УДК 391-055.2(47+57)(091):316

М. С. Терехова

Чулки в советской художественной культуре 1920–1930-х гг.: семиотический анализ

В данной статье проводится анализ одного из элементов советского женского костюма 1920–1930-х гг. в контексте отражения культурно-семиотических кодов времени. На примере чулок исследуется механизм семантического наполнения вещи-знака в пространстве культуры, а также семиотические функции этого знака в данной культуре. В качестве материала культурно-семиотического анализа использованы как документально-бытовые свидетельства современников (письма, мемуары), так и произведения изобразительных искусств (живопись, графика, фотография), литература и кино.

Ключевые слова: семиотика культуры, советский костюм, семиотика костюма, культура повседневности, семиотика искусства, женский костюм, чулки, вещь-знак

Maria V. Terekhova

Female stockings in Soviet art culture of 1920–1930's: semiotic analysis

A particular element of a soviet female costume of the 1920–1930's as a reflection of semiotic cultural codes is researched in the article. Through the optics of such a trivial costume element as female stockings the mechanics of semiotic operation of the everyday object within the particular period of the Soviet culture is analyzed. The semiotic analysis is carried out basing both on documentary and personal evidences of the time, and characteristic examples of visual arts, popular films and literature.

Keywords: semiotics of culture, soviet costume, costume semiotics, culture of everyday life, semiotics of art, female costume, female stockings, thing-sign

Женщины, замужние и секретарши, все мы бредили чулками.
Н. Мандельштам[1]

Чулки как знак в пространстве культуры

Чулки – предмет гардероба, чрезвычайной смысловой насыщенности в рамках западной городской культуры. И в комплексе значений, сконцентрированных в этом предмете, отчетливо доминирует эротизм. В первую очередь, это связано с природой целого класса одежды – нижнего белья, непосредственно граничащего с телом, ассоциируемого со сферами интимного, потайного, чувственного. Чулки, как и всякое белье, не предназначались для прямого показа, однако оказывались способны влиять на внешний облик человека – от механического воздействия на контуры платья, до манеры жестикуляции и самоощущения женщины. Мы говорим «женщины», несмотря на то, что чулки первоначально возникли как мужской элемент гардероба и в таковом статусе пребывали в западной вестиментарной культуре до начала XIX в., когда стремительное распространявшиеся длинные кюлоты (брюки), вытеснили чулки из мужского гардероба. Тогда же этот предмет белья твердо закрепился в массовом сознании как женский – в таковом семиотическом статусе он пребывает и сегодня.

Особым коннотациям притягательности чулок способствовало и то, что долгое время они были принадлежностью гардероба обеспеченных слоев населения, сперва шились, а позже, начиная с XVI в., вязались из ценных материалов – прежде всего шелка, а также бархата, тонких сортов сукна и шерсти особой выделки. Основная часть населения, ограниченная в средствах, была вынуждена довольствоваться шоссами из грубых материалов и домотканых материй, а то и вовсе обмотками. Вязаные чулки стали доступнее с изобретением особой чулочной машины в 1589 г.[2], но лишь к концу XVIII в., став предметом массового спроса, уверенно вытеснили шитые кустарным способом чулки.

Непредназначенные для открытого взгляда, чулки, однако, нередко декорировались, закрепляя ассоциации с пространством не утилитарно-повседневного, а чувственно-эротического. Эстетика ажурного, расшитого чулка, выглядывающего из-под нижних юбок, неизменно пользовалась популярностью на протяжение XVIII–XIX вв., а пик этой моды пришелся на начало XX в. – период belle epoque, с его тягой к стилизованной декоративности и акцентированной чувственности.

По мере того, как чулки вышли из повседневного употребления с распространением укороченных фасонов платья и синтетических материалов (и, соответственно, колготок) в 1960-х гг., коннотации

эротизма лишь укрепились за этим предметом гардероба, ставшим особым знаком женской чувственности, внеположенной пространству будничной утилитарности.

Семантическая специфика чулок в советской культуре: причины и проявления

С. Т. Махлина справедливо заметила, что «вещь – феномен культуры, который, благодаря своей способности аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, приобретает аксиологическое звучание»[3]. И коль скоро каждая культура в определенный момент времени наделена особыми, отличными от других культур чертами, своей спецификой и особенностями, – вещи как знаки также меняют свое семантическое наполнение. Более того, на изменения в семантике и семиотике предмета влияет не только синхронно-территориальный срез, но и диахронно-временной в рамках одной культуры – и в этом смысле вещь, по формулировке Г. Кнабе, всегда «семантически исторична»[4].

Все сказанное относится к предметам костюма во всей их знаковости. Неудивительно поэтому, что чулки как знак в рамках советской культуры отличаются иным, по сравнению с Западом, семантическим наполнением и семиотическими характеристиками. Попробуем выявить эти отличия и убедится, в том, что **в малом**, т. е. предмете костюма, отражается **большое**, т. е. культура во всей своей комплексности.

В рамках советской культуры чулки не были лишены эротических коннотаций. Стоит подчеркнуть принципиальный момент: именно чулки из всех видов нижнего белья прочно сохраняли свой интимный, непубличный и, соответственно, эротический комплекс значений, в то время как, например, майка (футболка), трикотажная фуфайка и даже трусы, в 1920-е гг. нередко попадали в пространство публичного в качестве спортивной или плавательной экипировки. Эротизм – это всегда интимность и «недопоказанность», а чулки, в рамках советской культуры преимущественно оставаясь предметом подразумеваемым, но не демонстрируемым открыто, аккумулировали в себе смыслы, растерянные другими предметами нижнего белья в процессе его перехода в публичное пространство. Действительно, чулки в своем непосредственном виде, в отличие от маек и даже трусов, редко попадали в пространство советской массовой визуальной культуры. Исключал открытую демонстрацию чулок и утвердившийся в 1930-е гг. императив скромности как непреложной женской добродетели: «догматы советских вестиментарных практик требовали соблюдения чувства меры и скромной опрятности. Так, советское платье не должно было быть излишне экспрессивным»[5].

Наконец, обратим внимание на особый специфический историко-культурный и экономический фактор, который наделял чулки повышенной – даже по сравнению с вышеперечисленным – ценностью в глазах советского человека. Речь идет о товарном дефиците.

На протяжении 1920–1930-х гг. едва ли не единственным крупным предприятием, выпускавшим массовую чулочную продукцию, была московская трикотажная фабрика «Красная Заря»[6] – стоит ли говорить, что этого было недостаточно для покрытия нужд населения. В последующие годы специализированных предприятий стало больше, однако нехватка качественных, эстетичных изделий сохранялась.

Принципиальную дефицитность чулок усиливало то, что их было невозможно сшить самостоятельно или на заказ, как это зачастую происходило с другими видами костюма, в частности с нижним бельем: «Нарядное белье, как и почти вся модная одежда с 1920–1930-х гг. шилось на заказ в ателье Москвошвея, Ленинградодежды или у частных портних. Оно было доступно только совслужащим высокого ранга, женам и дочерям „буржуазных спецов", знаменитым актрисам, а также спекулянткам и авантюристкам новой формации. Молодые же работницы и пишбарышни, удрученные сознанием того, что у „Ляли красивше бельецо", должны были довольствоваться тем, что выпускала молодая советская швейная промышленность», – пишет Ю. Демиденко, куратор музейной выставки «Память тела»[7]. Поэтому штопанные, со стрелками чулки были фактом повседневности и вовсе необязательно значили, что женщина испытывает материальную нужду (это нашло отражение, например, в фильмах «Аэлита» (1924) и «Катька Бумажный Ранет» (1926). Для ремонта чулочно-носочных изделий советская промышленность даже предлагала женщинам специальную машинку для штопки чулок и подтяжки петель – но и сама она зачастую была в дефиците.

В 1930-е гг. купить чулки стало проще, однако качество и эстетические свойства массового ассортимента были зачастую неудовлетворительным. Так, существовало вполне официальное наименование категории фабричного брака – чулочная «повышенная зебристость»[8].

«Дефицитом из дефицита» были чулки из дорогих материалов – фильдекоса (хлопчатобумажной тонкой пряжи особой выделки, мягкой и шелковистой на ощупь), фильдеперса (высшего сорта фильдекоса) и, тем более, шелка. Показательно,

что особый статус материала – ценного и статусного – закрепился в некоторых слоях советского общества даже на лингвистическом уровне: так, в «блатной» среде времен нэп само слово «фильдеперсовый» зачастую употреблялось в значениях «ценный», «вычурный», «редкий». Это было прямым следствием того, что особым шиком в кругу уголовников было дарить контрабандные фильдеперсовые чулки своим любовницам. Эта историко-культурная практика отразилась, например, в романе Л. М. Леонова «Вор» (1927): «Как же мне не влюбиться? Во-первых, он гений, только не шлифованный пока. А во-вторых, он чулки мне фильдеперсовые подарил…»[9].

Так проясняется культурный смысл упоминаний фильдеперсовых чулок и в других произведениях советской литературы. Например, в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931) о завидном заграничном ухажере, говорится, что «он прямо с ума сходил, посылал ей букеты, конфеты и фильдеперсовые чулки»[10].

В известной повести «Собачье сердце» (1925) М. Булгаков пишет: «Иная машинисточка получает по IX разряду четыре с половиной червонца, ну, правда, любовник ей фильдеперсовые чулочки подарит. Да ведь сколько за этот фильдеперс ей издевательств надо вынести…»[11].

Находим отражения тех же культурных реалий и в произведениях эпистолярного жанра. Так, в письме сестре Э. Триоле, живущей во Франции, Л. Брик просит: «Пришли мне, пожалуйста: 1) чулки со швом и 2) книгу Angelo Maria Ripellino Maiakovski et le theatre russe d'avant-garde»[12]. Эта цитата – еще одно подтверждение того, что «бредили чулками» – конечно, хорошими, эстетически привлекательными – не только студентки, пишбарышни и работницы, но даже представительницы творческой элиты. Впрочем, заметим, что Л. Брик упоминает чулки «со швом», т. е шелковые. А эту элитную разновидность чулок иначе как из-за границы «достать» было нельзя.

Весьма показательна цитата из повести И. Грековой «Дамский мастер», написанной уже в 1963 г. Так, героиня-современница произносит: «Сколько я себя помню, всегда в дефиците были какие-нибудь чулки. Когда-то – фильдекосовые, фильдеперсовые. Потом – капрон. Теперь – безразмерные. Во время войны – всякие»[13].

Семиотика чулок в советском изобразительном искусстве и кино

Итак, совокупность факторов – повышенная эротизированность, особая ценность и дефицитность – способствовала тому, что в советской культуре чулки, особенно качественные, стали семиотически насыщенным предметом-знаком. Причем, знаком, моментально и без труда считываемым любым носителем советской культуры. Так, этот «костюмный знак» был укоренен, пользуясь терминологией Г. Кнабе, в «герменевтическом фонде личности»[14].

Неудивительно поэтому, что художественная культура – литература, кино и изобразительные искусства, использовала эту вещь-знак как изобразительное средство для создания характерного типажа.

Если обратиться к советскому кино 1920-х гг., то сложно не заметить, сколь часто в кадре акцентируются, пусть порой фрагментарно и опосредованно, чулки.

Анализируя контекст и способ показа на экране этого вестиментарного элемента, можно еще раз убедиться в корректности реконструкции семиотических кодов, транслируемых чулками. Это и неудивительно, ведь художники не изобретали знаковость вещи абсолютно конвенционально, т. е. «на пустом месте», а опирались на уже закрепленные в массовом сознании представления. Так, в большом количестве советских кинолент 1920-х гг. при экранном конструировании образа Другого (нэпманши, барышни «из бывших», иностранки, проститутки и т. д.), присутствуют кадры вызывающе-акцентированного показа ног в чулках. Например, в фильмах «Аэлита» (1924), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Проститутка» (1926), «Закройщик из Торжка» (1925) и др.

Безусловно, в этом контексте чулки транслировали артикулированный эксплицитный эротизм обладательницы. Показателен эпизод из ленты В. Пудовкина «Простой случай» (1930). Отрицательная героиня-соблазнительница изображена на экране так: открывается дверь, и на пороге камера выхватывает кадр женских ног в шелковых чулках. Так, женские ноги в чулках могли метонимически подменять весь персонаж, поскольку зритель-современник получал достаточную информацию о персонаже, считывая культурно-семиотический код. Троп метонимической замены Вещью Человека был распространенным приемом в кино: например, у Вс. Пудовкина в фильме «Конец Санкт-Петербурга» (1927) вместо членов правительства показаны их сверкающие золотым шитьем и позументами мундиры.

Но показом чулок транслировался на экране и другой важный семиотический код: социальный статус и богатство/бедность обладательницы. Как мы уже упоминали, ценные фильдеперсовые и, тем более, шелковые чулки означали достаток. Когда перед С. Эйзенштейном стояла задача показать изменение социального положения и качества жизни у крестьянок в фильме «Старое и новое» (1929), он прибегнул к показу ног кре-

стьянок в туфлях и светлых фильдекосовых чулках. На этом примере видно, что режиссер воспользовался таящимся в костюме колоссальным семиотическим потенциалом, позволив ему раскрыться благодаря таланту, с одной стороны, и глубокому пониманию советских культурной семиотики – с другой.

Приведем пример иного расставления акцентов: в киноленте «Дом на трубной» (1928) во время эпизода профсоюзного собрания работниц несколько раз оператором акцентируются женские ноги в грубых шерстяных штопаных чулках и ботинках на шнуровке. Семиотический потенциал вещи в данном случае раскрывается совсем в другом ключе, создавая экранный типаж таким, каким считает нужным режиссер в соответствии с творческим замыслом.

Вспомним и ярчайший по степени воздействия эпизод кабачного разгула в ленте «Чертово колесо» (1925), где на одном из кадров крупным планом показаны ноги героини – Вальки в чулках настолько драных, что скорее напоминавших рыболовную сеть, нежели элемент гардероба. С помощью лишь одного предмета, спроецированного на экран с ювелирной точностью и пониманием, создан образ небывало эффектный. Так проявляется коммуникативная мощь искусства, как не просто одного из языков культуры, но важнейшего и «универсального языка культуры»[15].

В контексте упомянутого образа нельзя не вспомнить и аналогичные примеры из литературы – в первую очередь блоковскую, Катьку, у которой, «керенки есть в чулке». Вариации этого типажа фигурируют и в графических работах Б. Григорьева, и знаменитой живописной работе В. Лебедева «Катька» (1918) (коллекция ГРМ). Все это – авторские интерпретации одного и того же женского типажа, очевидно, значимого в контексте советской культуры эпохи Гражданской войны и первых послевоенных лет – времени коренных сдвигов общественного фундамента. А. Боровский говорит об этом типаже как о «вызывающе-женственном, откровенно-греховном, стихийно-беспутном»[16], а мы подчеркнем, что создавался он неизменно с помощью характерного элемента вестиментарного кода – чулок. Так, все перечисленные интерпретации сходятся в одном: неприкрытый показ чулок маркирует социально чуждый и эксплицитно эротичный женский типаж. Неудивительно, что в кинематографе 1930-х гг., с его крепнущей установкой на консервативные идеалы, неопосредованный показ на экране чулок становится неприемлемым даже для создания отрицательного персонажа. Чулки признаются, таким образом, знаком чрезмерной экспрессивной силы, знаком потайного, неподконтрольного – и, следовательно, потенциально опасного Эроса.

Таким образом, анализируя семантику и семиотику столь обыденного на первый взгляд предмета как чулки, мы не только лучше понимаем историко-культурные и экономические реалии времени, но и получаем возможность расшифровать скрытые для человека с иным «герменевтическим фондом» смыслы в художественных образах. Возможно, обогатившись новыми сведениями об исторической семиотике материальной культуры, мы сможем по-новому взглянуть на старые киноленты и любимые книги, заметив то, чего ранее не замечали. Так, раскрываясь в полноте своей знаковости, Вещь оказывается ключом к культуре и времени, в пространстве которых она существовала.

Примечания

[1] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 102–103.

[2] Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. М.: Большая рос. энцикл., 1995. С. 320.

[3] Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. СПб.: Алетейя, 2009. С. 60.

[4] Цит. по: Там же. С. 62.

[5] Терехова М. В. Декоративный воротник как фетиш: культ.-семиот. анализ совет. жен. костюма 1930-х гг. // Клио. 2015. № 2 (98). С. 159–160.

[6] Демиденко Ю. Б. Краткий курс истории белья Советского Союза // Память тела: нижнее белье совет. эпохи: кат. выст. СПб.: Музей ист. Санкт-Петербурга, 2000. С. 21–28.

[7] Ее же. Эволюция белья, 1910–1930-е гг. // Советский Эрос 20–30-х гг.: сб. материалов. СПб.: Хармсиздат, 1997. С. 119.

[8] Гурова О. Чулки «повышенной зебристости»: нижнее белье и репрезентации тела в совет. культуре // Теория моды. 2007. № 3. С. 285–307; Ее же. От бытового аскетизма к культу вещей: идеология потребления в совет. о-ве // Люди и вещи в советской и постсоветской культуре: сб. ст. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. С. 6–21.

[9] Леонов Л. Вор. М.: Эксмо, 2010. С. 450.

[10] Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: Азбука, 2014. С. 201.

[11] Булгаков М. А. Собачье сердце. М.: Эксмо, 2012. С. 115.

[12] Цит. по: Чернова Е. Мечты и реалии нерядовой советской модницы // Теория моды. 2012. № 23. URL: http: // intelros.ru (дата обращения: 27. 01. 2016).

[13] Грекова И. Дамский мастер // Грекова И. На испытаниях: сб. прозы. М.: Совет. писатель, 1990. С. 213.

[14] Кнабе Г. Семиотика культуры: конспект учеб. курса. М.: РГГУ, 2005. С. 22.

[15] Махлина С. Т. Лекции по семиотике культуры и лингвистике. СПб.: Изд-во СПбКО, 2010. С. 285.

[16] Боровский А. Венера Советская // Русский музей представляет: Венера советская: альманах. СПб.: Palace Editions, 2012. Вып. 360. С. 14.