральным потрясением для девушки. Они, как люди интеллигентные, начинают вести светские беседы с девушкой, и выясняется, что все их представление о балете построено на сплетнях: «А правда, что после еды балеринам нельзя два часа садиться? А от кого родила балерина икс, ведь ее муж давно в Америке? А правда, что жена такого-то застала своего мужа-танцовщика в постели с мальчиком?»⁴⁸⁵ Если поначалу Юля пытается отвечать серьезно, что все это выдумки, и она не в курсе личной жизни других, то потом психует и заявляет, что да, правда: «Балерины все время голодные, со всеми трахаются, а мужики — педики»⁴⁸⁶. Но глупости, интересующие мать парня, меркнут на фоне крайне русофобских высказываний отца: «Я как раз в Англии был, когда Григорович приехал. Ну, это даже не провал, это хуже, чем провал. О гастролях газеты писали с юмором. Похоже, наш классический балет у них ассоциируется с эпохой Брежнева»⁴⁸⁷. Юля попыталась возразить, что кто-то же должен сохранять традиции, но отца Игоря не переубедить: «Я не о традиции. Я об уровне. У них как раз традиции сохранились в чистом виде со времен Павловой и Нижинского. И кстати, всемирная школа русского балета находится ведь в Вашингтоне, а не в Москве. И это абсолютно закономерно. Что касается Большого, то это скорее из области черного юмора. По-моему, только Кировский пока еще держит марку»⁴⁸⁸.

Очень важно, что транслятором данной точки зрения становится интеллигент с явно либеральной позицией. Развал Советского Союза, как и крушение Российской империи, происходил под лозунгами либерального самоненавистничества. Только на смену борьбе с «дореволюционным наследием» и «русским великодержавным шовинизмом» пришла борьба с «красной угрозой» под антикоммунистические и антисоветские лозунги. *Пик торжества западного либерального фундаментализма в России приходится как раз на 1990-е гг. Остракизму и фальсификации начинает подвергаться все, что связано с*

⁴⁸⁵ Цит. по фильму.

⁴⁸⁶ Цит. по фильму.

⁴⁸⁷ Цит. по фильму.

⁴⁸⁸ Цит. по фильму.

торжеством русского на мировой арене, начиная от победы во Второй мировой войне и заканчивая всемирной школой русского балета, которая совершенно «закономерно», со слов отца Игоря, находится теперь в Вашингтоне. «Танцующие призраки» были сняты задолго до обличительного «Большого Вавилона»⁴⁸⁹, и в 1992 г. в репрезентации балета на киноэкране авторы еще придерживались образной условности. Однако в контексте агрессивной цитаты из финальных титров документального «Вавилона»: «Большой вернулся. Этот театр вызывает бурю эмоций — от восторга до скептицизма. Наступят ли когда-нибудь в России перемены?»⁴⁹⁰ (New York Observer) — высокомерная фраза отца Игоря о том, что английские газеты писали о гастролях труппы Григоровича «с юмором», звучит тенденциозной и наводит на определенные размышления.

Если родители Игоря подвергли критике репертуарную политику Большого, то андеграундный художник Женя (Виктор Авилов), с которым Юлю знакомит Игорь, ставит перед девушкой краеугольный вопрос: а что в принципе достойно называться искусством в современной России? Юля честно говорит, что работы Жени ей не нравятся, потому что непонятны. Художник с высоты своего «опыта» объясняет ей, что в картине важен не смысл, а настроение, и вообще рисует он для себя, а не чтобы публике было понятно. «Для себя — это не искусство, а

⁴⁸⁹ Документальный фильм американского канала НВО «Большой Вавилон» (реж. Ник Рид, Марк Франкетти, Великобритания, 2015) на фоне невятного расследования трагедии, произошедшей в театре с худруком С. Филиным, через закадровый голос одного из героев ленты озвучивает две крайне любопытные мысли. Первая — что в России существуют только два мировых бренда — автомат Калашникова и Большой театр. Причем, Калашников уже «уходит в прошлое, так как меняются стрелковые системы, появляется другое оружие, а Большой театр остается». Это то, что действительно может представлять Россию. А дальше закадровый голос приравнивает русский балет к русскому национальному характеру и делает весьма неожиданный вывод: «Если появляется такая вещь, что кто-то неожиданно берет кислоту и начинает по каким-либо причинам поливать руководителя балета, значит, страна нездорова. Не только театр нездоров». Весь фильм западных кинематографистов, получивших беспрецедентный доступ к закулисной жизни Большого, свелся к тому, что театр раздираем интригами, несчастные балетные танцоры, невзирая на успех у публики, ущемлены руководством в ролях и гастролях. А главное — пострадавший Филин был назван «диктатором, в руках которого судьба всей труппы. Это могло послужить поводом...» Учитывая, что на экране хаотично, без всякой привязки к сюжету, который сам по себе не отличается внятностью, появляются то архивные кадры чествования И.В. Сталина в Большом, то постоянные монтажные стыки фасада Большого театра и рубиновых звезд Кремля, финальный закадровый монолог незримого соучастника событий прочитывается далеким от проблематики исключительно театра: «Мы живем в государстве, в котором это процветает. Я имею в виду все коррупционные связи, взятки и деньги и т. д. Ни для кого это не секрет. И со всех самых высоких трибун говорят, что это одна их самых серьезных проблем. <...> В этом театре надо очень многое менять, на это уйдет время, на создание такой атмосферы. Тогда многое встанет на свои места».

⁴⁹⁰ Цит. по фильму.

самодеятельность», — парирует Юля. На его вопрос, что же тогда есть искусство, она отвечает: десять процентов таланта, а девяносто — работы. Разумеется, то, что составляет суть балетной профессии, — адский ежедневный труд, через пот и боль, не вызывает особого энтузиазма в сознании современного «живописца». Он отмахивается от искусства через жертвенность артиста: «Вот уже проценты пошли, это уже не искусство, а плановое хозяйство. Понимаешь, это совдеповская идеология — искусство для кого-то, насильно осчастливить человечество. У меня слава богу, нет мании величия. Нравится — хорошо, не нравится — это дела не меняет. Я был в Бразилии на карнавале, так там люди с утра до вечера танцуют, для себя. Вот это — искусство. А когда от звонка до звонка — это служба. Я неправ? Вот я получаю удовольствие от того, что я делаю. А ты?»⁴⁹¹ Сначала Игорь с матрешками на уличных развалах, теперь бразильское шествие в разноцветных перьях как альтернатива балету — все это абсолютно в стиле карнавальной эстетики переворачивают, подменяют культурные ценности и обесценивают весь прошлый советский опыт, достижения которого маркируются как «мания величия». Снова русофобские идеи про «великодержавный шовинизм», на который Юле нечего ответить.

Задача балерины не делать громкие заявления, а самоотверженно «пахать» в репетиционном зале и радовать публику на вечернем спектакле, невзирая ни на что: «Игорь сказал... “Вы как призраки. Вас заперли в четырех зеркальных стенах, и вы думаете, что балет — это весь мир. Что человечество делится на тех, кто на сцене, и тех, кто в зале. Вас обманули”. Сил нет, работаю по инерции. Сама не понимаю, что делаю и зачем»⁴⁹². *Да, балерина в этом фильме — заложница системы, собственной миссии и исторических обстоятельств. Вопрос только в том, а стоит ли эта мирская жизнь того, чтобы на нее променять балет? Где человеческие чувства подлинные — в этой постреволюционной круговерти или на сцене? Духовный стержень личности выковывается не из громких лозунгов, а из подвижничества и служения.* Репетитор прерывает ее горестные мысли: «Стоп!

⁴⁹¹ Цит. по фильму.

⁴⁹² Цит. по фильму.

Это не балет, а художественная гимнастика. Вспомните, Анна Павлова... [Девушки на сцене подсказывают: “Это не техника, это душа!”] Это древняя легенда. Вы — вилисы, невесты, не дожившие до свадьбы, вы умерли. Жизнь — где-то там, а вы лежите в тесных, сырых, гнилых гробах под землей. Земля давит на вас. В самую темную ночь вилисы встают из своих могил и убивают одиноких путников, убивают всех, беспощадно. Вы когда-нибудь думали о том, как они их убивают? [Девушки хихикают.] Догадливые. Это не месть! Вы хотите получить хоть жалкое подобие любви, которая осталась там, в той жизни. И вот ты, Жизель, встречаешь человека, который когда-то убил тебя. Понимаешь? И ради забавы отнял у тебя все — жизнь, честь, разум. Ты можешь убить его, и будешь права. А ты спасаешь его ради другой женщины, которую он полюбит. И за это вилисы растерзают тебя. Много ли есть женщин, способных на такую любовь? Понимаешь? Расскажи мне это. Но только без слов. Начали»⁴⁹³. *Этим монологом и определяется миссия, которая возлагается на балет и балерину в этом фильме, — хранить традиции вопреки всему.*

Следующим испытанием для Юли становится поход на дискотеку в клуб, куда ее приводит Игорь. Любопытный артефакт времени: звездами в этом новомодном клубе становится команда байкеров во главе с Хирургом, которые задолго до своей «патриотической миссии» 2000-х в начале 1990-х создают вокруг себя атмосферу хулиганства, свободы и нонконформизма. Юле как представителю одного из самых консервативных видов искусства в этом окружении некомфортно: «Я вообще не понимаю, зачем ты меня водишь по всем этим притонам?»⁴⁹⁴ Игорь, воспитанный родителями-интеллигентами уже в антисоветской системе координат, лишен чуткости к внутреннему миру другого: «А куда идти? Ко мне ты не хочешь, к моим друзьям ты тоже не хочешь, танцевать ты не хочешь, пить ты не хочешь. Через час двадцать тебе обратно. Как с тобой общаться?»⁴⁹⁵ *Разрыв между человеком искусства и интеллигентом (Игорь — студент журфака МГУ) оказывается как никогда огромным. Прежний восторг и пиетет перед балериной,*

⁴⁹³ Цит. по фильму.

⁴⁹⁴ Цит. по фильму.

⁴⁹⁵ Цит. по фильму.

олицетворяющей чуть ли не божественную гармонию, сменяют цинизм и хабахвальство. «Девушка, вы почему не танцуете? Музыка наша не нравится?» — глумится над Юлей местный диджей (Алексей Серебряков). Он объявляет «минутку ретро», куда силой затаскивают Юлю с ее молчаливого согласия: «У нас в гостях балерина Императорского театра... урок рок-н-ролла нон-стоп 45 минут». Под бахвальство диджея: «Вот она, реальность нашего сумасшедшего времени!»⁴⁹⁶ — девушка выдерживает эту битву, побеждает и молча сходит с танцпола. Окровавленные пальцы ног, главный балетный инструмент, попорченный на утеху амбициям модной молодежи, становятся ценой, которую Юля заплатила, чтобы отстоять честь русского балета, доказать его жизнеспособность даже в стане субкультуры.

Никогда прежде балерине не приходилось оправдываться перед всем миром за свою сопричастность русскому балету. Вечером на танцполе, утром в танцклассе, и каждый раз не по своей воле. Педагог кричит на Юлю: «Азарова, прямой себя почувствовала? Почему танцуешь в полноги? Ты понимаешь, что чужое место заняла?» А на отчаянное Юлино: «Я не виновата! Я не просила!» — отпускает группу на отдых, а Юлю оставляет в центре: «Она одна будет работать, она у нас солистка». И девушка отрабатывает балетные вариации с таким же отчаянным упорством, как накануне под рок-н-ролл в клубе. Снова весь груз ответственности за русский балет ложится на ее плечи — она выполняет прыжковые элементы, пока без сил не падает на пол. На что в ответ Наталья Сергеевна назначает дополнительные репетиции: «Вот когда ты станцуешь, как она [чье место героиня невольно заняла], тогда можешь сказать, что не виновата»⁴⁹⁷. *Но когда Юля действительно станцует, она окончательно потеряет интерес к реальности, предпочтя ей «мир Жизели»: ни реформировать искусство, ни просвещать массы, ни пытаться войти в контакт с другим она больше не будет.* Наталья: «Если хочешь чего-то добиться в жизни, ты должна научиться переступать через людей. Сначала через себя, потом через самых близких,

⁴⁹⁶ Цит. по фильму.

⁴⁹⁷ Цит. по фильму.

любимых». *Быть одной, всегда быть в образе, быть «танцующим призраком» — вот теперь ее удел.* Она впервые за восемь лет обучения и, вероятнее всего, в последний раз навестит своих родных в сибирской глубинке, с тем чтобы понять: *разрыв между ней и простым народом (кем по сути и является ее родня), живущим ценностями, транслируемыми с федеральных телеканалов, непреодолим.* Символично, что по пути на родину в самолете девушка оказывается в рубке пилота, и ей как московской диве разрешают порулить: «Когда сам за штурвалом, по-другому землю видишь. Сам себе хозяин»⁴⁹⁸.

Юля Азарова — это образ сомневающейся, не героической балерины, но абсолютно нестигаемой «стройной девушки со стальным носком», как в фильме Ивановского «Солистка балета». Правда, на балерину в фильме 1947 г. возлагалась важнейшая миссия — наравне с непобедимой армией представлять советское государство на мировой арене, а в начале 1990-х государству было совсем не до балета, если не считать телевизионного «Лебединого озера» в Большом, которое в перерывах между экстренными выпусками новостей транслировалось по всем каналам во время августовского путча 1991 г. *Теперь перед балериной ставится задача не искать пути обновления традиционного искусства или рефлексировать, а «пахать». Рассчитывать на поддержку государства или одобрение публики не приходится, в 1990-е искусству приходится выживать. Пожалуй, этот фильм можно назвать реквиемом в кинематографической репрезентации великого русского балета.*

В следующей картине, снятой на современном материале, разговоров и мучительных размышлений о творческой миссии и поиске художественного образа уже не будет. *Валерия Годоровского* в фильме «Большой» (2017) заботят другие вопросы. А именно: могла ли в молодости педагог МГАХА⁴⁹⁹ перепрыгнуть с крыши одного дома на другой или врет. При том что в «Призраках» балетная школа подавалась как застенок, в котором ученица должна была соответствовать эталону «русской балерины» с риском для своей жизни, все-таки речь шла о балете, а не о

⁴⁹⁸ Цит. по фильму.

⁴⁹⁹ Московская государственная академия хореографии (МГАХ). Образована в 1773 г.

голом формализме. «Даже если я тебя допущу до экзамена, ты получишь двойку за форму. И ты это знаешь! А балет — это не техника, не прыжок. Это образ. Понимаешь? А образ можно создать лишь с нормальной формой»⁵⁰⁰, — говорит Наталья Сергеевна ученице, склонной к полноте. *Да и весь фильм Короткова и Резникова сюжетно был выстроен как парафраз «Жизели», с парадоксальным двоемирием и героиней, своей жизнью, утверждающей торжество классического балета над мрачными российскими реалиями. А Тодоровский во главе угла ставит... прыжок, про образ речи не ведется. Этот элемент художественной гимнастики становится главным лейтмотивом фильма: легенда о прыжке балетного педагога, фраза «у нее прыжок» как характеристика главной героини, кульминационный прыжок ее же с крыши на крышу, как это якобы в прошлом сделала ее педагог, и на сцене Большого в «Лебедином» в роли Одетты — снова прыжок как финальный аккорд. Можно констатировать факт — балет в картине теперь приравнивается к акробатическому трюку. А еще к шансу заработать деньги чуть более интеллигентным и чистеньким способом, нежели плясать на улице с протянутой шляпой.*

Главная героиня Юля Ольшанская (Маргарита Симонова⁵⁰¹) балетом с детства⁵⁰² не грезила, для нее он становится шансом избежать колонии для несовершеннолетних и поводом уехать из родного Шахтинска. Этот фильм в репрезентации художественного образа балерины констатировал сокрушительный провал — от «сверхчеловека» и нравственного идеала, позже — постановщика и балетмейстера до вульгарной плебейки, «чёкающей» и «офигевающей» на протяжении всей картины. Юля лишена малейших следов окультуривания, которое, по логике, могло бы на ней отразиться после обучения в МГАХе, одной из старейших танцевальных школ мира. Может, прав был отец Игоря из «Танцующих призраков», что Большой уже не тот... Может, поэтому более ранние фильмы из 1980-х все живительные импульсы для академического балета находили не в Москве, а в ленинградском Кировском... Встреча Юли и грандиозной балетной

⁵⁰⁰ Цит. по фильму.

⁵⁰¹ Прима Варшавского театра оперы и балета.

⁵⁰² Юлю Ольшанскую в детстве исполнила Екатерина Самуилина.

культуры прошлого не состоялась, она так и осталась девочкой из подворотни: сквернословит, выпивает, фактически срывает финальный прогон. А главное, продает выпускную роль Авроры на сцене Большого матери своей подруги, также претендующей на звание лучшей. Формально она отправила деньги семье, но, по сути, острой необходимости в этом не было. Еще недавно, в 1986 г., балерина Тропинина из фильма «Гран-па» отказалась уезжать из блокадного Ленинграда лишь бы быть в одном городе с театром, в котором и которому она служит. Теперь обкусанный бутерброд с красной рыбой с чужого стола на тарелке за семейным ужином становится поводом отказаться от главной роли, а фактически — от балетной карьеры на сцене Большого театра.

Выбор старейшего педагога академии Галины Михайловны (Алиса Фрейндлих) неотесанной девочки с «хорошим прыжком» на роль Авроры изначально вызывает сомнение, так как первая сама страдает от старческой деменции и из последних сил пытается бороться с провалами в памяти и утратой когнитивных функций. Символично, что балерина старой формации, представитель блистательной советской школы в фильме показана как теряющая разум забавная старушка. Вероятно, авторы и хотели продемонстрировать, что педагог в Юлю верит и видит в ней талант, но данный фильм — ярчайший пример того, что произведение в своей интерпретации порой выходит за границы авторского замысла. Иначе как объяснить, что Галина Михайловна, вместо того чтобы назначить дополнительные репетиции своей подопечной, нанимает ее в полумойки. И вместо того, чтобы Юлиным танцем на финальном прогоне доказать справедливость назначения девушки на главную роль, она идет в Кремль к своему старому почитателю, чтобы тот «звонком сверху» вступился за Ольшанскую. В этом невольно прочитывается искусствоведческая издевка: в «Спящей красавице» Аврору от колдовского сна пробуждает принц Дезире при помощи крестной принцессы — феи Сирени, а в «Большом» назначает на роль, фактически пробуждает «Аврору» в новом статусе, кремлевский функционер по ходатайству бывшей любовницы, выживающей из ума старой балерины.

В этом свете закаятая Юлина «подружка» — соперница Карина (Анна Исаева) выглядит какой-то беззлобной. Да и если разобраться, какая уж из нее соперница, если из фильма следует только три пункта, по которым между девушками намечается «конфликт». Основной — за роль Авроры, но он за деньги матери Карины разрешается очень быстро и практически за кадром. Через весь фильм проходят два других: профессиональный — кто после бутылки вина прокрутит больше фуэте на пальцах — и морально-нравственный — может ли быть у балерины интимная жизнь или нет. И если в техническом плане и в стойкости к алкоголю девушки практически равны, то в вопросах любви их взгляды расходятся. Благополучная Карина однозначно решает эту дилемму: «Мое тело только для балета»⁵⁰³, — отправляя зрителя своей откровенностью в нокаут, сообщив, что лишилась девственности от гран-батмана в классе. А вот несостоявшаяся Аврора — Юля переспала с парнем из электрички абсолютно по зову сердца и души. Сложно предугадать, какое это имело последствие для русского балета в будущем, но невольно напрашивается аналогия с фильмом «Танцующие призраки», где героиня, отвергнув в финале парня, мешающего ее балету, говорит: «Я поняла главное, только здесь, на сцене, настоящая любовь, и жизнь, и счастье. А там на улице — только бледные призраки. <...> Пока я танцую — я живу»⁵⁰⁴. Здесь же ситуация решается совершенно наоборот: девушка из-за случайной интрижки в электричке фактически срывает генеральный прогон. Собственно, через главную героиню Юлю и ее антагониста Карину режиссер недвусмысленно намекает, какое у России культурное будущее. Сомнительное.

Как уже было сказано выше, балет как часть драматургической образности в отечественном кино, с одной стороны, беспристрастно фиксировал все перемены, происходящие в социуме, а с другой — выступал проводником государственной политики и общественных настроений в области культуры. Тонкая, изящная балерина в компании себе подобных, как лошадь в упряжке у Аполлона на фронто́не Большого театра, тянула советское, а позже и

⁵⁰³ Цит. по фильму.

⁵⁰⁴ Цит. по фильму.

перестроечное искусство по пути развития и обновления. В отечественных фильмах даже сложилась своя знаковая система. За передовые идеи отвечала балерина, желательна потомственная, которая, опираясь на великое хореографическое наследие прошлого, объединяла в себе традиции и новаторство. А вот мужчина-постановщик оказывался несостоятельным, инертным и в итоге сходил с дистанции либо прибегал к помощи женщины и тогда достигал результата. В значении театральных площадок также имелась своя логика — Москва и Большой театр олицетворяли официальный, канонический балет, тот, который транслирует с киноэкранов мощь и славу советского государства. Самыми яркими примерами можно назвать фильмы «Весна» Г. Александрова (1947) и «Москва, любовь моя» А. Митты (1974). А вот напряженные поиски нового, современного, даже революционного содержания и формы в кинематографической репрезентации всегда были связаны с Ленинградом и Кировским (Мариинским) театром. Все фильмы 1980–1990-х обновляли балет, а вместе с ним и советское искусство на сцене Кировского. В этой связи необходимо отметить картину *Анны Матисон «После тебя» (2016)*, снятую практически одновременно с «Большим». Она очень четко уловила и отразила это культурно-географическое противостояние.

Главный герой Алексей Темников (Сергей Безруков) из-за травмы вынужден был прервать свою блестящую балетную карьеру, в которой его мастерство сравнивали с гением Михаила Барышникова. Спустя много лет перед лицом неизбежного паралича, понимая, что после себя ему, кроме скандальных телепередач, оставить и нечего, герой решается на постановку балета всей своей жизни. Он идет в Большой, где состоялась его блистательная балетная карьера и где худрук — его хороший знакомый. Ему отказывают, ссылаясь, что репертуар расписан «нафталином» на год вперед. Отзывчивым и восприимчивым к авангардному спектаклю Темникова⁵⁰⁵ оказался Мариинский театр, причем не за «былые заслуги перед отечеством», а исключительно из соображений

⁵⁰⁵ Балет Темникова «Симфония в трех движениях», поставленный для фильма на музыку И. Стравинского хореографом Радой Поклитару, после фильма вошел в репертуар Мариинского театра.

перспективности и художественной ценности постановки, что было особо подчеркнуто руководителем и директором Мариинского театра Валерием Гергиевым, сыгравшим в фильме самого себя. «Большому» же В. Тодоровского в своем стремлении избежать всех стереотипов, связанных с балетным миром (что особо подчеркивается режиссером и критиками в интервью и рецензиях), удивительным образом удалось избежать существующей знаковой системы и не вписаться в нее, отчего художественные образы в фильме приобрели двойственность в своих трактовках.

Что касается репертуара, выбранного Тодоровским для фильма, то он вполне отвечает канону — три хрестоматийные постановки балетов П. И. Чайковского: «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». *А вот к концептуальной составляющей есть вопросы. В кинематографической репрезентации балет в Большом театре имеет идеологическое значение и воспитательную функцию.* Главную героиню, как мы уже отметили, высокая культура не потревожила. Но и балет в целом оказался в не особо надежных руках — престарелого иностранца, танцовщика Антуана Дюваля (французский хореограф и танцовщик Николя Ле Риш), который перед зрителем предстает в каких-то экзистенциальных метаниях, хлебачающим коньяк из одной бутылки с танцовщицей кордебалета Юлей Ольшанской, а в трезвом виде крутящим романы со всеми балеринами, мечтающими получить партию в Большом. И вот этот художественный руководитель балетного олимпа России учит внезапно получившую главную роль в «Лебедином» Юлю: «Выбери того, для кого ты танцуешь»⁵⁰⁶. Индивидуализм, являющийся чуть ли не национальной чертой французов, в стенах русского театра звучит насмешкой. *Теперь балерине, выходящей на сцену, нужна мотивация из зала. Понятие сверхидеи в критической риторике «великодержавного шовинизма», популярной в обществе, кануло в лету.*

В культурно-историческом контексте фильм В. Тодоровского весьма показателен. Он словно констатирует новую веху в репрезентации балета и балерины на экране. Возврата к прошлой образной системе не случится. В этом

⁵⁰⁶ Цит. по фильму.

смысле знаковым в фильме можно назвать эпизод, в котором концертмейстер МГАХа Жанна Георгиевна⁵⁰⁷ печально смотрит на происходящее в классе, где одни «безымянные девочки». В ее взгляде печаль и боль от осознания того, что уходит эпоха великого русского балета. Умереть, как скажет героиня А. Фрейндлих, будет не с кем. Несмотря на то что фильм называется «Большой», отсутствие слова «театр» оставляет двусмысленность в восприятии — непонятно, о чем идет речь, особенно в контексте прыжковой части и такой драматичной коллизии с гран-батманом, который с французского переводится как «большой взмах или отведение ноги».

Переломным в трактовке образа балерины можно назвать в целом 2017 год, когда помимо «Большого» Тодоровского состоялась резонансная премьера фильма А. Учителя «Матильда», выявившего в обществе гипертрофированный уровень приверженности к консервативным ценностям и обозначившего устойчивую тенденцию в отечественном кинематографе — снимать псевдоисторические картины («Заложники», «Движение вверх», «Гоголь: Начало», «Легенда о Коловрате» и др.). Сексуальность становится доминирующей характеристикой балерины, причем необязательно, что она себя будет воспринимать таковой, — важнее, что такой ее будет воспринимать общество. Впервые подобное прочтение образа возникло в дореволюционном кинематографе и трактовалось оно как вызов патриархальной системе. Однако в 1920-е гг., с активной феминизацией социума, прежде аморальное началось транслироваться как новая государственная политика по построению социалистического общества. Когда освободить женщину из-под оков патриархального сознания станет приоритетной задачей советской власти, на экране возникнут другие героини, оттеснившие балерину на периферию истории и записавшие балет в разряд артефактов прошлого, подлежащих искоренению. В 1930-е гг. балерину (танцовщицу) в кинематографе как художественный образ реабилитируют, наделив ее исключительно профессиональными коннотациями, назначив хранителем традиционного

⁵⁰⁷ Роль Жанны Георгиевны исполнила Елена Праздникова — ведущий концертмейстер балета Большого театра.

искусства и «полномочным представителем» советской власти в мировом культурном пространстве. И в этом величественном статусе балерина в отечественном кино просуществует вплоть до перестройки, когда она вместе с обществом, жаждущим перемен, начнет активно преобразовывать традиционное, утратившее новизну и актуальность искусство балета, переквалифицировавшись из исполнительницы в постановщика. И лишь после развала СССР образ балерины постепенно, не буквально, но очень узнаваемо, начнет возвращаться к дореволюционному прочтению.

После 1991 г., во времена гласности и демократии, когда пересматривались прежние символы уходящей эпохи, секс на экране в ряду других маргинальных явлений начинает трактоваться как вызов тоталитарному режиму и его идеологии. В кинематографе эта тенденция уже становилась основополагающей в Германии 1920-е, когда из хаоса, который несла с собой *femme fatale* в немецком кинематографе, вырывая мужчину из мира порядка и семейных ценностей, вырастает концепция о Лулу — «новом человеке» — женщине, за которой стоит идея обновления общества. В литературе тенденция противопоставления сексуальности тоталитарному режиму громко зазвучит как идея после выхода романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» (издан в 1949 г.), а затем снова в 1960-х гг. будет подхвачена кинематографистами, на этот раз чехословацкими, противопоставившими секс как основу жизни безжизненным коммунистическому и фашистскому режимам, фактически уравнивая их. Сексуальность на киноэкране всегда оказывается тесно связанной с понятием свободы, которую человек, живя в системе под гнетом общепринятых установок и ограничений, постепенно начинает утрачивать.

В отечественном кинематографе проводницей внутренней свободы балерина становилась лишь в 1910-е гг. в ряду публичных и работающих женщин, бросающих вызов традиционному укладу жизни. И если проститутки на русском киноэкране всегда трактовались как жертвы жизненных обстоятельств, обреченные на гибель, то женщины искусства в большинстве своем представляли витальность и радость от существования вне системы. После революции и национализации

кинематографа эта эротическая составляющая, как уже было сказано, уходит из репрезентации данного образа. На долгие годы балерина будет лишена права на личные отношения, предпочитая, даже будучи окруженной поклонниками или в официальном браке, оставаться бесполом и идеальным «полномочным представителем» государства. Однако уже в «Прорве» (1992) она, поддавшись очарованию человека у власти, становится жертвой изнасилования энкавэдэшника, а единственным вкладом Большого театра в организацию масштабного парада на Красной площади 1937 г. окажется бутафорский лошадиный фаллос для «жеребца» Буденного. Используя такие провокационные сюжетные ходы, Дыховичный не только обращается к критике сталинской эпохи, но и констатирует духовное опустошение общества постперестроечного времени, лишённого прежних морально-нравственных ориентиров и не обретшего новых.

Наиболее заметным постперестроечным высказываем в репрезентации балерины на тему сексуальности как вызова тоталитарной системе можно считать картину *Алексея Учителя «Мания Жизели» (1995)*. В ней режиссер за сюжетную основу берет реальную историю жизни выдающейся русской балерины Ольги Спесивцевой. Она эмигрировала из революционного Петрограда, но так до конца своей жизни и не смогла избавиться ни от прозвища Большевичка, ни от воспоминаний о кровавых событиях, в которые вольно или невольно оказалась вовлечена, ни от клейма «Красной Жизели»⁵⁰⁸. Балет «Жизель» сыграл в ее жизни роковую роль: Спесивцева отчасти повторила судьбу своей сценической героини — разочарования в любви неотступно преследовали ее, лишив в конце концов рассудка.

Балет «Жизель» — один из самых востребованных отечественным кинематографом, однако традиционно из него использовалась вторая часть с вилисами: либо идея двоемирия, либо смерти — как метафора противопоставления

⁵⁰⁸ В 1997 г. в Санкт-Петербурге выходит балет в двух актах в постановке Б. Эйфмана на музыку Ж. Бизе, А. Шнитке, П. Чайковского «Красная Жизель». В основе балета оказывается трагическая судьба творческого человека (за которой прочитывается судьба Ольги Спесивцевой), оказавшегося вовлеченным в кровавые события революционного Петрограда 1917 г. В «Красной Жизели» Эйфмана волнуют вопросы искусства и тирании власти, искусства и вынужденной эмиграции.

искусства актуального и устаревшего, отжившего. Авторы «Мании Жизели» из балета берут исключительно эпизод безумия, превращая биографию экранной «Спесивцевой» в историю мучительной нимфомании некогда великой примы-балерины, оставляя трагические подробности биографии (сценическая деятельность в России, зарубежные гастроли и вынужденная эмиграция, преследование чекистами и т. д.) на втором плане, а иногда и за кадром. Зритель может видеть Спесивцеву (Галина Тюнина) на сцене (пространство настоящей жизни для актрисы) исключительно в хроникальных кадрах, все остальное время балерина находится во всевозможных бытовых интерьерах и театральной гримерке (безжизненном пространстве). Драматургически все ее романы авторами выстраиваются по одной схеме: первый эпизод — встретились и влюбились, второй — конец любви по причине расставания или смерти. Подобным образом решаются взаимоотношения Спесивцевой с театральным критиком Волынским (Михаил Казаков), большевистским функционером Каплуном (Евгений Сидихин) и британским банкиром Жоржем Брауном (Андрей Смирнов), возникшим в жизни балерины незадолго до ее безумия, то есть со всеми основными мужчинами в ее жизни. И каждый из них считает ее «сумасшедшей», женщиной «с несносным характером» или «истеричкой». Однако помимо эмоциональной устойчивости, окружающими подвергается сомнению и репутация Спесивцевой: Волынский возмущается, что петроградские зрители в голодном городе приносят в гримерку балерине продукты, словно кокотке, а медсестра в психбольнице, куда Каплун приводит Ольгу подготовиться к роли Жизели, называет ее шлюхой. Никогда ранее такой буквальной трактовки в репрезентации этого женского образа не встречалось. Да, в дореволюционном кинематографе слово «балерина» означало репутацию, но скорее ветреной красотки, в советском после возвращения этого образа в игровой кинематограф за ним закрепилось значение исключительно профессии. И теперь, с развалом СССР, в его трактовке зазвучали провокационные ноты.

Сексуальность, равно как и безнравственность, в художественной репрезентации образа балерины означает оппозиционное системе положение. В

жажде близости и неразборчивости в связях проявляется уязвимость женщины творческой профессии перед тиранией власти («Прорва»). Очень символично в этом свете звучит песня из заглавных титров фильма — «Шансон о генеральской дочери»⁵⁰⁹, в которой рассказывается о судьбе девушки, чей отец-генерал погиб в войне на Балканах, брат заделался террористом, а ее сердце разбил коварный обольститель. И тогда в поисках человеческого тепла она вышла на панель, где повстречала матроса, который ее и утешил. Собственно, в этих перипетиях и заключена судьба среднестатистической русской женщины на рубеже эпох, судьба осиротевшего русского народа, лишённого патерналистской опеки во времена гражданской войны, братской поддержки во времена революционного террора и «обесчещенного матросами Октября». Потому финальный куплет («Ох вы, женщины, что же вы, б... / Неужели нельзя потерпеть / Если станете вы с кем попало, / Кто же нравственность будет хранить»⁵¹⁰) в контексте трактовки художественного образа балерины в отечественном кинематографе — маркере эпохи, судьбы Спесивцевой и общей тональности фильмов 1990-х гг. звучит обвинительно в адрес милитаристского государства, растоптавшего тонкую и ранимую душу не только творческого человека, но и народа.

Через нимфоманию главной героини, граничащую с безумством, режиссер воссоздает на экране хрупкую фигурку балерины, чей драматический талант оказывается не защищенным перед историческими обстоятельствами. Фильм о судьбе великой русской балерины превращается в эпитафию о судьбе всех, кто вынужден был покинуть родину с наступлением красного террора. По сути «Мания Жизели» — это картина не о балете, а о невыносимой душевной тоске русских в эмиграции. Через образ Спесивцевой в фильме звучит ностальгия по утраченной родине, уничтоженной большевиками, и признание себя частью государственной системы: «Я считаю, что жизни радоваться — грех»⁵¹¹, — говорит Ольга. «Дева радости», как и ее предшественницы из дореволюционного

⁵⁰⁹ В героине песни узнается дочь генерала, богемная питерская femme fatale Серебряного века Паллада Олимпиаевна Богданова-Бельская.

⁵¹⁰ Цит. по «Шансону о генеральской дочери».

⁵¹¹ Цит. по фильму.

кинематографа («Хризантемы», «Дневник балерины», «Умиравший лебедь»), оказывается поверженной. Прошло более семидесяти лет советской власти, при которой балерина была возведена в ранг государственного символа, и с ее окончанием она разделяет судьбу утраченной России (теперь советской). Ностальгию, которая возникает в «Мании Жизели» в адрес утраченной родины, можно соотнести и с чувством разочарования, и неоправданными надеждами, возлагаемыми обществом на развал СССР и возможности перемен.

Симптоматично, что балерина становится самым заметным женским образом в отечественном кинематографе спустя сто лет после революции. Российское общество за последние годы пережило встряску по всем основным направлениям, начиная от экономики и заканчивая внешней политикой: воссоединение с Крымом, кризис в отношениях с Украиной, война в Сирии, экономическая блокада США и Евросоюза, «холодная война» с Западом, усиление протестной активности внутри самой страны. Можно сказать, что с возвращения Крыма в 2014 г. и с последующими кризисными явлениями мир, в котором жило российское общество начиная с развала СССР перестал существовать. И как это уже встречалось в кинематографической практике, в эпоху перемен экран реанимирует образ ведекиндовской Лулу — женщины, свободной от общественных предрассудков, счастливой и открытой в проявлении своих эмоций, танцующей, в полной мере ощущающей радость бытия. Она своим появлением фиксирующей нестабильное, переходное состояние общества, которое переживает колоссальный стресс от внешнеполитического кризиса, пытается адаптироваться к изменившимся обстоятельствам мирового порядка и грядущих перемен внутри страны.

В 2017 г. выходит сразу два фильма на балетную тематику: «Большой» В. Тодоровского и «Матильда» А. Учителя. Балерина в отечественном кинематографе только до революции, с некоторыми поправками на национальный характер, ассоциировалась с «Freudenmädchen», своим артистическим образом жизни, бросающей вызов традиционному укладу. В советском — она была одно целое с государственной системой и транслировала значимые для общества

идеологические установки, которые менялись в зависимости от эпохи. Начиная с 1940-х — это воспитание «нового человека» для нового общества, ближе к 1970-м балерина объявляется гуманистической скрепой всей культурной жизни России и ее визитной карточкой. В 1980-х на волне перестройки она начинает преобразовывать эту культурную жизнь, меняясь вместе с ней, а в 1990-е, стиснув зубы, зачастую ценой своей жизни продолжает отстаивать честь и право на существование великой русской культуры. В 2017 г. балерина с этой культурой в фильме В. Тодоровского расходится.

В картине *Алексея Учителя «Матильда» (2017)* балерина ставит под сомнение не только высокое значение искусства балета, уравнивая театр с публичным домом в буквальном смысле этого слова⁵¹², но и жизнеспособность государственной системы, чей духовной скрепой на протяжении долгих лет советской власти она являлась. Из-за танцовщицы Матильды (Михалина Ольшаньская) Николай II (Ларс Айдингер), по идее режиссера, во время своей коронации теряет сознание от нахлынувших чувств к бывшей возлюбленной, роняя с венценосной головы на пол императорскую корону, символ верховной власти, и цепь с орденом Андрея Первозванного. В купе с фразой, брошенной в начале фильма Александром III (Сергей Гармаш) на дне рождения Ники, что «Россию надо держать», и трясущимся по старости и болезни кулаком, показывающим, как. Вся эта история про нерешительного царя прочитывается как метафора растерянности государственной власти сегодня.

Если в немецком кинематографе 1920-х гг. на распутье между хаосом и порядком стояла душа типичного бюргера, разрывавшаяся между патриархальным укладом жизни, маркером которого был образ матери/жены, и улицей, где царят неуправляемые инстинкты и стремление к свободе, олицетворением которых была

⁵¹² В первом эпизоде после начальных титров юных балерин фотографируют в стиле «будуарных» открыток. Директор Императорских театров Иван Карлович (Евгений Миронов) комментирует своих подопечных великому князю Владимиру Алексеевичу (Виталий Коваленко), одаривая их эпитетами, как кокоток: «бушующее пламя наслаждений», «воплощенная грация на вкус настоящего эстета» и т. д. А когда в следующем эпизоде, на съемке общей фотографии, возмутилась Матильда Кшесинская: «Для кого нас фотографируют? У нас же не публичный дом», — Иван Карлович со знанием дела парирует: «Лучше! Публичный дом не получает казенные субсидии».

проститутка, то в фильме А. Учителя 2017 г. таким персонажем становится будущий российский император Николай II, колеблющийся между долгом и желанием, а в реальности не способный к действию руководитель страны, ввергающий свой народ из-за собственной халатности в кровавую трагедию на Ходынском поле. Является ли такая трактовка исторических событий арт-провокацией со стороны режиссера, однозначно сказать сложно. Вполне вероятно, она прочитывается только из контекста проведенного исследования и относится к значениям, которые сознательно и не вкладывались автором в его произведение, а возникли помимо его воли. Цесаревич в фильме оказывается тем самым «типичным бургером», который разрывается между «бунтом и раболепством», стремлением к свободе от общепринятых норм и приверженностью порядку вещей, сохраняемому уже несколько столетий благодаря династии Романовых. Через его душевные метания с киноэкрана транслируется запрос общества «типичных бургеров», в которых превратился российский народ в постсоветское время, на перемены в существующем мироустройстве в рамках хотя бы своей страны в попытке вырваться из тисков авторитарного режима.

Матильда Кшесинская предстает в фильме типичной *femme fatale* (в эпизоде, где она учится крутить 32 фуэте, она одета как Мюзидора⁵¹³ — в черное облегающее трико). Этот женский образ в кинематографе определенных исторических периодов соотносится с понятием «новой женщины» и становится «неврологической точкой» эпох перемен и связанных с этим противоречивых настроений в обществе. *Матильда — это героиня, которая безнравственным поведением не только бросает вызов традиционному укладу жизни, но и знаменует своим появлением нарождение новой морали взамен устаревшей, утратившей всякую жизненную силу.* Она как наваждение, сулящее радость и свободу от гнета социальных норм и порядка, влечет к себе мужчин, во взаимодействии с подобной женщиной стремящихся прикоснуться к своей инстинктивной природе, к своей самости. Великий князь Андрей Владимирович

⁵¹³ Мюзидора — псевдоним французской актрисы Жанны Рок (1889–1957), популярность которой принес сериал Луи Фейада «Вампиры» (фр. *Les Vampires*, 1915), где она исполнила первую в истории кино роковую женщину.

(Григорий Добрыгин) на вопрос Ники, какой подарок он приготовил Матильде, отвечает: «Свою жизнь! А то можно ее прожить, не узнав, кто ты на самом деле». И тогда будущий император заявляет, что он тоже хочет попробовать узнать себя. Чтобы передать демоническую силу Матильды, способную заставить мужчин потерять от любви голову, режиссер прибегает к образу Лои Фуллер⁵¹⁴, американской танцовщицы, основательницы танца модерн.

Это направление современной хореографии, зародившееся на рубеже XIX–XX вв., отвергало традиционные балетные формы и провозглашало новую эстетическую программу, способную отразить духовные потребности нового, индустриального общества. Через демонстрацию нагого тела отказ от канона и классических сюжетов в пользу оригинальных пластических сценических решений манифестировались протест и отказ социума от устаревших догм и правил. Лои Фуллер создает новый тип танцевального представления, обладающий гипнотическим воздействием на зрителя за счет синтеза технических приспособлений, света, музыки и человеческого движения. Ее танец не был похож на классические балетные па — привязывая к рукам длинные планки, декорированные полотнами прозрачной ткани, двигаясь в определенном ритме в разноцветном освещении, она создавала образы цветов, бабочек или языков пламени. Именно свобода и естественность человеческой пластики, свобода от академизма, присущего классическому балету, становятся фундаментом новой эстетической программы. *Симптоматично, что эти новые правила в культуре XX в. заявляются через женский танец и саму женщину, в обществе по сути провозглашается концепция антикультуры, так как официальная противостоит природному в человеке. Обыватель боится в себе этого природного, необузданного, неизвестного, но за этим и скрывается само понимание свободы.* Любопытно, что в танце Фуллер как раз и проявлялась эта близость к природе — и в тематике, и в потребности непосредственно передавать эмоции, не скрываясь под маской образа. Эти идеи модернистской теории реабилитации плоти через танец позже получают развитие в танце Айседоры Дункан и Вацлава Нижинского,

⁵¹⁴ Лои Фуллер — Loïe Fuller; настоящее имя — Marie Louise Fuller, 1862–1928.

танцовщиков, которые, по мнению О. Родена, вместе с Фуллер «раскрепостили движение».

В фильме А. Учителя конфликт отживших форм традиционного мироустройства и новых, свободных от давления общепринятого норм, конфликт духа и плоти, академического балета и танца модерн задается через образ Матильды. Впервые балет в отечественном кинематографе выступает как устаревшая форма человеческого бытования. До этого в некоторые периоды он соотносился только с потерявшим актуальность и нуждающимся в обновлении искусством. Здесь же речи про искусство не ведется, «Матильда» продолжает тенденцию, заявленную еще в «Большом», принижая академический танец до гимнастических трюков — у Тодоровского это был «гран-прыжок», а у Учителя — 32 фуэте. В фильме балет рассматривается как элемент патриархального общества, жестко регламентирующего и выдвигающего завышенные требования к женщинам, а в отношении мужчины, лицемерно предлагающего двойную мораль. Общества, где балерине отводится роль подконтрольной блудницы. Поэтому императрица Мария Федоровна (Ингеборга Дапкунайте), застав Матильду в опочивальне Ники, спокойно говорит ей: «Я надеюсь, что мой сын получил от вас все, что хотел, и теперь мы увидим вас только на сцене»⁵¹⁵. В контексте данного исследования не ставится задача проследить историческое соответствие — его в фильме нет по основополагающим моментам, нет смысла искать его и в частности. Интересно увидеть, какие идеи, вероятнее всего, безотчетные, всплывают в фильме и что за ними стоит.

За образом Матильды скрывается ключевой культурный код, появившийся на рубеже XIX–XX вв., но не утративший свое значение и в XXI — через образ демонической женщины, бросающей вызов традиционному укладу жизни, транслируются изменения общественного (под)сознания, реагирующего на внешние перемены в мире. Отсюда и корневой конфликт фильма — между видимым, существующим, выраженным в академических формах балета и мыслимым, желанным, представленным танцем модерн, олицетворяющим в

⁵¹⁵ Цит. по фильму.

воображении окружающих Матильду⁵¹⁶. Любопытно, что кульминация этого противостояния достигается при помощи кинематографа в буквальном смысле этого слова. Ники, разбирая подарки к предстоящей свадьбе, демонстрирует вошедшей невесте Аликс (Луиза Вольфрам) подарок от кайзера — киноаппарат и сетует, что хотел бы устроить кинопоказ в России, но, к сожалению, показать-то и нечего. И тогда принцесса Алиса Гессен-Дармштадтская, задрав юбки и демонстрируя панталоны, начинает повторять движения, с которыми Матильда предстает в безумных фантазиях своего поклонника графа Воронцова (Даниил Козловский), танцевальные движения Лои Фуллер! Аликс продолжает бесноваться до тех пор, пока у нее не кончаются силы и она не падает на пол. *Этот эпизод (а также, сама репрезентация Матильды в фильме через образы схожие с Фуллер и Мюзидорой) словно возвращает зрителя к истокам возникновения образа балерины на русском киноэкране, возвращает балерине первоначальную трактовку хтонической женщины, необузданной, находящейся в тесной связи со своей сущностью, пробуждающей, несущей освобождение от оков, навязанных цивилизацией.* И вместе с тем данный фрагмент ставит многоточие.

В немецком кинематографе 1920-х гг., когда максимально концептуально⁵¹⁷ прозвучала идея «новой женщины» как маркера перемен в обществе, конфликт духа и плоти решался не в пользу женщины. Она, подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, совершала выпад против устройства традиционного общества, ставя под угрозу само его существование. Потому вся система социального устройства патриархального мира выступала против плотского, и конфликт «видимого и мыслимого» заканчивался трагедией. В фильме А. Учителя балерина Матильда становится проблемой государственного масштаба, на устранение которой брошены все силы. И это не только передовая медицина и служба госбезопасности, в команде по уничтожению — сам «бог». Аликс говорит Матильде: «Да, он выбрал

⁵¹⁶ Подробнее об этом: Смагина С. А. Образ балерины в фильмах «Фуэте» и «Миф» как флагман перестройки общества: к проблеме репрезентации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 (61). С. 34-45.

⁵¹⁷ В советском обществе 20-х она получила практическое воплощение, что нашло свое отражение и в кинематографе того периода.

вас, но меня выбрал и поставил рядом с ним Бог, и я не отступлю»⁵¹⁸. А затем и сам Ники в фильме, после того как все решили, что Матильда трагически погибла, вспоминает, что Аликс все в детстве называли солнышком, и говорит своей невесте с раскаянием: «Бог все придумал правильно! Бог всю мою жизнь осветил солнцем [говорит со слезами на глазах и трагедией на лице], а я едва не потерял тебя»⁵¹⁹. Но парадокс ситуации заключается в том, что на распутье между порядком и хаосом оказывается сам император, то есть представитель верховной власти в стране. Можно предположить, что картина фиксирует кризис самого государственного устройства: на это указывает и ситуация с обмороком при коронации под «Долгие лета», и то, как представлено супружество императора — брак, замешанный на народной крови (трагедия на Ходынском поле), освещенный молитвой коронованных молодоженов, которой не суждено было осуществиться: «Пусть наш дом станет местом добра и чистоты, чтобы мы терпеливо несли свою ношу и исполнили волю твою»⁵²⁰.

В советском кинематографе 1920-х гг. женская «свобода» берется на вооружение государством и используется исключительно в мужских интересах, как утилитарных, так и для задачи построения коммунизма (формирование в общественном сознании идеологического конструкта «новая женщина», нашедшего свое экранное воплощение в том числе и в кинематографе). Анализ изменения репрезентации образа балерины в фильмах позволяет выявить момент, когда впервые конфликт духа и плоти в отечественном кинематографе решается в пользу последнего, когда выигрывает женщина. В фильме Учителя Матильда остается жива, обретает свое женское счастье с великим князем Андреем Владимировичем, уезжая с ним за рубеж, в то время как Ники разделяет трагическую судьбу со своим народом.

Таким образом, в современной России через образ балерины все более явно начинают транслироваться темы духовности и бездуховности, новой и сверхновой морали, культуры как политической площадки; а также подниматься вопросы к

⁵¹⁸ Цит. по фильму.

⁵¹⁹ Цит. по фильму.

⁵²⁰ Цит. по фильму.

существующей системе общественно-социального устройства и подвергаться сомнению эффективность самой государственной политики. Можно сказать, что *образ балерины в отечественном кинематографе становится зеркалом перемен в духовном состоянии общества.*

Его экранная репрезентация находится в тесной связи с внутренними процессами, происходящими в социуме, и способна не только отражать текущие изменения, но и прогнозировать будущее. Разумеется, сам выбранный образ балерины — пусть и характерный, но частный случай. На его месте могут оказаться другие, социально значимые образы — учительницы, врача, ученого и т. д. И каждый из них позволит по-новому взглянуть на историю страны в ее кинематографическом воплощении, обозначая, какие процессы стоят за трансформацией того или иного женского образа в те или иные исторические периоды. *Автором исследования в качестве объекта для изучения выбрана балерина как наиболее релевантный художественный образ в духовной жизни России — балет сам по себе тесно связан со многими культурными, социальными и политическими процессами, происходящими в российском обществе, а женщина артистической профессии наиболее зримо демонстрирует разницу между патриархальной и феминистской моделями репрезентации на экране.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование, поставившее перед собой цель — выявление особенностей репрезентации женских образов («новая женщина») в отечественном кинематографе в периоды глобальных социокультурных изменений в обществе, решило ряд необходимых задач:

- отмечен характер социокультурных изменений, происходящих в определенную эпоху,
- определены основные составляющие социокультурной среды,
- выявлен корневой женский образ, через репрезентацию которого транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи,
- найдена связь между особенностями визуальной репрезентации женского образа в кинематографе и доминирующими в обществе полоролевыми установками,
- проанализирована динамика трансформации женского образа и обозначены особенности его визуальной репрезентации в кинематографе.

Выводы, звучащие в исследовании, заключаются в том, что:

1) Многие важные социокультурные процессы, происходящие в обществе, совершенно однозначно и показательно находят свое отражение в системе репрезентации женских экранных образов.

2) В переходные исторические периоды возникает характерный образ «новой женщины», становящейся генеральной линией между старым, патриархальным миром традиционных ценностей и новым, авангардным. Именно через него транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи.

3) В каждом отдельном историческом случае репрезентация имеет свои характерные особенности и особые черты, определяемые доминирующими в обществе полоролевыми установками.

Все основные положения, выносимые на защиту, были доказаны. В результате чего *данное исследование подтвердило изначальную гипотезу, что при изучении специфики художественного (кинематографического) процесса той или иной эпохи одной из важнейших задач является анализ репрезентации системы женских образов.* Они весьма точно обозначают перемены или их отсутствие в общественном устройстве.

В результате проведенного исследования можно с уверенностью утверждать, что концепция «новой женщины» в европейском дискурсе формируется на основании ряда условий: политических, экономических и социальных общественных изменений, трансформации морально-нравственных ориентиров в социуме, общественной переоценки понятий «женского» и «мужского», открытий в сфере медицины и психиатрии, популярности философских идей ряда европейских мыслителей.

Образ «новой женщины» становится символом разрушения традиционных представлений о понятии пола и его границах, что выявило ситуацию гендерного кризиса начала XX в. Корневым женским образом, маркирующим социокультурные изменения в европейском обществе и фиксирующим слабость маскулинной цивилизации, становится образ *femme fatale*. Эта экранная героиня своим антиобщественным поведением бросает вызов традиционному укладу. Подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, роковая женщина совершает выпад против устройства самого общества, ставя его под угрозу разрушения, а значит, неизбежного обновления.

Проект изменения гендерной модели в европейском обществе нач. XX века был отражен в литературных и теоретических трудах немецких писателей и философов. Новый женский образ окажется чрезвычайно востребованным немецким кинематографом разных периодов начиная с 1920-х гг., и будет четко фиксировать происходящие изменения в обществе, как социальные, так и политические.

В свою очередь, использование в отечественном кинематографе 1920-х гг. феминистской идеологии было необходимо советской власти для того, чтобы

вовлечь в дело социалистического строительства женщин – самую консервативную часть общества дореволюционной России. Большевики подхватывают и развивают начатое еще до революции движение сексуального раскрепощения молодежи, в том числе, под влиянием, крайне популярных в первое десятилетие XX века, идей немецкого драматурга и философа Ф. Ведекинда.

Трансформация женской гендерной модели в отечественном кинематографе от патриархальной до феминистской ярко прослеживается через репрезентацию образа публичной женщины. Впервые образ «падшей женщины» появляется на киноэкране в 1910-х гг. и изменяется в зависимости от политической ситуации в стране: исчезает и вновь возвращается, обретая новые смысловые звучания. До революции через него транслируются проблемы социальной несправедливости в обществе. В 1920-е гг., с приходом к власти большевиков, проституция начинает восприниматься как разрушительное наследие царского режима, которое подлежит искоренению, а идеологически чуждые работницы этой сферы услуг – «перековке». В 1930-е гг. проституция записывается во враждебные советскому обществу явления и на долгие годы исчезает из кинодискурса. На советские экраны образ проститутки вернется в период «оттепели», но концептуальную перекодировку получит только с распадом СССР, когда в ряду других маргинальных явлений приобретёт значение вызова тоталитарной системе.

Репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 1920-х – 1930-х гг. не является однородной. В кинематографе пропаганда «новой морали», в отличие от литературы и печатных СМИ, находит отражение по большей степени уже в период ее критики. В игровом кинематографе в силу его условности и длительности производственного цикла не обозначается разница между реально существующими советскими женщинами и идеологическим конструктом «новая женщина», призванным служить ролевой моделью. В фильмах присутствует некий усредненный образ эмансипированной женщины, противопоставленный героине из патриархального мира. Агитация и критика принципов «новой морали» идет вторым планом и не затрагивает главную героиню. Зачастую и тема «новой женщины» в фильмах идет в стороне от основной.

В кинематографе 1930-х гг. четко обозначается момент разворота к патриархальным ценностям, когда взамен идей о половой свободе и раскрепощении женщины снова становится актуальным понятие семьи как ячейки общества. Идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х годов, заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, в кинематографе постепенно трансформируется в женщину с «двойной занятостью», сочетающую в себе функции образцово-показательной матери жены с передовой труженицы.

Образ балерины можно назвать одним из центральных и ключевых на отрезке между патриархальной и феминисткой моделью репрезентации женщины в отечественном кинематографе, а сам балет контекстуально оказывается связанным со многими политическими и культурными процессами, происходящими в российском обществе на протяжении существования кинематографа.

Экранная репрезентация этого образа становится динамическим маркером духовного состояния российского общества. Так, в дореволюционном кинематографе доминирующей характеристикой балерины становится сексуальность, находящаяся в оппозиции к патриархальным нормам. Эта трактовка близка к концепции Лулу Ф. Ведекинда, олицетворяющий тип «новой женщины». В 1920-е гг. с активной феминизацией социума, когда прежде аморальное начнет транслироваться как новая норма, на экране воцарится типаж освобожденной крестьянки, который оттеснит балерину на периферию истории. В 1930-е годы балерину (танцовщицу) в кинематографе как художественный образ реабилитируют, наделив ее исключительно профессиональными коннотациями. Начиная с конца 1940-х гг. через этот образ будут транслировать идеи воспитания «нового» человека для нового общества, ближе к 1970-м гг. балерина будет объявлена «гуманистической скрепой» всей культурной жизни России и её «визитной карточкой». В 1980-х на волне Перестройки балерина начинает преобразовывать культурную жизнь страны и меняться вместе с ней, а в 1990-е гг. отстаивает честь и право на существование великой русской культуры. В 2017 году на экране снова возникает образ «танцующей» Лулу, наделенной сексуальной

витальностью, что можно трактовать как готовность общества к социокультурным преобразованиям.

Таким образом, в результате проведенного исследования диссертантка приходит к подтверждению своей гипотезы, что все важнейшие социально-культурные процессы, происходящие в обществе, совершенно однозначно и показательно находят свое отражение в системе репрезентации женских экранных образов. Причем любой из этих образов, в т. ч. и маргинальных, будет ошибочно считать устойчивым, так как его смысловая наполненность меняется в зависимости от культурно-исторического контекста.

В переходные исторические периоды в кинематографе возникает характерный образ «новой женщины», становящейся водоразделом между старым, патриархальным миром традиционных ценностей и новым, авангардным.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Абакеева Г. О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Абакеева Гульнара Ойратовна. М., 2016. 319 с.
2. Ажгихина Н. Гендерные стереотипы в современных масс медиа. // Гендерные исследования. Харьков. 2000. № 5. С. 261-273.
3. Айвазова С. Истоки феминизма. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 21-24.
4. Алферова И. В. "Женский вопрос" в теории и практике большевизма (первое десятилетие советской власти. 1917–1927 гг.): дис. ... д-ра исторических наук: 07.00.02 / Алферова Ирина Викторовна. СПб. 2011. 496 с.
5. Альчук А. Анализ глубинных стереотипов советской эпохи. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 3-40.
6. Амфитеатров А. Нелли Раинцева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1908_06_fant_pravdy_oldorfo.shtml: Дата обращения: 10.09.2016.
7. Аристархова И. Ослепляющий взгляд теорий репрезентации //Женщина и визуальные знаки. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 187-214.
8. Аристов В. Советская «матриархатика» и современные гендерные образы. // Женщина и визуальные знаки. М. 2000. С. 3–16.
9. Арманд И. Ф. Задачи работниц в Советской России / Статьи, речи, письма. М.: Политиздат, 1975. 287 с.
10. Арцибашев М. Санин. // Собр. соч.: в 3 т. М.: Терра, 1994. Т. 1. 784 с.
11. Багратиони-Мухранели И. Десакрализация женщины. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 36-42.
12. Батлер Дж. Гендерное беспокойство. // Антология гендерной теории / Сост. и комментарии Гаповой Е. А. и Усмановой А. Р. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280-296.
13. Башкирцева М. Фотография женщины. СПб.: Кирцидели, 2005. 616 с.

14. Бенъямин В. Центральный парк / пер. с немецкого Александра Ярина // Иностранная литература. 1997. № 12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin02-pr.html>: Дата обращения: 17.01.2017.
15. Бильшай В.Л. Решение женского вопроса в СССР. М.: Госполитиздат, 1959. 264 с.
16. Блисковская Н. З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н. К. Крупской с работницами Москвы: сб. / сост. Н.З. Блисковская. М.: Моск. Рабочий, 1986. 251 с.
17. Блок А. А. Незнакомка (1906) // Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Изд-во «Худ. лит.», 1968. 839 с.
18. Бободжанова Р. М. Роль СМИ в формировании гендерных стереотипов: дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.10 / Бободжанова Ранохон Махмудовна. Душанбе, 2006. 274 с.
19. Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце: статьи, эссе / сост. и пер. с фр. Л. С. Ефимова. СПб.: Лимбус Пресс, 2013. 528 с.
20. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: ТОО Летопись, 1998. 291 с.
21. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция // Философия эпохи постмодерна: сб. пер рефератов. Минск: Красико-принт, 1996. 453 с.
22. Брыкин Н.А. Собачья свадьба // В новой деревне: очерки. М. 1925. С. 17–21.
23. Бюндюгова Т. В. Особости смыслового принятия женских образов, транслируемых в визуальной рекламе: дис. канд. психологических наук: 19.00.01 / Бюндюгова Татьяна Вячеславовна Ростов-на-Дону, 2008. 161 с.
24. Вайнштейн О. Б. Полные смотрят вниз. Идеология женской телесности в контексте российской моды // Художественный журнал. 1995. № 7. С. 49-53.
25. Вартанов А. Бедная Валя, а также Таня, Анеля и, конечно, Бэлла. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 26-29.
26. Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1 Ч. 2, Дух земли: трагедия в 4 д.] Ящик Пандоры: трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены / Ф. Ведекинд // Собр. соч.: / пер. Р. Бреннера, А. Торского, М. Ярцевой. М.: Пан, 1907. Т. 1. 157 с.

- 27.Ведекин Ф. Лулу. Вампир (Дух земли): трагедия в 4 д. с прологом/пер. с нем. изд. Вс. Мейерхольда; пролог и эпигр. в перев. С. Городецкого. Ящик Пандоры: трагедия в 4 д.: драматическое произведение в 2 частях / пер. П. Гиберман. СПб.: Шиповник, 1908. 220 с.
- 28.Ведекин Ф. Религия красоты. Общество улучшения человеческой породы: пьеса в 5 д. Франка Ведекинда / пер. Ел. Кугель. СПб.: журн. «Театр и искусство». 1907. 71 с.
- 29.Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 608 с.
- 30.Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.
- 31.Венкстерн Н. А. Аничкина революция: роман. М.: Федерация 1928. 217 с.
- 32.Веселовский Ю. Франк Ведекин // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 44. С. 712.
- 33.Вирилио П. Информационная бомба; Стратегия обмана. М.: Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», 2002. 190 с.
- 34.Воронина О. А. Свобода слова и стереотипный образ женщины в СМИ // Знамя. 1999. № 21. С. 165-175.
- 35.Воронина О. Женское предназначение: миф, идеология, практика. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 14-18.
- 36.Гладков Ф. Цемент. Серия: «Библиотека Зарево». Харьков: Прапор, 1983. 220 с.
- 37.Глебкина Н. В. Репрезентация повседневности в советском кинематографе конца 1950–1960-х гг.: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Глебкина Наталия Владимировна М. 2010. 231 с.
- 38.Гоголь Н. В. Невский проспект // Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород: повести. Ревизор. Женитьба. М.: Слово, 2000. 672 с.
- 39.Горичева Т. Ведьмы в космосе. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 24-26.
- 40.Гращенко И. Н. Киноантропология XX / 20. М.: Человек, 2014. 904 с.

41. Григорьева Г. Н. Советская власть и женское движение в СССР в 20-е гг. XX в.: дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Григорьева Галина Николаевна. М. 2004. 175 с.
42. Грошев И. Образ женщины в рекламе // Женщина. Гендер. Культура. М. 1999. С.331-343.
43. Гумилевский Л. И. Игра в любовь. М.: ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2001. 191 с.
44. Гумилевский Л. И. Собачий переулочок. М.: Современный писатель, 1993. 384 с.
45. Гусева Ю. Динамика репрезентации образа женщины-политика в женских журналах // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 1. Иваново. 2002. С. 115-119.
46. Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х гг. // Логос: филос.-лит. журнал. М.: Изд-во «Дом интеллектуальной книги», 1999. № 11/12 (21). С. 131-155.
47. Дашкова, Т. Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 256 с.
48. Де Бек А. Новая волна: портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. 126 с.
49. Де Бовуар С. Второй пол. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 928 с.
50. Декреты Советской власти. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/index.html>. Дата обращения: 06.11.2016 г.
51. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. М.: Гнозис, 2000. 230 с.
52. Долгопят Е. В советском государстве — люди-двойники. Из истории создания фильма «Весна» (по материалам Музея кино) // Киноведческие записки. 2002. № 57. С 240.
53. Дубовская И. Н. Женский портрет на фоне рекламы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2002. № 2. С. 98-106.

54. Дунаева А. Реабилитация плоти. О творчестве Франка Ведекинда. // Петербургский театральный журнал. № 3 [77] 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-drama/reabilitaciya-ploti/>. Дата обращения: 16.02.2016.
55. Дунаева А. О. На пути к Лулу: концепция духа плоти (der fleischgeist) в утопиях Франка Ведекинда // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2 (4). С. 1078-1082.
56. Жеребин А. И. Мейерхольд и Ведекинд // Литература в контексте художественной культуры: межвуз. сб. науч. статей / под ред. А.Г. Березиной, А.М. Фурсенко. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т., 1991. С. 39.
57. Жеребкина И. Прочти мое желание: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000. 256 с.
58. Жеребкина И. Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России. СПб.: Алетейя, 2000, 335 с.
59. Забродин В. В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: НЛО, 2011. 560 с.
60. Захаров Д. В. Трансформация образа женщины в средствах массовой информации России в 70-90 гг. XX века на примерах журналов: «Работница», «Крестьянка», «Космополитен»: дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Захаров Денис Владимирович. М. 2004. 205 с.
61. Захарова Н. В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры: дис. ... канд. социологических наук: 22.00.06 / Захарова Наталья Владимировна. Ульяновск. 2005. 164 с.
62. Здравомыслова Л. Как рождался «советский патриархат». Григорий Баткис о сексуальной революции в России. // Демографическое обозрение. М.: ВШЭ. 2017. том 4. №1. С. 124-143.
63. Здравомыслова О.М. Гендерные аспекты современных российских трансформаций: проблемы методологии исследования: дис. ... д-ра философских наук: 09.00.11 / Здравомыслова Ольга Михайловна. М. 2008. 285 с.
64. Зонтаг С. Магический фашизм // Искусство кино. 1991. № 6. С. 50-57.

65. Зоркая Н. Брак втроем – советская версия. «Третья Мещанская», режиссер Абрам Роом. // Искусство кино. 1997, №5. [Электронный ресурс] Режим доступа – <http://kinoart.ru/archive/1997/05/n5-article28> (дата обращения 07.12.2017).
66. Ионов П. Без черемухи // Правда. 1926. 4 дек. С. 5.
67. Каганович Л. Реорганизация партаппарата и очередные задачи партработы // Коммунистка. 1930. № 2–3.
68. Калашников Ю. С. Очерки истории советского кино. Т. 1. 1917–1934. М.: Искусство, 1956. С. 92.
69. Каллиников И. Ф. Мощи: роман в 4 т. Брянск: Изд. товарищество «Дебрянск»: Брян. обл. о-во книголюбов, 1993. Т. 2. 486 с.
70. Каменецкая Н. Ю. Гендерные репрезентации в российском искусстве // Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / Под общ. ред. О.А. Ворониной. М.: МЦГИ–МВШСЭН–МФФ. 2001. 416 с.
71. Кардапольцева В. Н. Особенности конструирования и репрезентации женственности в русской культуре нового и новейшего времени: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Кардапольцева Валентина Николаевна М. 2005. 491 с.
72. Карчевская К. С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Карчевская Кристина Сергеевна. СПб. 2010. 168 с.
73. Карченкова Т. А. Женский вопрос в российской публицистике второй половины XIX века: дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Карченкова Татьяна Анатольевна. Омск. 2002. 237 с.
74. Кеннет Т. Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. С. 7–69.
75. Кириллова М. С., Никифорова Н. В. Репрезентации женщины-технического специалиста в отечественной визуальной культуре. // Сборник научных статей. Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. 2016. 364–367.

- 76.Клименкова Т. А. Философско-мировоззренческие аспекты феминистских представлений о «мужественности» и «женственности» // Философия и мировоззрение: критический анализ буржуазных концепций. М.: ИФАН СССР. 1988. С. 141–165.
- 77.Клименкова Т. А. Женщина как феномен культуры. М.: Преображение, 1996. 218 с.
- 78.Климонтovich Н. Женщины на двадцать лет моложе // Искусство кино. 1991. № 6. с. 83-89.
- 79.Кловер К. Дж. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах. // Логос. 2014. № 6. С. 1-60.
- 80.Коллонтай А. М. Работница и крестьянка в Советской России. М.: Пг., 1923. 35 с.
- 81.Коллонтай А. М. Тезисы о коммунистической морали в области брачных отношений // Коммунистка. 1921. № 12–13. С. 28-34.
- 82.Коллонтай А. М. Трудовая повинность и охрана женского труда // Коммунистка. 1920. № 6. С. 15-17.
- 83.Коллонтай А. Избр. статьи и речи. М.: Изд-во политич. лит., 1972. 432 с.
- 84.Коллонтай А. Любовь пчел трудовых. Из серии рассказов «Революция чувств и революция нравов». М., Петроград: Госиздат, 1923. 304 с.
- 85.Коллонтай А. Проституция и меры борьбы с ней: речь на III Всероссийском совещании заведующих губженотделами. М.: Госиздат, 1921. 23 с.
- 86.Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. М.: Всерос. центр. испол. ком. сов. р. к. и к. д., 1919 [обл. 1918]. 61 с.
- 87.Колосов А. В. Визуальные образы в средствах массовой информации: философско-социологический анализ: дис. ... канд. философских наук: 22.00.06 / Колосов Андрей Валерьевич. М. 2000. 154 с.
- 88.Кон И. С. Сексуальная революция в России. Клубничка на березке. М.: ОГИ, 1997. 464 с.
- 89.Кон И.С. Мужское тело как эротический объект // Гендерные исследования. 2000. №3. С. 297-317.

90. Кочеткова Н. Е. Дискуссия о «порнографической литературе» в журналистике 1920-х гг.: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.10 / Кочеткова Наталья Евгеньевна. М. 2004. 158 с.
91. Кошкарлова Е. Г. Идеино-художественный диапазон «женской темы» в прозе современных русских писательниц и оценках литературной критики: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Кошкарлова Елена Григорьевна. Псков. 2005. 197 с.
92. Кракауэр Зигфрид. Психологическая история немецкого кино: от Каллигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 320 с.
93. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. М.: Алетейя, 2003, 256 с.
94. Куприянова О. В. Образ женщины в средствах массовой информации в контексте гармонизации российского общества: дис. ... канд. философских наук: 09.00.11 / Куприянова Ольга Викторовна. Чита. 2009. 182 с.
95. Ларсен С. Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране. // О муже(N)ственности. Сборник статей. Ред. и составитель С. Ушакин. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. С. 630-664.
96. Лауретис Де. Тереза. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ. 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 738-758.
97. Ленин В. И. Великий почин // Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 39. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 23-25.
98. Ленин В. И. Международный день работниц // Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 42. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 368-369.
99. Ленин В. И. О задачах женского рабочего движения в Советской республике // Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 39. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 198-205.
100. Ленин В. И. О задачах женского рабочего движения в Советской республике. Речь на IV Московской общегородской беспартийной

- конференции работниц 23 сентября 1919 г. // Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 37. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 185-187.
101. Ленин В. И. Советская власть и положение женщины // Ленин В.И. Пол. собр. соч. в 55 томах. Т. 39. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 285-287.
102. Либакова Н. М. Модификации гендерных образов в российской культуре конца XIX – начала XXI вв.: дис. ... канд. философских наук: 24.00.01 / Либакова Наталья Михайловна. Красноярск. 2011. 155 с.
103. Липовская О. Женщина как объект потребления // Искусство кино. 1991. №6. С. 18-21.
104. Ломброзо, Ч. Женская проституция. Врожденные и случайные проститутки. Их свойства, нравы и привычки. По соч. проф. К. Ломброзо и Д. Ферреро «La donna delinquente e prostituta» / Ч. Ломброзо. М.: Торг. д. Е. Коновалова и К., 1908. 71 с.
105. Луначарский А. В. О быте. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. 84 с.
106. Львов-Анохин Б. А. Фуэте // Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998. 430 с.
107. Лялин Н. Диспут в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской // Молодая гвардия, 1926. № 12. С. 168-173.
108. МакНейр Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, Москва. 2008. 448 с.
109. Малашкин С. Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь. М.: Молодая гвардия, 1928. 50 С.
110. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280-296.
111. Маматова Л. Машенька и зомби. Мифология советской женщины // Искусство кино. 1991. № 6. С. 110-118.
112. Марголит А. Старые новые амазонки, или Здравствуйте, бабушка! // Искусство кино. 1991. № 6. с. 42-46.

113. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино 1924–1953. М.: Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д», 1995. 130 с.
114. Маруся отравилась: секс и смерть в 1920-е: антология / Сост. Д. Быков. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 749 с.
115. Межерецкая Н. В. Человек в поле визуальной культуры: Гендерный аспект: дис. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Межерицкая Наталья Васильевна. Ростов н/Д, 2002. 156 с.
116. Михайлова Т. В постели с «Огоньком» (Визуальная репрезентация женщин в российских СМИ 1990-х годов) // Женщина и визуальные знаки. М.: Идея-Пресс, 2000. 264 с.
117. Некрасов Н. А. Поэзия. М.: Слово. 2000. 808 с.
118. Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. С.-Петербург: Изд-во «Азбука», Книжный клуб «Терра», 1997. 382 с.
119. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. М.: ИФ РАН, 2004. 384 с.
120. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. 880 с.
121. Партийная этика: документы и материалы дискуссии 20-х гг. / Под ред. А. А. Гусейнова и др. М.: Политиздат, 1989. 509 с.
122. Пассерини Л. Женщина в массовой культуре: двойственность образа // Гендерные исследования. 2004. № 12. С. 90-100.
123. Певченко Г. Н. Репрезентация гендерной идентичности в визуальной культуре: дис. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Певченко Галина Николаевна. Ставрополь. 2006. 190 с.
124. Перехвальская Е. Так говорит женщина. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 29-33.
125. Полонский В. О. О проблемах пола и половой литературе // Известия. 1927. 4 апр. С. 3.

126. Придорогина Е. А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Придорогина Елена Александровна. СПб. 2016. 270 с.
127. Райх В. Сексуальная революция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=144323>. Дата обращения: 06.11.2016 г.
128. Рамм-Вебер С. Искусство сталинской эпохи: материнский архетип и соцреализм. // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. М.: РГГУ, 2003. С. 267-280.
129. Романов П. Без черемухи // Без черемухи: повесть, рассказы. М.: Правда, 1990. 464 с.
130. Романов П. Суд над пионером // Молодая гвардия. 1927. № 1. С. 86-91.
131. Рудин И. Содружество. М.: Федерация, 1929. 304 с.
132. Руссо Ж. Ж. Эмиль, или О воспитании // Собр. соч.: в 3 т. СПб.: Газ. «Шк. и жизнь», 1866. Т. 1. С. 346.
133. Рязанцева Н. Примерка женской логики на мужскую политику. // Искусство кино. 1991. № 6. С. 5-10.
134. Саморукова И. Репрезентации: образы мужчин и женщин в культуре // Гендер для «чайников». М. 2006. С. 199-226.
135. Седельник В. Д. Франк Ведекинд: от парадигмы к парадигме и обратно // Парадигмы в языке, литературе и науке. VII Съезд Российского союза германистов. Тамбов. 19–21 нояб. 2009 г. М.: Языки славянской культуры. 2010. Т. 7. С. 96-105.
136. Синельников Л. С. В ожидании референта: маскулинность, феминность и политика гендерных презентаций // Женщина. Гендер. Культура. М.: МЦГИ, 1999. 368 с.
137. Сироткина И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х гг. // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое лит. обозрение, 2010. С. 282-305.

138. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 328 с.
139. Скорospelова Т. В. Концепт маскулинности в российском коммуникативном пространстве: на материале киноискусства 1930-1990 годов: дис. ... канд. социологических наук: 22.00.04 / Скорospelова Татьяна Владимировна М. 2002. 177 с.
140. Смагина С. А. Гендерный подход к анализу фильма «Поэт и падшая душа» // Вестник ВГИК. 2017. № 2. С. 22-33.
141. Смагина С. А. Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. // Артикульт. 2017. № 3 (27). С. 89-94.
142. Смагина С. А. «Новая мораль» в советском кинематографе 1920-х гг. // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». 2017. № 12-4 (86). С. 165-169.
143. Смагина С. А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». 2017. № 9 (83). С. 169-173.
144. Смагина С. А. Образ освобожденной женщины востока в кинематографе 30-х годов. Особенности экранной репрезентации // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 2. С. 114-124.
145. Смагина С. А. «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов // Артикульт. 2018. № 2 (30). С. 99-105.
146. Смагина С. А. Образ *femme fatale* в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37) С. 68-76.

147. Смагина С. А. Пересечение женских образов как пересечение времен: Матильда А. Учителя и Лулу Ф. Ведекинда // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 54-63.
148. Смагина С. А. Образ балерины в фильмах «Мания Жизели» и «Большой» как ностальгия // Журнал Балет. 2018. №5-18. С. 28-31.
149. Смагина С. А. Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 92-99.
150. Смагина С. А. Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. // Артикульт. 2018. №4 (32). С. 174-181.
151. Смагина С. А. Новые француженки Р. Вадима, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля и А. Варда как манифест европейского феминизма в кинематографе // Вестник КемГУКИ. Журнал теоретических и прикладных исследований. 2019. № 46. С. 64-72.
152. Смагина С. А. Танцовщица в русском дореволюционном кинематографе как символ грядущей женской свободы (на примере фильма «Любовь статского советника» П. Чардынина, 1915) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. №1. С. 85-97.
153. Смагина С. А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257-266.
154. Смагина С. А. К типологии экранной репрезентации: женские образы в фильме Г. В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925) // Культурная жизнь Юга России. 2019. №1. С. 22-28.
155. Смагина С. А. Образ балерины в фильмах «Фуэте» и «Миф» как флагман перестройки общества: к проблеме репрезентации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 (61). С. 34-45.
156. Смагина С. А. Образ проститутки в советском кинематографе как маркер социокультурных изменений в обществе // Вопросы культурологии. 2019. № 11. С. 46-56.
157. Смагина С. А. Анализируя фильмы «ищите женщину»! // О Главном в современном искусстве. РОСИЗО [Электронный ресурс]. <http://o->

glavnom.rosizo.ru/modules/cinematography-today/#1534766426951-99ad7b19-0e4e7f7f-b2fe7065-5dca.

158. Смеюха В. В. Феномен гендерной идентификации в медийном пространстве (на материале отечественных женских журналов): дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.10 / Смеюха Виктория Вячеславовна. Краснодар. 2012. 389 с.
159. Советская власть и раскрепощение женщины: сборник декретов и постановлений РСФСР. М. 1921. 310 с.
160. Советский экран. М.: Театр–кино–печать. 1925. № 3(13). С. 5.
161. Сталин И. В. Год великого перелома: к XII годовщине Октября // Правда. 3 нояб. 1929 г.
162. Стишова Е. «Секса у нас нет!» // Искусство кино. 1991. № 6. С. 3–5.
163. Стишова Е. М. Приключения Золушки в стране большевиков / Е. М. Стишова // Искусство кино. 1997. № 5. С. 99-107.
164. Сытник И. Г. Женский вопрос в политике государства и его решение на Южном Урале: 1918–1930 гг.: дисс. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Сытник Ирина Геннадьевна. Оренбург, 2006. 194 с.
165. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ. 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 695-717.
166. Толмачев В. М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1991. № 5. С. 18-28.
167. Третьяков С. Хочу ребенка // Новый Леф. 1927. № 3. С. 3-81.
168. Троцкий Л. Д. Преданная революция. Что такое СССР и куда он идет? М.: НИИ культуры Министерства культуры РСФСР, 1991. 256 с.
169. Троцкий Л. От старой семьи — к новой // Сочинения. Т. 21.: Культура переходных периодов. М., Л.: Госиздат, 1927. 520 с.
170. Троцкий Л. Проблемы культуры Культура старого мира/ Франк Ведекинд. Сочинения. Том 20. Москва-Ленинград, 1926 г. [Электронный

ресурс]. Режим доступа:
<https://www.marxists.org/russkij/trotsky/1926/trotl499.htm>. Дата обращения:
 22.11.2017.

171. Троцкий Л. Франк Ведекинд // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 326–345.
172. Трошин А. Ну, женщина! // Искусство кино. 1991. № 6. С. 47-49.
173. Туркина О. Пип-шоу (идиоадаптация образа женщины в российской телерекламе) // Женщина и визуальные знаки. Под ред. А. Альчук. М.: Идея-пресс, 2000. С.78-99.
174. Туровская М. Женщина и кино. Заметки // Искусство кино. 1991. № 6. С. 131-137.
175. Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино / М. Туровская // Искусство кино. 1997. № 5. С. 108-113.
176. Туровская, М. И. (2003) Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. №62. С. 56-63.
177. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс. // Логос. 2014. № 6. С. 61-84.
178. Усманова А. «Беззащитная Венера»: размышления о феминистской критике истории и теории искусства // АРСНЕ. Минск. Сентябрь 1999. С. 221-240.
179. Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные исследования. 2000. № 4. С. 140-148.
180. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования. Ч. I. СПб. 2001. С. 427-464.
181. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования, учебное пособие Ч. I: / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ. 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 465-492.
182. Усманова А. Политическая эстетика женского кино в контексте феминистской кинотеории // Гендерные исследования. 1999. № 3. С. 225-235.

183. Фрейд З. Табу девственности // Очерки по психологии сексуальности. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 224 с.
184. Фрейд, З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. СПб.: Азбука, 2012. 253 с.
185. Фриче В.М. Торжество пола и гибель цивилизации. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1909. 104 с.
186. Фрэнсис И. Главное — не притворяться // Искусство кино. 1968. № 6. 65-69 с.
187. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2 / пер. с фр. В. Каплуна. М.: Акад. Проект, 1984. 430 с.
188. Хасбулатова О. Краткая хронология женского движения в России: 1860–1917 // Женщины и российское общество: науч.-истор. аспект: сб. науч. статей / под ред. О. Хасбулатовой. Иваново. 2000. С. 3-7.
189. Хлопонина О. О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов. // Проблемы культурологии №2. 2017. С. 140-151.
190. Цеткин К. Женский вопрос. Гомель: Гомельский рабочий, 1925. 70 с.
191. Цеткин К. Заветы Ленина женщинам всего мира. М.: Политиздат, 1974. 72 с.
192. Цеткин К. Ленин и освобождение женщины. М.: Моск. Рабочий, 1925. 25 с.
193. Цеткин К. Международный женский коммунистический день: доклад на собрании агитаторов в МК РКП(б) 12 февр. 1925 г. М.: Моск. Рабочий, 1925. 61 с.
194. Цеткин К. Очерк истории возникновения пролетарского женского движения в Германии: пер. с рукописи. М.: Ком. акад., 1929. 158 с.
195. Цеткин К. Социализм придет к победе только вместе с женщиной-пролетаркой / предисл. А. Иткиной. М.: Госполитиздат, 1960. 99 с.

196. Цыркун Н. А. Международная научная конференция в Оклахоме «Женщины в кино», март 1999 г. // Киноведческие записки. 1999. №44. С. 376-378.
197. Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: дисс. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Шабатура Елена Анатольевна Омск. 2006. 230 с.
198. Шадрина А. «Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино. Как изменялись представления о роли матери в кино за последние 100 лет». 2014. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://makeout.by/2014/06/17/rodina-mat-mat-i-macheha-obraz-materi-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino.html> (дата обращения 16.02.2016).
199. Шкаровский М. В. Ленинградская проституция и борьба с ней в 1920-е гг. // Невский Архив. Вып. 1. М.-СПб. 1993. С. 387-410.
200. Энгель Е. Мине-Гага, или О физическом воспитании молодых девушек: Из лит. наследства Елены Энгель / изд. Франком Ведекиндом; пер. с нем. П.Б. под ред. Э. Бескина. М.: Чайка, 1908. 125 с.
201. Эрих-Хефели В. К вопросу о становлении женственности в буржуазном обществе 18 в.: психоисторическая значимость героини Ж. Ж. Руссо Софии // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования / под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер, Галины Зверевой. М.: Фрайбургский ун. Германии, Российский гуманитарный ун-т., 2009. С. 62-63.
202. Юрчак А. Миф о настоящем мужчине и настоящей женщине в российской телевизионной рекламе // Женщина и визуальные знаки. Под ред. А. Альчук. М.: Идея-пресс, 2000. С. 32-45.
203. Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. N 2. 2001. С. 100-119.
204. Ярская-Смирнова Е. Р. Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации // Гендерные исследования, № 2. (1/1999): Харьковский центр гендерных исследований. М.: Человек & Карьера, 1999. С. 260-265.

205. Campbell, R. (2006). *Marked women. Prostitutes and prostitution in the cinema.* The University of Wisconsin Press. 450 p.
206. Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* London: Routledge, 192 p.
207. Dijkstra, B. (1999). *Das Bse ist eine Frau: mnliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualitt / B. Dijkstra.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 607 p.
208. Firestone, S. (2003). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution.* Farrar, Straus and Giroux. 240 p.
209. Günter, S. (2007). *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Sicle.* Berliner Autorinnen Alice Berend, Margarete Bhme, Clara Viebig / S. Günter. Bonn: Bouvier. 456 p.
210. Hanisch, C. (1969). *The Personal Is Political.* [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.carolhanisch.org/>. Дата обращения: 16.02.2016.
211. Kirby, D. A. (2003). *Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice // Social Studies of Science.* April. P. 231-268.
212. Martin, N. (2007). *Sexy Thrills: Undressing the Erotic Thriller.* University of Illinois Press. 208 p.
213. Millett, K. (1970). *Sexual Politics.* University of Chicago Press. 397 p.
214. Mirzoeff, N. ed. (1998). *Visual Culture Reader* London & New York: Routledge. 120p.
215. Mitchell, W. J. T. (1984). *Women: The Longest Revolution.* Random House USA Inc. 335 p.
216. Mitchell, W. J. T. (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge: MIT Press, 1994. 273 p.
217. Mitchell, W. J. T. (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images / W.J.T. Mitchell.* – Chicago: University of Chicago Press. 408 p.
218. Pinedo, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing.* Albany: State University of New York Press. 198 p.

219. Schmidt, D. (1998). *Geschlecht unter Kontrolle: Prostitution und die modern Literatur* / D. Schmidt. Fr.i.Br.: Rombach. 469 p.
220. Spivak, G. Ch. (1990). *The Making of Americans, the Teaching of English, and the Future of Culture Studies* // *New Literary History*. Vol. 21. № 4. P. 781-798.
221. Thomalla, A. (1972). *Die femme fragile: ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* / A. Thomalla. Dsseldorf: Bertelsmann. 129 p.
222. Wedekind, F. (1996). *Über Erotik* // Wedekind F. *Werke in 2 Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: München. 364 p.
223. Wedekind, F. (1990). *Die Büchse der Pandora. Eine Monstertragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hrsg., kommentiert und mit einem Essay von Hartmut Vinçon* / F. Wedekind. Darmstadt: Häusser. 233 p.
224. Williams, L. Ruth. (2005). *The erotic thriller in contemporary cinema*. Edinburgh, Scotland. Edinburgh University Press. 480p.
225. Wood, E. A. (1997). *1958 — The baba and the comrade: gender and politics in revolutionary Russia*. Bloomington: Indiana University Press. 318 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ**Глава 1.**

1. АСФАЛЬТ / *Asphalt*, реж. Дж. Мэй, Германия, 1929
2. БЕЗРАДОСТНЫЙ ПЕРЕУЛОК / *Die freudlose Gasse*, реж. Г. В. Пабст, Германия, 1925
3. ВАРЬЕТЕ / *Variete*, реж. Э. А. Дюпон, Германия, 1925
4. ГЕНУИН: ИСТОРИЯ ВАМПИРА / *Genuine: Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*, реж. Р. Вине, Германия, 1920
5. ГИБЕЛЬ БОГОВ / *La caduta degli dei*, реж. Л. Висконти, Италия, ФРГ, 1969
6. ГОЛУБОЙ АНГЕЛ / *Der blaue Engel*, реж. Дж. фон Штернберг, Германия, 1930
7. ДНЕВНИК ПАДШЕЙ / *Tagebuch einer Verlorenen*, реж. Г. В. Пабст, Германия, 1929
8. ДУХ ЗЕМЛИ / *Erdgeist*, реж. Л. Йесснер, Германия, 1923
9. ЖИТЬ СВОЕЙ ЖИЗНЬЮ / *Vivre sa vie*, реж. Ж.-Л. Годар, Франция, 1962
10. ЗЕЛЕНЬКИЙ ПЕРЕУЛОК / *Die Rothausgasse*, реж. Р. Освальд, Германия, 1928
11. ЗОЛОТАЯ КАСКА / *Casque d'Or*, реж. Ж. Беккер, Франция, 1952
12. И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ / *Et Dieu... créa la femme*, реж. Р. Вадим, Франция, 1956
13. КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ / *Das Cabinet des Dr. Caligari*, реж. Р. Вине, Германия, 1920
14. КВЕКС ИЗ ГИТЛЕРЮГЕНДА / *Hitlerjunge Quex* (Подзаголовок: «Фильм о жертвенном духе немецкой молодежи» / «*Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*»), реж. Г. Штайнхофф, Германия, 1933
15. ЛОЛА / *Lola*, реж. Р. В. Фассбиндер, ФРГ, 1981
16. ЛУЛУ / *Lulu* реж. В. Боровчик, Франция, Италия, ФРГ, 1980
17. ЛЮДИ В ВОСКРЕСЕНЬЕ / *Menschen am sonntag*, реж. К. Сиодмак, Р. Сиодмак, Э. Ульмер, Ф. Циннеманн, Р. Глиз, Германия, 1930

18. МЕТРОПОЛИС / *Metropolis*, реж. Ф. Ланг, Германия, 1926
19. НОВОГОДНЯЯ НОЧЬ / *Sylvester*, реж. Л. Пик, Германия, 1924
20. ПРИЗРАК / *Phantom*, реж. Ф. В. Мурнау, Германия, 1922
21. СТРАСТИ ЖАННЫ Д'АРК / *La passion de Jeanne d'Arc*, реж. К. Т. Дрейер, Франция, 1928
22. СУКА / *La chienne*, реж. Ж. Ренуар, Франция, 1931
23. ТРАГЕДИЯ ПРОСТИТУТКИ / *Die Dirnentragödie*, реж. Б. Ран, Германия, 1927
24. УЛИЦА / *Die Straße*, реж. К. Грюне, Германия, 1923
25. ШАНХАЙСКИЙ ЭКСПРЕСС / *Shanghai Express*, реж. Дж. фон Штернберг, США, 1932
26. ЯЩИК ПАНДОРЫ / *Die Büchse der Pandora*, реж. А. фон Черепи, Германия, 1921
27. ЯЩИК ПАНДОРЫ / *Die Büchse der Pandora*, реж. Г. В. Пабст, Германия, 1928

Глава 2.

1. БАБЫ РЯЗАНСКИЕ, реж. О. Преображенская, И. Правов, СССР, 1927
2. БАБЫ, реж. В. Баталов, СССР, 1940
3. БАРЫШНЯ ИЗ КАФЕ («Золотая грязь»), реж. М. Вернер, Россия, 1917
4. В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ («Будни», «За и против», «Москва кабацкая», «Город зовет»), реж. М. Авербах, М. Донской, СССР, 1927
5. В ОМУТЕ МОСКВЫ, реж. Н. Ларин, Россия, 1914
6. ВЕТЕР, реж. А. Алов, В. Наумов, СССР, 1958
7. ВОСКРЕСЕНИЕ, реж. М. Швейцер, СССР, 1960–1962
8. ГАДЮКА, реж. В. Ивченко, СССР, 1965
9. ГДЕ ПРАВДА? («Ву из эмес?», «Трагедия еврейской курсистки»), авторы фильма неизвестны, Россия, 1913
10. ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ («Старое и новое»), реж. С. Эйзенштейн, СССР, 1929

11. ДЕВУШКА ИЗ ПОДВАЛА («Как ты дошла до жизни такой», «Петроградские трущобы», «Девчонка из подвала»), реж. В. Касьянов, Россия, 1914
12. ДЕВУШКА С КОРОБКОЙ, реж. Б. Барнет, СССР, 1927
13. ДЕВУШКИ, НА КОТОРЫХ НЕ ЖЕНЯТСЯ, реж. Б. Светлов, Россия, 1916
14. ДИТЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА («Девушка с улицы»), реж. Е. Бауэр, Россия, 1914
15. ДОМ НА ТРУБНОЙ, реж. Б. Барнет, СССР, 1928
16. ЖЕНЩИНА ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ, реж. П. Чардынин, Россия, 1914-1915
17. ЖЕНЩИНА, реж. Е. Дзиган, Б. Шрейбер, СССР, 1932
18. ЖЕРТВА ВЕЧЕРНЯЯ, реж. И. Перестиани, Россия, 1918
19. ЖЕРТВА ТВЕРСКОГО БУЛЬВАРА («История одного падения»), реж. А. Гарин, Россия, 1915
20. ЗАКЛЮЧЕННЫЕ, реж. Е. Червяков, СССР, 1936
21. ЗЕМЛЯ В ПЛЕНУ, реж. Ф. Оцеп, СССР, 1927 (перемонтирована в 1933-м)
22. ИЗЯЩНАЯ ЖИЗНЬ, реж. Б. Юрцев, СССР, 1932
23. ИНТЕРДЕВОЧКА, реж. П. Тодоровский, СССР, 1989
24. ИРА В ЛЮБОВЬ, реж. А.-М. Шариф-заде, СССР, 1935
25. ИСМЕТ («Гибель адата»), реж. М. Микайлов, СССР, 1934
26. КАТКА – БУМАЖНЫЙ РАНЕТ, реж. Э. Иогансон, Ф. Эрмлер, СССР, 1926
27. КОМИССАР, реж. А. Аскольдов, СССР, 1967
28. КОРМИЛИЦА («Драма двух матерей»), реж. П. Чардынин, Россия, 1914
29. КРЕСТЬЯНЕ, реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1935
30. КРУЖЕВА, реж. С. Юткевич, СССР, 1928
31. КУКЛА С МИЛЛИОНАМИ, реж. С. Комаров, СССР, 1928
32. КУРСИСТКА АСЯ, реж. К. Ганзен, Россия, 1913
33. ЛЕДОЛОМ («Анка»), реж. Б. Барнет, СССР, 1931
34. МАТЬ, реж. Вс. Пудовкин, СССР, 1926
35. МЕСТЬ ПАДШЕЙ, реж. М. Гарри, Россия, 1917
36. МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН, реж. А. Герман, СССР, 1984

- 37.МОЯ РОДИНА, реж. И. Хейфиц, А. Зархи, СССР, 1933
- 38.НЕЛЛИ РАИНЦЕВА, реж. Е. Бауэр, Россия, 1916
- 39.НОВАЯ МОСКВА, реж. А. Медведкин, СССР, 1938
- 40.ОБЛОМОК ИМПЕРИИ («Господин фабком»), реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1929
- 41.ПАРИЖСКИЙ САПОЖНИК, реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1927
- 42.ПОЭТ И ПАДШАЯ ДУША («И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья»), реж. Б. Чайковский, Россия, 1918
- 43.ПРАВО НА ЖЕНЩИНУ («Студентка», «Делегатка»), ре. А. Каплер, СССР, 1930
- 44.ПРОСТИТУТКА («Убитая жизнью»), реж. О. Фрелих, СССР, 1926
- 45.ПЫШКА, реж. М. Ромм, СССР, 1934
- 46.СВЕТЛЫЙ ПУТЬ, реж. Г. Александров, СССР, 1940
- 47.СОПЕРНИЦЫ, реж. А. Дмитриев, СССР, 1929
- 48.СТРОГИЙ ЮНОША, реж. А. Роом, СССР, 1936
- 49.СУД ДОЛЖЕН ПРОДОЛЖАТЬСЯ («Парад добродетели»), реж. Е. Дзиган, СССР, 1930
- 50.ТАЙНА ДОМА № 5, реж. К. Ганзен, Россия, 1912
- 51.ТАНЬКА-ТРАКТИРЩИЦА («Против отца»), реж. Б. Светозаров, СССР, 1929
- 52.ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ, реж. А. Роом, СССР, 1927
- 53.ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ, реж. Д. Вертов, СССР, 1934
- 54.УБОГАЯ И НАРЯДНАЯ («Как дошла ты до жизни такой»), реж. П. Чардынин, Россия, 1915
- 55.УЧИТЕЛЬ, реж. С. Герасимов, СССР, 1939
- 56.ХАМКА, реж. А. Ивановский, Россия, 1918
- 57.ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ПЕТРА ВИНОГРАДОВА, реж. А. Мачерет, СССР, 1934
- 58.ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА, реж. А. Зархи, И. Хейфиц, СССР, 1939
- 59.ШАГАЙ, СОВЕТ!, реж. Д. Вертов, СССР, 1926

Глава 3.

1. «Я ВАС ЛЮБИЛ...», реж. И. Фрэнк, СССР, 1976
2. АКТРИСА, реж. Л. Трауберг, СССР, 1942
3. БАЛЕРИНА, реж. А. Згуриди, Н. Клдиашвили, Россия, 1993
4. БЕЛЫЕ НОЧИ / *White Nights*, реж. Т. Хэкфорд, США, 1985
5. БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ, реж. Л. Луков, СССР, 1939–1946
6. БОЛЬШОЙ ВАВИЛОН / *Bolshoy Babylon*, реж. Н. Рид, М. Франкетти, Великобритания, 2015
7. БОЛЬШОЙ, реж. В. Тодоровский, Россия, 2017
8. ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА, реж. Г. Александров, СССР, 1934
9. ВЕСНА, реж. Г. Александров, СССР, 1947
10. ГОЛУБЫЕ ТАНЦОВЩИЦЫ, реж. Д. Святозаров, Россия, 1993
11. ГРАН-ПА, реж. В. Бунин, СССР, 1986
12. ГРЕЗЫ («Обманутые мечты»), реж. Е. Бауэр, Россия, 1915
13. ЕЕ ГЕРОЙСКИЙ ПОДВИГ, реж. Е. Бауэр, Россия, 1914
14. ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ А. С. ПУШКИНА, реж. В. Гончаров, Россия, 1910
15. ЗАКОВАННАЯ ФИЛЬМОЙ, реж. Н. Туркин, Россия, (год выпуска фильма неизвестен, но возможно, это 1918)
16. КРЫЛЬЯ ХОЛОПА, реж. Л. Леонидов (II), Ю. Тарич, СССР, 1926
17. ЛЕТЧИКИ, реж. Ю. Райзман, СССР, 1935
18. ЛИНА ПОД ЭКСПЕРТИЗОЙ, ИЛИ БУЙНЫЙ ПОКОЙНИК, реж. Е. Бауэр, Россия, 1917
19. ЛЫСЫЙ ВЛЮБЛЕН В ТАНЦОВЩИЦУ, реж. Р. Рейнольдс, Россия, (год выпуска неизвестен)
20. ЛЮБОВЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА, реж. П. Чардынин, Россия, 1915
21. ЛЮДИ ГИБНУТ ЗА МЕТАЛЛ («Проданная душа»), реж. А. Волков, Россия, 1919
22. МАНИЯ ЖИЗЕЛИ, реж. А. Учитель, Россия, 1995
23. МАТИЛЬДА, реж. А. Учитель, Россия, 2017

24. МЕСТЬ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЕРАТОРА, реж. В. Старевич, Россия, 1912
25. МИРАЖИ («Трагедия красивой девушки»), реж. П. Чардынин, Россия, 1915
26. МИФ, реж. А. Шахмалиева, СССР, 1986
27. МОСКВА, ЛЮБОВЬ МОЯ, реж. А. Митта, К. Есида, СССР / Япония, 1974
28. ПОСЛЕ ТЕБЯ, реж. А. Матисон, Россия, 2016
29. ПРОРВА («Moscow Parade»), реж. И. Дыховичный, Россия, 1992
30. РОМАН БАЛЕРИНЫ («Дневник балерины», «Роман балерины Елены Ланской»), реж. Б. Чайковский, Россия, 1916
31. РУДОЛЬФ НУРЕЕВ. МЯТЕЖНЫЙ ДЕМОН, реж. Т. Маловой, Россия, 2012
32. РУДОЛЬФ НУРЕЕВ: ТАНЕЦ К СВОБОДЕ / *Rudolf Nureyev: Dance to Freedom*, реж. Р. К. Смит, США, 2015
33. СОЛИСТКА БАЛЕТА, реж. А. Ивановский, СССР, 1947
34. СУМЕРКИ ЖЕНСКОЙ ДУШИ, реж. Е. Бауэр, Россия, 1913
35. ТАНЦУЮЩИЕ ПРИЗРАКИ, реж. Ю. Коротков, Е. Резников, Россия, 1992
36. ТЕЩА В ГАРЕМЕ, реж. М. Бонч-Томашевский, Россия, (год выпуска неизвестен)
37. УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ, реж. Е. Бауэр, Россия, 1916
38. УЧИТЕЛЬ, реж. С. Герасимов, СССР, 1939
39. ФУЭТЕ, реж. Б. Ермолаев, В. Васильев, СССР, 1986
40. ХРИЗАНТЕМЫ («Трагедия балерины», «Роман балерины»), реж. П. Чардынин, Россия, 1914
41. ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ, реж. Д. Вертов, СССР, 1929
42. ЮРИЙ НАГОРНЫЙ («Обольститель»), реж. Е. Бауэр, Россия, 1916