

И.Ю. Перфильева

Ювелирные украшения в семиотическом поле советского кинематографа первой половины 1930-х гг.

Судьба ювелирных украшений в первые послереволюционные десятилетия складывалась драматично: от принципиального игнорирования как знаков, маркирующих буржуазную культуру «старого мира», до использования в качестве маркеров в семиотическом поле новой советской культуры. Ярче всего эволюция их статусного значения проявилась в советском кинематографе 1930-х гг. В первой половине десятилетия их появление в кинолентах было обусловлено спецификой построения кадра при переходе к звуковому кино, необходимостью задержать и сконцентрировать внимание зрителя на персонаже с помощью деталей, придающих кинематографической характеристике образа ту или иную окраску.

Ключевые слова: социальный маркер, гендерный маркер, дидактическое значение, аксессуар, вспомогательные средства, сатира, ирония, броши.

Появление ювелирных украшений в советском кинематографе на рубеже 1920–1930-х гг. доказывает, что жизнь управляется не только политическими концепциями, а в значительной мере гуманистическими законами.

История ювелирного дела в первые послереволюционные десятилетия – одна из самых драматических страниц в советский период России. В конце 1910-х гг. было просто не до таких мелочей, как украшения. В 1920-е гг. украшения прочно переместились в сферу субкультуры эппманов и не замечались, а фактически игнорировались творцами новой советской культуры.

Пафос 1930-х гг., когда вошел в полную силу процесс стратификации советского общества, определял и место и социальный

статус того или иного вида искусства в социокультурной иерархии государства, строящего «социализм в одной, отдельно взятой стране». Кинематограф 1930-х гг. развивается в сторону представления героев на авансцене истории: «... в момент штурма производственных рекордов, на конференциях и съездах колхозников и новаторов производства, на трибуне Верховного Совета, на праздничном параде, в момент полного успеха и торжества ...»¹. В то же время такие мастера киноискусства, как С. Эйзенштейн, понимали, что: «Раз центр внимания не целиком на человеке, не на его характере, не на его поступках, то *чрезмерно возрастает роль аксессуаров и вспомогательных средств*»². Однако осуществление этой задачи свойственно режиссерам второго поколения, сосредоточившим внимание на самой действительности, а не на ее образе. Это – С. Герасимов, Ю. Райзман, А. Зархи и И. Хейфиц. В их фильмах неразрывно соединено реальное и легендарное, будничное и высокое.

С другой стороны, если в 1920-е гг. создавались эпические ленты, не только запечатлевающие движение масс, но и рассчитанные на далекую историческую перспективу, то в 1930-е гг. оптимистичное кино, с ясными образами, ориентируется на самые широкие круги зрителя и потому должно быть «просто и доходчиво».

Но отказавшемуся от широких, масштабных обобщений советскому кинематографу первой половины 1930-х гг. еще неинтересны характеры, где хорошие и плохие черты переплетаются, создавая многоплановые образы. Пристрастный и принципиальный, он тяготеет к полярным характеристикам – зло или добро, что обусловило тенденцию к маркированию персонажей.

Именно тогда украшения оказались извлеченными из небытия и заняли свое, вполне определенное место в семиотическом поле советской культуры времен первых пятилеток. Ювелирные изделия обретают отчетливую отрицательную коннотацию, как находящиеся на «темной стороне», в противоположность орденам и значкам за достижения в области социалистического труда, спорта, культуры, образования и прочие выдающиеся подвиги мирного времени, находящимся «на светлой стороне» жизни. В киноискусстве ситуация еще более удивительная. Вопреки политической установке на создание фильмов, прославляющих героические будни строителей социализма, заявленной как программа создания советского кинематографа, в самом конце 1920-х гг. впервые на экране появляются ювелирные украшения, которым отводится хотя и второстепенная, но немаловажная роль маркера, обозначающего те или иные черты типичного представителя советского общества. Они становятся важными игровыми деталями, передающими нюансы литератур-

ного портрета киногероя, его социального положения и статуса. И в этом качестве их знаковая функциональность эволюционирует в диапазоне от символа гендерной принадлежности в начале десятилетия до едкой сатиры в характеристике образа на рубеже 1930–1940-х гг., подчеркивающей его/ее нелепость и комичность.

Истинная причина появления ювелирных украшений в советских кинолентах на рубеже 1920–1930-х гг. лежит вне идеологических установок и политических программ. Она обусловлена естественной логикой технического развития кинематографии, которая в свою очередь инспирировала рождение нового визуального образа и художественного языка его воплощения. Решающую роль в этом сыграл переход от немого к звуковому кинематографу³. Только что сложившаяся художественно-образная система и эстетика кино как вида искусства начинает меняться коренным образом: от воплощения «живой картины» к рассказу – изображению. Советское звуковое кино развивается в контексте социальной борьбы, проникновения в новые области жизни и искусства. Вслед за появлением звука меняется зрительный образ: плакатный, мгновенно считываемый в быстром ритме смены кадров уже не работает. Звук привел в кинотекст пространственные диалоги, а затем и монологи, что обусловило необходимость задержать внимание зрителя на персонажах. Для подробного рассматривания более подходил неспешный повествовательный ритм. С другой стороны, введение их в ткань киноленты побуждало зрителя внимательнее вглядываться в образы, данные на экране крупным планом. Во время диалогов и монологов героев возникала необходимость погрузить зрителя в визуальный образ среды, «зацепить» его взгляд выразительными знакомыми деталями.

Мастера советского звукового кино стали «учиться делать трехмерные, выпуклые вещи, уйдя от двухмерности плоских шаблонов “прямого провода” из лозунга в сюжет – без пересадки»⁴.

Вот тут-то новаторы советского кино и вспомнили об украшениях, позволяющих более детально «прописывать» художественные образы, психологизм развития личности в течение эпизода и на протяжении всей ленты. Это особенно важно в фильмах, где человеческие судьбы сюжетно не всегда прочно связаны друг с другом. Иногда в начале звукового кино ювелирные изделия обретали в фильмах и собственный голос. Так в ленте «Златые горы» (1931. Реж. С. Юткевич) крышка часов, подаренных «несознательному крестьянину» Петру «за усердие», громко щелкает при открывании, заставляя его испуганно вздрагивать. И эта звуковая деталь многократно повторяется в различных интонациях музыкальных

фраз в течение всего фильма. Но даже если украшения в реальности не имеют своего голоса, как национальные серебряные украшения на девушке-туркменке из фильма «Земля жаждет» (1930. Реж. Ю. Райзман), они все равно выразительно звучат как контрапункт немоте безводной пустыни.

А в ленте «Окраина» (1933. Реж. Б. Барнет) комедийный персонаж второго плана Манька Грешина (Е. Кузьмина), не участвующая в основных событиях драмы, олицетворяет исчезнувшее у главных действующих лиц человеколюбие в отношении к «врагу». Поэтому авторы наделили этот образ подчеркнутой женственностью, снабдив соответствующими атрибутами: зонтик, шляпка и бусы.

Современные исследователи справедливо отмечают, что «герой в системе сценария – это вектор. Практическая работа над созданием характера вытекает из жесткого правила: герой – это цель (стремление к ней, развитие). Тогда “не герой” – отсутствие цели, не является вектором в сценарии»⁵. Это относится ко всему кинематографу, но начало восходит именно к 1930-м гг., когда все сферы советского общества пронизаны пафосом движения к цели, в будущее и эти идеи персонафицировались в героях кинолент.

Их status quo обозначается уже в первых сценах, где расставляются акценты в характеристике образа: подлинное и напускное, необходимое и лишнее. Это определяет временные модальности, имеющие значение для дальнейшего развития персонажа: важно, какая из модальностей – прошлого, настоящего или будущего имеет первостепенное значение для персонажа. Так присутствие знаков прошлого в настоящем буквально свидетельствует об отсутствии будущего⁶. Если же в настоящем присутствуют знаки своего времени, это априори свидетельствует о ясном будущем. В таком контексте символическое значение роли «старых» и «новых» украшений в советском кинематографе 1930-х гг. просто невозможно не учитывать.

Вряд ли создатели кинолент 1930-х гг., пронизанных пафосом созидательного труда советского человека, глубоко задумывались над использованием ювелирных украшений. Они естественно возникают в структуре кинолент как «предметная партитура» в противопоставлений психологизма или символизма характера героя нарочитой визуальной поверхностности антигероя, спора между образом массы и индивидуальным характером в попытках серьезного исследования конкретных человеческих личностей. Но тем интереснее проследить их появление и эволюцию их «ролевого» значения в характеристике типического образа.

В современной литературе, посвященной советскому кинематографу этих лет, помимо чисто кинематографических проблем,

справедливо уделено немалое внимание костюму, его соответствию или несоответствию моде тех лет⁷. Что же касается ювелирных украшений, то эти «мелкие детали» до сих пор остаются вне поля зрения исследователей. И напрасно, они также могут «рассказать» немало интересного и о кинематографе, и о жизни людей этого времени, и, наконец, о самих украшениях 1930-х гг., история которых весьма непроста.

В отличие от костюма, моды как таковой в русском ювелирном деле 1930-х гг. фактически не существовало. Но очень любопытно, что кинематографисты не использовали и авторских «художественных украшений», которые появляются уже в середине 1920-х гг. в творчестве лидеров авангарда⁸. Главные «роли» в кинематографе отдаются не этим произведениям, а «старым» образцам из уходящего мира. И это вполне понятно. Во-первых, для кинематографистов 1930-х гг. важны были не украшения сами по себе, а возможность использовать их символическое значение. Здесь скорее действовал принцип творческого осмысления наследия: *не старое, не новое, а нужное*. Во-вторых, в кинематографе рубежа 1920–1930-х гг. просто нет персонажей, которые могли бы носить такие авангардные вещи. Кроме того, хотя авангардные стилистические тенденции отнюдь не исчерпаны до конца 1920-х гг., тем не менее обращение к ним в художественной практике накануне выхода Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций как в изобразительном искусстве, включая ювелирное дело, так и в советском кинематографе встречает жесткое неприятие. Изменения в социокультурной атмосфере жизни делает главной темой советского кинематографа отражение «реальной действительности»⁹, создание в доступных ему художественных формах идеального образа «советского человека, строителя социализма». В этом отражена прямая зависимость пути развития советского кинематографа от общего хода развития советского общества в этот четко ограниченный исторический период.

Кроме того, каждый случай обращения кинематографистов к ювелирным украшениям как характерным деталям того или иного персонажа обусловлен индивидуальными творческими позициями режиссеров. Для одних украшения так и оставались вне семиотического поля киноискусства, для других их роль в кинотексте прописывалась все яснее и полнее. В то время как одни пытались скорее освоить новый художественный язык звукового кино, другие продолжали исповедовать эстетику кино немого. Да и хронологически довольно трудно классифицировать значение украшений для кино, так как в значительной мере это определялось видением режиссера

и его соавтора оператора. В контексте темы статьи эти позиции не имеют решающего значения. Важно проследить основную тенденцию и выявить основные свойства украшений как символических знаков на семиотическом поле советского кинематографа 1930-х гг. Никогда более они не играли такой важной роли в киноискусстве, где разворачивалась острая творческая дискуссия, сталкивались производство и быт, социальный тип и живой человек, живописная форма и актерский диалог¹⁰.

Это убедительно показывают последние немые ленты рубежа 1920–1930-х гг. В них украшения в широком понимании – цветы в волосах, платочки и прочие – выполняют функции различных маркеров, заключающих в себе одновременно сразу несколько значений, которые позднее, в середине десятилетия, обретут более четкое и конкретное прочтение.

Одними из первых опытов использования украшений в кино стали немые картины «Я люблю» Л. Лукова (1927 г.) и «Кружева» С. Юткевича (1928 г.), которые были озвучены много позднее¹¹. Первая повествует о жизни шахтерского поселка в предреволюционном Донбассе, а вторая о жизни советской молодежи.

В этих лентах еще нет ярко выстроенных гендерных, социальных, дидактических или комических коннотаций. Зато отчетливо прочитываются черты драматической эволюции образов и социальной характеристики персонажей, которые впервые рассматриваются создателями кинодрамы как отдельные личности в массах.

Тема киноленты «Я люблю» обусловлена возникновением острой социальной проблемы: притоком в город, на строительные работы и на промышленные предприятия, освободившейся в деревне «несознательной» рабочей силы. Кинематограф должен был убедительно показать рост самосознания этих огромных масс. Для полноты картины важны были не только главные герои, но самые нестойкие узвзимые – женские образы.

В первых кадрах этой социальной кинодрамы Варя (Гуля Королева), внучка и любимица старого шахтера Никанора, олицетворяющая его молодость и одновременно идеал жизни, о которой он мечтает для своих внуков, появляется всегда смеющаяся и танцующая, как беззаботная птаха. Ее нравственная чистота подчеркивается цветком в волосах, а веселый и подвижный характер – бусами в четыре нитки. Она еще не столкнулась с суровой действительностью, в конце концов сломившую ее деда и круто изменившую судьбы всей семьи.

Бусы – одно из самых «говорящих» видов украшений. По классификации Г. Земпера они принадлежат к разделу «подве-

сок»¹². Формальное качество их – симметричность работает на демонстрацию положения фигуры человека – покоя или движения относительно земли, на которой он стоит. Это легко считывается в фильме. На семиотическом поле советского кинематографа 1930-х гг. они обретают значение символа принадлежности к «неосознательной» части общества – крестьянству.

Сначала, благодаря трудам Никанора, семья как будто богатеет, строит новое жилье – землянку в «собачеевке». На празднике по случаю новоселья все женщины одеты в праздничные народные костюмы, украшенные бусами. По мере того как праздник набирает темп, бусы переходят из одного состояния в другое: от степенного покоя на праздничных вышиванках «отсталых» крестьянок до буйного метания во время пляски. И в этот момент, глядя на счастливые лица, зритель невольно начинает испытывать беспокойство, в немалой степени от мелькающих на экране бус, создающих в предметном ряду кинематографического полотна напряженный рваный ритм.

И действительно, беззаботная в начале фильма Варя ради умирающего деда идет на жертву, соглашаясь продать себя. И в этот момент бусы «исчезают» под шелковым платком, который дарит ей мастер. И хотя ей удается избежать падения, цветок в косах, как символ радости, больше не появляется на ней. Но бусы, как и крестьянская одежда, остаются, символизируя еще не полное гражданское созревание ее как личности.

В отличие от ленты «Я люблю», в «Кружевах» психология отсутствует начисто¹³. Эта картина сделана в стилистике монтажного, лирико-эпического немого кино¹⁴. По признанию самого режиссера, сделанному позднее, его пленила «необычная фактура кружевного производства». Это подтверждает и историк кино Л. Козлов, который отмечал, что «сама “материальная основа” проникла в монтажный и композиционный ряд картины, местами напоминая тонкую кружевную вязь»¹⁵. Таким образом, собственно сюжетная линия сценария «комсомольской фильма», посвященной борьбе рабочей молодежи с хулиганами, выпуску стенгазеты с хлесткой сатирой на бездельников и переоборудованию пивной в клуб, – все это необходимая канва, для того чтобы продемонстрировать эстетскую киноживопись последних немых картин. Поэтому главные персонажи ленты – не хрупкие фигурки людей, а машины, которые оживали, «смеялись», «грустили», застывали в «нерешительности». Отсюда острый актерский рисунок, смешение лирики и экцентрики отличают исполнение ролей в «Кружевах»¹⁶.

Характер ленты predetermined и роль украшений в ней. Ими наделена только девушка-белоручка Таня из пары отрицательных

персонажей – Таня и Сеня. На Тане – бархотка с брошью и серьги. Ей противопоставлена комсомолка Маруся из положительной пары – Маруся и Петя, полностью поглощенная общественной жизнью. Полосатая «соколка» на Марусе не допускает никаких украшений, разве что значка ГТО. Поскольку в фильме и не предполагалось развития характеров, а даны были только типические персонажи, то и символический язык украшений предельно прост: либо они есть, либо их нет.

Принцип символического прочтения украшения как «есть – нет» использован в киноленте ученика С. Эйзенштейна, режиссера Б. Юрцева «Изысканная жизнь» (1932). По стилистике и характеру она целиком принадлежит эстетике немого кино: быстрый ритм смены кадров, четкая структура, панорамные съемки строительства – все работает на подчеркивание масштаба строительства новой жизни в Советской России, противопоставленной гедонизму западного мира. Однако самостоятельной темой в фильм введена история взаимоотношений между героями – Фреда (Б. Барнет) и Маруси (О. Жизнева). Его маскулинность подчеркнута кожаными браслетами на запястьях. Такие браслеты известны еще с древнейших времен. Они встречаются на изображениях борцов и гладиаторов. В советском фильме начала 1930-х гг. также символизируют необычайную силу героя. Однако она считывается не только как атрибут борца, спортсмена и воина, но и как борца за свои права, в том числе право на работу.

В противоположность ему Маруся, несмотря на внешнюю суровость и непреклонную волю девушки-регулировщицы, олицетворяет образ исключительно женственный. Правда, на ней нет таких мелочей, как ювелирные украшения, но их приближение прочитывается и притом в двух проекциях: и в динамике развития отношений героев, и происходящих изменений в них самих. В первых кадрах фильма героиня как будто сошла с советского плаката: образ грозного стража порядка, где женщина имеет равные права с мужчиной. Но как только рядом с ней появляется Фред, олицетворяющий силу и одновременно нуждающийся в помощи, образ героини обретает мягкость и женственность, в том числе и благодаря введению украшающих аксессуаров. Косынка на плечах, бантики на рукавчиках блузки продолжают линию «говорящих» деталей: арбуз, оставленный на скамейке во время их знакомства, как намек на продолжение их отношений, флаконы на туалетном столе в комнате Маруси как черты завуалированной женственности. Очевидно, что именно благодаря таким мелочам, как украшающие аксессуары – браслеты, косынка, бантики, – плакатно красивые

и одновременно довольно прямолинейные, плоские персонажи обретают достоверность образов живых людей.

Особое место в иерархии украшений в широком смысле имеют ордена и значки, несущие подчеркнуто положительную коннотацию. Эти артефакты эпохи первых пятилеток появились уже в конце 1920-х гг. и обрели исключительную популярность. Но в кино они встречаются только в середине десятилетия. В комедийной ленте «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934, реж. А. Мачерет) изначально нет социального противопоставления героев. Все они новые люди эпохи строительства социализма. Правда, показаны не в работе, а в часы отдыха: гуляют в парке, читают друг другу стихи. В их поведении чувствуется энтузиазм, задор молодости. Нет и маркеров: ни гендерных, ни социальных. И хотя фильм в целом это комедия положений, но в финале не обошлось без идеологически обоснованного апофеоза: подчеркнутое внимание к парню с орденом (молодой, а уже с орденом), промелькнула девушка со значком ГТО, герой фильма – Петя Виноградов появляется с орденом Трудового Красного Знамени. Различные значки на груди Коти Охотникова и других персонажей представляют разнообразие деятельности молодой советской интеллигенции.

А вот в запрещенном фильме «Любовь Алены» (1934, реж. Б. Юрцев) значком ГТО, символизирующим активное участие в общественной жизни, положительно маркированным оказывается комический персонаж (дебют Л. Орловой). В комедийных лентах первой половины 1930-х гг. такие вольности не встречались. Это свидетельствует о том, что создатели ленты «Любовь Алены» не учли «говорящей» роли таких ювелирных изделий.

Таким образом, косвенно подтверждается факт неуклонного роста в середине 1930-х гг. символического значения тех или иных ювелирных изделий – значков или украшений – в семиотическом поле советского кинематографа.

Примечания

- ¹ Ханютин Ю. Художественное кино второй половины 30-х гг. // История советского кино. 1917–1967: В 4 т. Т. 2. 1931–1941. М.: Искусство, 1973. С. 164.
- ² Эйзенштейн С.М. Ошибки «Бежина луга» // Избранные статьи. М.; 1937. С. 384–385; Цит. по: Ханютин Ю. Указ. соч. С. 171.
- ³ «Звуковое кино» – одновременная запись на одной пленке изображения и звука, появляется в Москве и Ленинграде осенью 1926 г. Систематический выпуск звуковых фильмов на экранах страны начинается в 1930 г.

- ⁴ *Эйзенштейн С.* Пролетарское кино. 1932. № 17–18. С. 24.
- ⁵ *Мариеская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 256.
- ⁶ Там же. С. 258.
- ⁷ *Дашкова Т.* Невидимые миру рюши: одежда в советском предвоенном и военном кино // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Вып. 3 (весна). 2007. С. 149–162; *Уиддис Э.* Костюм, предопределенный ролью: облачение «Другого» в советском кинематографе до 1953 года // Теория моды... С. 163–187.
- ⁸ Конструктивистские броши из агата. Свердловск, 1925 г. (ВМДПНИ); Супрематистские броши и пудреницы Н.М. Суегина. Серебро, эмаль, фарфор. Л., 1928–1930 гг. (ГРМ); Значки ДОБРОЛЕТ. Серебро, эмаль гильоше. М.; Л., 1923 г.; Супрематистские броши на портретах жены К.С. Малевича. 1920-е гг.
- ⁹ *Зак М.* Русское кино. Художественное кино первой половины 30-х годов // История советского кино... Т. 2. С. 35.
- ¹⁰ Там же. С. 29.
- ¹¹ Фильм «Кружева». 1928 г. Реж. С. Юткевич – озвучен только в 1970 г.
- ¹² *Землер Г.* О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 122.
- ¹³ *Багров П.* Советский денди. Сюжет для небольшого романа // Сеанс. 2004. № 21/22.
- ¹⁴ Введение // История советского кино... Т. 2. С. 9.
- ¹⁵ *Козлов Л.* Время и характер // История советского кино... Т. 1. С. 408.
- ¹⁶ Там же. С. 408.