

Мария Терехова —

научный сотрудник Музея истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб); культуролог, арт-критик. Сфера научных интересов: история немого кинематографа, история костюма, семиотика материальной культуры.

Одежды соцреализма: вестиментарный дискурс в литературе и периодике высокого и позднего сталинизма

Как появилась эта статья,
и зачем она нужна. Вместо введения

В исследованиях костюма, вестиментарных практик и «моды»¹ сталинской эпохи существует заметный, на мой взгляд, дисбаланс. Есть несколько участков этого проблемного поля, которые привлекли внимание исследователей, например феномен агитационного текстиля (Блюмин 2010), телесность и нижнее белье (Демиденко 2000; Гурова 2008), дискурс журналов мод, женских журналов и репрезентация костюма на экране (Бартлетт 2011; Дашкова 2013; Уиддис 2007), а также практики социального нормирования с помощью одежды (Лебина 2015) и репрезентативная природа изделий советских Домов моделей (Бартлетт 2011). Юкка Гронов и Сергей Журавлев попытались проследить историю моделирующих организаций (Журавлев, Гронов 2013). Вроде бы немало, но и немного, учитывая, что все выходящее за рамки этих тем изучено фрагментарно или не изучено вовсе².

Значительная же часть исследований сталинизма затрагивает тему вестиментарных практик лишь по касательной (разумеется, из числа тех, которые вообще ее затрагивают). Например, в уже ставших классикой работах Шейлы Фитцпатрик (Fitzpatrick 1992; Fitzpatrick 1999) и Веры Данэм (Dunham 1979) вестиментарные сюжеты лишь эпизодически упоминаются, хотя эти исследования принципиально важны для понимания механизмов функционирования костюма в сталинском обществе.

Фактически все исследователи «моды» и костюма сталинизма приходят к выводу об идеологизации и политизации этих сфер, зависимости их от властного дискурса. И действительно, с этим сложно спорить. Но каждый исследователь, как правило, «окучивает свою грядку» — фокусируется прежде всего на собственном тематическом участке, и его выводы касаются этого локального участка, что вполне естественно. Тем не менее что-то при таком подходе неизбежно выпадает из поля зрения. Целью в будущем мне представляется создание обобщенной карты сталинского вестиментарного дискурса. Такая карта включала бы ключевые положения вестиментарного дискурса в связном и, как и положено карте, генерализованном виде, обнаруживая закономерности и смыслы, ускользавшие при более локальном взгляде. Ведь по карте можно понять о территории то, что не видно ни на местности, ни на топографическом плане. И уж совсем в отдаленное будущее отнесено создание обобщенной сводной карты (атласа?), где положения властного сталинского дискурса о костюме дополнялись бы повседневной семантикой костюма, ключевыми положениями частных нарративов³, вестиментарных практик — всем тем, что существовало бок о бок с властным дискурсом и вместе с ним составляло общее смысловое поле костюма в эпоху сталинизма. Но пока стоит сфокусироваться на более реалистичных задачах — восполнении существующих лакун, а их достаточно.

Прежде всего надо констатировать: фактически полностью выпал из поля зрения исследователей костюма послевоенный период позднего сталинизма⁴. Как правило, если он и упоминается, то лишь эпизодически и в качестве продолжения довоенной повестки высоко-го сталинизма, что справедливо лишь отчасти. Поздний сталинизм породил несколько самобытных явлений, практик и дискурсивных установок, связанных с костюмом.

Должна признаться, что эта статья в значительной степени вдохновлена монографией одного из ведущих специалистов по истории сталинизма Евгения Добренко «Поздний сталинизм: эстетика политики» (Добренко 2020). Фундаментальное двухтомное исследование

рисует впечатляющую панораму послевоенного сталинизма через его культурные тексты. Добренко затрагивает самые разные сферы культурного производства — от оперы до генетики, обнаруживая в них единые смысловые структуры. Но на 1312 страницах работы не нашлось места ни одному сюжету, связанному с костюмом и «модой». И это несправедливо. Ведь костюмная семантика и конструкт сталинской «моды» со всеми своими дискурсивными установками и проблемными полями полностью подчинялись политической повестке, коррелировали с ней, отражая ее и формируя вестиментарную проекцию властного дискурса. Но помимо новых, порожденных послевоенной политической повесткой, установок вестиментарного дискурса, в период позднего сталинизма существовали и развивались дискурсивные установки, возникшие в предвоенное время. Поэтому в этой статье я считаю важным рассматривать вестиментарный дискурс высокого и позднего сталинизма комплексно — в процессе эволюции и мутаций. Но в фокусе моего внимания находится именно поздний сталинизм, и этим я надеюсь внести посильный вклад в восполнение одной из лакун в отечественных исследованиях истории костюма.

Не может похвастаться вниманием исследователей «моды» и сталинская литература в целом. Наталия Борисовна Лебина — едва ли не единственная, кто давно и последовательно использует сталинский литературный материал в вестиментарных исследованиях⁵, фокусируясь прежде всего на раннем и высоком сталинизме. Насколько мне известно, целенаправленным изучением костюма в официальной литературе послевоенного сталинизма не занимается никто.

Как правило, эти тексты настолько плохи с художественной точки зрения, что чтение их даже приносит специфическое удовольствие. Но главное, эта литература, единственной целью которой была медиализация властного дискурса для придания ему более легкоусвояемой формы, — ценнейший материал для исследования. Плохая литература хороша для изучения дискурса, ее породившего. В этой статье я обращаюсь к произведениям видных представителей литературного истеблишмента, лауреатов Сталинских премий Анатолия Софронова, Бориса Ромашова, Анатолия Сурова, Сергея Михалкова.

Также недостаточно исследованы такие каналы трансляции сталинского вестиментарного дискурса, как производственные альбомы предприятий текстильной, швейной и кожевенной промышленности наряду с альбомами моделей и профильными изданиями для профессионалов (журнал «Швейная промышленность», методические пособия и брошюры и тому подобное). Они интересны тем, что адресованы специалистам (альбомы моделей и производственные альбомы

адресованы прежде всего другим участникам системы — торгующим организациям, модельерам фабрик и тому подобным) — и потому их дискурс имеет специфику по сравнению с изданиями, ориентированными на массового читателя (журналы мод, женские и общественные журналы). Не найдя подходящего общего термина, эту группу текстов я отнесла к периодике в целом и обращаюсь к ним наравне с журнальной публицистикой.

Наконец, еще один недостаточно изученный, но важный, на мой взгляд, аспект — соцреалистическая природа костюма, его связь с широким контекстом искусства социалистического реализма как «эстетической практики сталинизма» (Добренко 2020).

Итак, в этой статье я постараюсь сформулировать и осмыслить ключевые положения официального вестиментарного дискурса высокого и позднего сталинизма, отраженные прежде всего в корпусе литературных текстов и отраслевых изданиях. Особое внимание я уделяю связи вестиментарного дискурса с ключевыми событиями общеполитической повестки послевоенного времени (кампания по борьбе с низкопоклонством, усиление консервативно-националистической риторики и глорификации режима в формах «бесконфликтного» искусства и другие), а также соцреалистической природе костюма.

Право на роскошную жизнь

В 1934 году журнал «Наши достижения» опубликовал очерк Павла Нилина с интригующим названием «О роскошной жизни». Очерк начинается с рассказа о том, как молодой шахтер Костя Зайцев «поехал в Ростов и купил себе на барахолке у какого-то старого барина из Новочеркасска замечательную шелковую пижаму с голубыми атласными отворотами. Это было шесть лет назад. Шахта им. ОГПУ тогда еще только достраивалась <...> И в степи около недостроенной шахты на большом расстоянии друг от друга стояли маленькие хибарки. Вечером, вернувшись из Ростова, Костя Зайцев облачился в пижаму и вышел в степь». Утром поведение Зайцева обсуждалось на заседании бюро комсомольской ячейки, и «шелковая пижама была поднята, как говорится, на принципиальную высоту» (Нилин 1934: 56). Костю коллективно осудили за подобное излишество, а когда «в прениях выяснилось, что помимо пижамы Зайцев завел еще фетровую шляпу, малиновый галстук с крапинками и желтые гетры», предложили исключить из рядов комсомола. Исключения как излишне суровой меры наказания не допустил партийный секретарь Храменко, но все же отсоветовал Зайцеву носить пижаму: «Забегаешь вперед... А это

неверно... Масса на тебя смотрит, как на белую ворону <...> Зайцев спрятал пижаму в сундучок» (там же). Далее автор разъясняет читателю действия героев очерка: «В эти дни вся страна жила надеждами на тяжелую промышленность. Вся страна терпела лишения, так как потребление, как говорят экономисты, заметно суживалось за счет производства» (там же: 60). Но теперь, к 1934 году — продолжает автор, эти времена прошли и «на комсомольском бюро сегодня никто не ставит вопроса о разложении Кости Зайцева, хотя Костя Зайцев завел уже не только пижаму и галстук, но и пару превосходных костюмов, дорогие часы, охотничье ружье, велосипед, фотоаппарат, радиоприемник и множество других всевозможных вещей». То, что еще недавно было недостижимой роскошью для многих, «с ростом производительных сил и культурного уровня потребностей данного общества» становится «предметами необходимости». Для убедительности автор приводит еще один пример: «Махмут Айсахай, казахстанский пастух, предки которого ходили в грубых меховых штанах, считал невозможной роскошью обыкновенные бязевые подштанники» (там же: 60). Но уже через несколько лет, доросший от простого землекопа до монтера на Кузнецкстрое (Кузнецкого металлургического комбината), бывший пастух Айсахай «не выглядит белой вороной, когда проходит по улице в выходной день в белом полотняном костюме, в белых фасонистых туфлях, в шелковом галстуке и фетровой шляпе». Наконец, автор резюмирует: «Люди теперь хотят иметь не просто сапоги, но хорошие сапоги <...> Ибо строители Магнитки и Кузнецка, Днепрогэса и Уралмаша, авторы грандиозных вещей имеют право на роскошную жизнь» (там же: 61).

Очерк в концентрированной форме излагает суть изменений властного дискурса о материальных благах и, в частности, костюме, произошедших к середине 1930-х. Доктрина бытового аскетизма времен Большого перелома сменилась нормативной концепцией зажиточной и культурной жизни. Так, Нилин поясняет в своем очерке на примерах, что неуместные еще несколько лет назад (в годы первой пятилетки) шелковые пижамы и галстук, теперь (во вторую пятилетку) не просто допустимы, но желательны, потому что представляют собой наглядное свидетельство достижений социалистического строительства — явленных через повышение качества жизни участников этого строительства. Костюм служит метафорой культурного и материального роста как следствия государственной политики.

Одним из первых отчетливых примеров становления нарратива о костюме как награде и материализованной метафоре достижений стал фотоочерк Макса Альперта «Гигант и строитель» в журнале

«СССР на стройке» — важнейшем канале трансляции пропагандистских образов индустриализации за рубеж (Гигант и строитель 1932; Wolf 1999). Очерк рассказывает историю превращения отсталого крестьянина Виктора Калмыкова в рабочего-ударника на крупнейшей социалистической стройке — Магнитострое (Магнитогорский металлургический комбинат). На первом кадре Калмыков предстает в убогом крестьянском облачении, обутом в лапти (это реальный костюм приехавшего из деревни Калмыкова). Лапти служат емким семантическим маркером крестьянской отсталости. Начав неграмотным разнорабочим, Калмыков к финалу фотоочерка превращается в квалифицированного и классово-сознательного рабочего. Параллельно социальному росту улучшаются и материальные условия жизни Калмыкова: из палатки он, уже женатый, переезжает в выделенную ему комнату и получает премию — добротный костюм и галстук. Так, премирование одеждой символически маркирует и завершает преобразование отсталого крестьянина в передового строителя социализма — образцового «нового человека»⁶.

«Растут богатства нашей страны и вместе с ними растут культура и зажиточность трудящихся масс» (Стахановцам — красивую одежду 1935: 1) — связь между личными достижениями граждан и успехами государства и партии артикулировалась предельно четко. Но эта связь работала в обе стороны — на подтверждение успехов и на их отрицание. Так, в соответствии с властными суждениями приличный костюм становился с середины 1930-х не просто правом, но, парадоксальным образом, едва ли не обязанностью советского гражданина, ведь, одеваясь плохо, он своим внешним видом ставил под вопрос социалистические достижения. В упомянутом очерке «Роскошная жизнь» партийный секретарь Михайлов вызывает к себе забойщика Петухова и, «осмотрев его критически со всех сторон», строго отчитывает: «Что ж ты, братец, приbedняешься? Ведь на тебя вся масса смотрит. А ты посмотри, какой грязный. Я тебя в выходной день в саду видел, так у меня просто во рту стало кисло. Даже пиджака завести не можешь <...> Нехорошо, Петухов, неудобно...» (Нилин 1934: 61). «Приbedняться» вопреки властным заявлениям о небывалых успехах гражданину, определенно, не стоило.

Советская власть с первых лет практиковала поощрение одеждой, используя ее как эффективный в условиях перманентного дефицита инструмент социального нормирования и стратификации (Лебина 2015). Апофеоза практика показательного поощрения материальными благами достигла в годы развернувшегося движения стахановцев⁷. На первом Всесоюзном совещании стахановцев в Москве 17 ноября

1935 года прозвучала знаменитая сталинская фраза «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее», ставшая камертоном всей культурной политики на годы вперед. Эта установка не могла не сказаться на властных суждениях о должном внешнем виде граждан. Передовица журнала «Швейная промышленность» в декабре 1935-го вышла с заголовком «Стахановцам — красивую одежду», где перед швейниками ставилась «огромная задача — удовлетворить требования новых людей, героев и героинь, социалистического труда, удовлетворить прежде всего их требование красивой, изящно оформленной одежды, соответствующей их радостной жизни» (Стахановцам — красивую одежду 1935: 1). За свои трудовые достижения стахановцы получали значительные денежные выплаты, путевки в санаторий и премии в натуральном виде — зачастую одеждой, обувью и отрезами тканей. Получив возможность покупать и шить наряды из лучших материалов в закрытых ателье, стахановцы стали, по остроумной формулировке Эммы Уиддис, «супермоделями новой эпохи» (Уиддис 2007: 171). Они же стали наглядной иллюстрацией к концепту «культурности» — комплексу нормативных представлений и навыков, обязательных к освоению членом социалистического общества⁸. Внешний вид, костюм и умение одеваться были принципиальной частью процесса «окультуривания», понимаемого как иерархическая последовательность овладения культурой — от простого (не плевать на пол) к сложному (разбираться в литературе и балете). Навыки одеваться опрятно и со вкусом, подбирать костюм в соответствии со случаем — находились ближе к концу этой иерархической системы (Fitzpatrick 1992).

Модная витрина достижений

Довоенные пространства «моды» и потребления

Закономерным продолжением дискурса небывалых достижений социалистического строительства и его участников — ударно работающих, выросших культурно и заслуживающих «роскошной жизни», стало представление о требовательном советском покупателе⁹. Эти покупатели требовали не только лучших товаров, но и культурного обслуживания, соответственно «общему тону их героической, радостной и зажиточной жизни» (Модели обуви 1936: 1). На меньшее, судя по официальной риторике, они были не согласны. Хронотопом социалистического потребления стали государственные универмаги и прежде всего столичные магазины с дореволюционной историей — ГУМ и ЦУМ. Торжественная эстетика оформления и потоки

паломников-провинциалов, стекавшихся в Москву совершать ритуальное причащение благами культурного потребления, — укрепляли едва ли не сакральный статус этих пространств. В прессе главные универмаги представляли храмами социалистического товарного изобилия: «Григорий Иванович Зубакин просто растерялся в улицах галстуков, в переулках лент, на площадях парфюмерии <...> Тюки, свертки и пакетики увешивают десять пальцев его рук, пять пуговок его пальто, из подмышки у него торчит веселая лошадиная голова (Sic! — Т.М.). Григорий Иванович — мастер-монтажник одного из уральских заводов. Приехал в Москву посмотреть новые заграничные станки <...> Он идет в Детский мир, где маленький народец копошится в игрушках и примеряет крохотные платица и пальто. Он пересекает комнату, где благоговейная тишина. Десятки женщин перелистывают модные журналы. Оркестр в ресторане играет танго» (Кальма 1934) — так автор очерка «Новый покупатель» описывает пространство ЦУМа в 1934-м. В послевоенное время описание образцовых универмагов окончательно выходит за рамки жанра документального очерка и включает элементы то ли футуристического визионерства, то ли научной фантастики. Например, читатель «Огонька» в 1954-м узнавал, что в обувных отделах столичного ГУМА «есть рентгеновский аппарат: хорошо ли облегает ногу новый туфель?» (Милецкий 1954).

Настойчивый рефрен об удовлетворении требований трудящихся звучал повсеместно. Проблема, однако, состояла в том, что советская легкая промышленность, как, впрочем, и вся сфера производства ширпотреба, удовлетворить эти законные требования никак не могла. «Все должно быть добротно, красиво, удобно. Довольно <...> перекошенной обуви, разнобоких пиджаков, линючих материй! Довольно плохих вещей! Новый покупатель желает получать только первосортный товар», — негодовал автор очерка в «Наших достижениях» (Кальма 1934). В области индивидуального пошива в ателье дела обстояли тоже отнюдь не безоблачно. Говоря о том, что заказать мужское белье можно было лишь в одном магазине на всю Москву, автор Батурина свидетельствует: «При огромном наплыве заказчиков этот единственный магазин белья в состоянии удовлетворить в лучшем случае десятую долю желающих. Поэтому люди приходят по пять-шесть раз, часами простаивают в очередях, пока им посчастливится добраться до конфекционера, чтобы сделать свой заказ» (Батурина 1938: 25). Для полноты картины надо понимать, что тут речь идет, во-первых, о Москве, которая всегда обеспечивалась товарами и услугами лучше других городов, и, во-вторых, об относительно благополучном в материальном положении 1938 году. Очевидно,

ситуация в других районах и в другие периоды сталинизма — особенно в первую половину 1930-х и послевоенные годы, обстояла существенно хуже. Официальную риторику о требовательном покупателе поддерживали, как ни странно, и производители. «Удовлетворить спрос на готовое красивое платье!» — призывал трест «Москвошвей» в своем альбоме фасонов, адресованном торгующим организациям (Фасоны готового платья 1936: 3). Но немало претензий предъявлялось и самому «Москвошвей», чья продукция, как известно, вошла в историю литературы не с лучшей стороны благодаря строкам поэта: «Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвей, — / Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею!» (Мандельштам 1994: 53). Автор статьи с недвусмысленным заголовком «Советская одежда должна быть лучшей в мире» указывал: «Швейные изделия находятся „под огнем критики всего народа“, поэтому весьма важно, чтобы народ покупал их с охотой, а не со „скрежетом зубным“, как это приходится делать в настоящее время ввиду низкого качества швейных изделий и некоторого дефицита текстиля. Если бы потребителю был предоставлен выбор между тканью в метраже и готовой одеждой, он выбрал бы первую» (Советская одежда 1939: 1).

Однако, вопреки всем призывам, советская одежда до статуса лучшей в мире очевидно не дотягивала. Но объективные трудности не могут и не должны ставить под сомнение главную с точки зрения власти истину — сам факт выдающихся успехов социалистического строительства. Решить дилемму нестыковки реальности декларируемой и действительной было призвано особое пространство — то, где очевидные проблемы легкой промышленности, торговли и самой системы социалистической экономики выносились бы за скобки. И в середине — второй половине 1930-х такое пространство — «социалистическая мода» — было сформировано. Джурджа Бартлетт справедливо говорит об этой «моде» как об идеологическом конструкте, имевшем «сугубо символическую репрезентацию» (Бартлетт 2011: 15). При этом под самим понятием подразумевается официальная дискурсивная практика и ее продукты — пространство, существовавшее параллельно вестиментарным практикам и самой повседневности советских людей. «Социалистическая мода» нуждалась в собственной экосистеме — организованной структуре, участниках, пространствах и каналах репрезентации своих образов. Государственная сеть Домов моделей¹⁰, журналы мод, выставки, конкурсы и публичные «демонстрации моделей» — вот основные элементы этой системы. Возникшая в середине 1930-х и окончательно сформировавшаяся

в послевоенные годы система социалистической моды выполняла главным образом все ту же репрезентативную функцию «витрины достижений», что и другие культурные институты сталинизма.

Важной частью мифологемы «советской моды» была идея о ее общедоступности и ориентированности на трудящихся. Это, конечно, не соответствовало действительности: приобщиться к ее благам могли лишь представители привилегированной части общества — новой «советской аристократии», куда входила верхушка партийных, номенклатурных и ответственных работников, крупные хозяйственники (то есть директора), научная и творческая элита¹¹ и «рабочая элита» — стахановцы. Помимо них, к благам в разные периоды истории официально допускались те, в ком государство ситуативно нуждалось. Например, в годы индустриализации хорошо зарабатывали и имели привилегии квалифицированные инженеры (см.: Шаттенберг 2011). Елена Осокина точно определила эту политику распределения материальных благ между группами населения как «индустриальный прагматизм» (Осокина 2008: 98).

Это неравенство предельно обострилось в годы действия карточной системы, но стабильно сохранялось и в периоды свободной продажи товаров без карточек. Тем не менее постулат об эгалитарности поддерживался социалистической модой на протяжении всего периода ее существования. И тут обнаруживается одно из принципиальных различий между западной (капиталистической) и советской системами моды: они обе мифологичны, но если первая предлагает массовый товар как элитарный с целью его продать, то вторая — элитарный товар предлагала как массовый и общедоступный, и задачей являлась не продажа товара, а трансляция его образа.

Выставочный аспект был важен с первых лет функционирования советской системы моды¹². С 1935 года регулярные выставки и «демонстрации» проводил Московский дом моделей на Сретенке¹³. Публичные выставки проводили и крупнейшие тресты, располагавшие собственными моделирующими подразделениями и опытными (экспериментальными) фабриками. Экспонатура готовилась на должном уровне, демонстрационные залы были хорошо оборудованы и оформлены, по выставке проводились экскурсии. Создание музейной атмосферы завершалось тем, что, за редкими исключениями, купить представленные модели было нельзя (Демонстрационный зал 1935: 41). Демонстрация моделей на выставках была не средством продажи, как в капиталистической системе, а конечной целью показа; потреблению подлежал не товар, а образ товара — как метафора социалистических достижений. По этому же принципу работала реклама в нерыночной

экономике: представляя товар, реклама продвигала вовсе не его. Ролан Барт писал: «Всякая реклама всегда говорит о продукте, но рассказывает о чем-то другом» (Barthes 1988: 178). В западном контексте этим «другим» оказывается двойное сообщение рекламного образа: перечисление замечательных свойств товара скрывает исходное сообщение «купи». «Этим двойным сообщением коннотированный язык рекламы вводит мечту в сознание потребителей» (Ibid.: 176). Какова же функция советской рекламы, если «товар она показывает не для того, чтобы его купили, и не для того, чтобы зародить в потребителе мечту о нем?» — задается вопросом Евгений Добренко и отвечает на него: «Эта реклама натурализует социализм, в котором все мечты стали реальностью. Социализм — настоящий референт советской рекламы, и если товара нет на полках, то вовсе не потому, что его нет как такового, но потому, что он существует в некоем особом мире «реального социализма» (в литературе, в кино, в живописи)» (Добренко 2007: 417).

Просмотры, выставки, альбомы и даже фабричные каталоги выполняли еще одну важную задачу сугубо административного свойства: они служили формой отчета звеньев государственной системы «моды» (фабрик, моделирующих организаций, магазинов, а в последствии и многочисленных НИИ, ХКБ и прочего) перед вышестоящими инстанциями и самой системой. В советских реалиях выполнение плана было такой же насущной необходимостью, как и формальное представление результатов своей работы в наиболее презентабельном виде. Причем в таком ракурсе значение имеет именно презентабельность отчета и внушительность цифр, а не потребительские свойства собственно произведенного продукта. В качестве вещественного доказательства массовый продукт отлично подменялся выставочным образцом.

Послевоенный апофеоз изобилия

И все же в довоенное время официальный дискурс признавал недостатки социалистической «модной» системы, звучала жесткая критика в адрес ее элементов и, главное, еще не до конца исчезли отголоски предыдущей эпохи 1920-х — дискуссии о том, как и куда следует двигаться (разумеется, не на стратегическом, а на локальном, профессионально-отраслевом уровне). Фрагменты живой — противоречивой и неидеальной — реальности еще эпизодически отсвечивали в культурных текстах, порожденных официальным дискурсом. В послевоенное время об этом не могло быть и речи, разные культурные механизмы позднего сталинизма синхронизированно производили

образы наступившего благоденствия — в застывших, монументальных формах социалистического реализма. Ровно этим же занималась и сталинская «мода» со всеми своими дискурсивными установками. Барлетт подчеркивает мифологическую природу «социалистической моды», указывая на ее функционирование как «значимой составляющей сталинского культурного мифа» (Барлетт 2011: 81). С этим трудно не согласиться, но стоит уточнить, что окончательно в пространство мифа — параллельного повседневности, герметично цельного, не подлежащего критике и не подчиняющегося нормам здравого смысла — «социалистическая мода» переместилась именно в эпоху позднего сталинизма.

Границу между довоенной и послевоенной эпохами сталинизма можно провести по линии смены установки: «реальность должна быть такой и будет» сменилась на «должна быть такой и есть». Факт воплощения «счастливого завтра» в сегодня не требовал подтверждения реальностью, напротив, сама реальность должна была соответствовать этой установке. А если не соответствовала, надлежало заменить реальность действительную на реальность должного. Эту новую сконструированную реальность воплощенного идеала можно называть мифом или, например, определить ее как «соцреалистическую параллельную реальность сталинизма» (Добренко 2020: Т. 1: 407). Значительную часть изданного в марте (!) 1945 года «Альбома моделей легкого платья», принятых на Всесоюзном просмотре, составляли вечерние драпированные наряды из крепа и шелка (Альбом моделей 1945). В мае того же года состоялся трехдневный показ мод с отбором моделей для массового производства. Корреспондентка журнала *Vogue* Дина Олдридж, присутствовавшая на показах, писала с недоумением о большом количестве нарядных платьев с отделкой из ручной вышивки и задавалась вопросом: разве подходят такие модели для массового производства? (Aldridge 1945: 131). В июле 1949 года киевский Дом моделей одежды провел выездную выставку-показ готового платья в колхозном селе Бровары. В торжественной обстановке в сопровождении подробных комментариев искусствоведов демонстрировались новейшие фасоны одежды: «С неослабеваемым интересом зрители наблюдали и обсуждали каждый костюм. Вот белое креп-жоржетовое вечернее платье, орнаментированное национальной вышивкой. Свободно падающие легкие складки, широкий рукав, приподнятые плечи и тонкий пояс — все это ласкает глаз изящностью форм, воздушной легкостью <...> Остроумно задумано меховое пальто с меховым воротником-капюшоном» (Выставка моделей одежды 1949: 14–16).

Конечно, ни отделанные ручной вышивкой вечерние платья, отобранные для массового производства в условиях послевоенной разрухи, ни украинские колхозники, придирчиво оценивающие наряды из белого креп-жоржета, не принадлежали пространству повседневной реальности, не подчинялись нормам здравого смысла и не претендовали на фактическое правдоподобие. У этих символических фигур были иные задачи: создание вестиментарной части того, что, пользуясь метафорой Елены Осокиной, можно назвать «фасадом сталинского изобилия» (Осокина 2008).

Низкопоклонство и «самая заграничная шляпка на свете»

Нелюбовь по расчету:
отношения с западной модой

Первые попытки создания социалистического стиля в costume относятся к 1919 году (Стриженова 1972: 17). Но, будучи не самой уместной затеей в условиях военной разрухи, они не вышли за рамки теории — наряду с другими утопическими проектами, которыми была так богата эпоха. В период нэпа дискуссии по модному вопросу активизировались, и призывы к созданию советской моды звучали довольно отчетливо, но полемика в те годы была слишком бурной и высказываемые мнения — слишком полярными, чтобы прийти к некоему единому видению. С началом форсированной индустриализации повседневная жизнь вновь приобрела черты «чрезвычайности» (Лебина 2015: 148), а вопросы моды отошли на второй план. И вот, к середине 1930-х «Страна Советов выходит из полосы сверхчеловеческих напряжений, когда, пожалуй, и некстати было думать о красоте оформления, подымать эстетические проблемы» (Лебедев 1934: 97). Вопрос о поиске «советского стиля» в costume вновь актуализировался и, более того, был признан идеологически значимым. Эстетские эксперименты авангардистов и идеи утопического аскетизма были к тому времени окончательно отвергнуты, но в каком направлении искать советский модный стиль — оказалось не вполне ясно. Вернее, специалистам было ясно, что от западных форм costume так или иначе не уйти. мода по-прежнему приходит с Запада — эту данность вынуждены были признать даже самые пламенные поборники идеи «социалистического стиля». Но признавать — не значит смириться. Началась (вернее, продолжилась) непростая история взаимоотношений социализма с капиталистической модой, сводившаяся в итоге

к негласному усвоению западной формы с активным ее переозначиванием в официальном дискурсивном пространстве. Но у этих отношений были свои стадии, значительно разнившиеся даже в пределах высокого и позднего сталинизма.

Идеологические трудности возникли с самим термином «мода» — предпринимались попытки найти ему советский аналог. Например, такие: «Советский стандарт, социалистический видоизменяемый, варьируемый, расширяемый — прямой антагонист моде. Эстетика моды — эстетика обезьянства, фальсификации. Эстетика социалистической, откровенно и разумно стандартизированной, вещи — это эстетика прогрессивная, воспитывающая, подготавливающая к переходу на еще более высокие ступени пользования благами бытия» (там же: 102). Тем не менее эвфемизмы вроде «варьируемого советского стандарта» не прижились, и попытки изобрести новый термин были оставлены. Мода называлась модой, но с четким делением и противопоставлением: западная (буржуазная) и советская (социалистическая). Осознавая влияние западной моды и даже признавая повсеместные попытки подражать ей, официальный дискурс середины — второй половины 1930-х вырабатывает такую позицию: идеологически отвергать, но технологически заимствовать, адаптируя под советские нужды.

«Известно, что парижская и лондонская мода, дойдя до советского рубежа, падает как бы простреленная и добирается до нашей потребительской массы в сильно покалеченном состоянии», — пишет публицист Всеволод Лебедев в «Наших достижениях», но тут же, как бы опомнившись, строго добавляет: «Мода принимается у нас критически, трансформируется в соответствии с нашими требованиями» (там же). Искусствовед, авторитетный историк костюма Мария Мерцалова в «Швейной промышленности» смотрит на ситуацию реалистичней: «Особенно интересным является вопрос о заимствовании нами западноевропейской моды, о ее влиянии на нашу одежду. Мы в этой области почти исключительно питаемся Западной Европой, но, к сожалению, питаемся не так, как нужно и можно было бы питаться <...> Наша мода сплошь и рядом провинциальный вариант моды западной» (Мерцалова 1934: 29).

Для профессионалов отрасли выходят многочисленные технические пособия и обзоры западной моды — с подробными рекомендациями, как перенести «полезное» из капиталистического опыта на советскую почву. Обязателен и раздел с зарубежными моделями во всех отраслевых периодических изданиях и журналах мод. Причем аудиторией этих обзоров являются и советские швейники, и рядовой

читатель, старающийся в меру возможностей скопировать западные модели своими силами. И тем не менее каждая публикация западных мод снабжалась ритуальным предостережением о недопустимости «некритического заимствования буржуазных мод». Редакция заверяла читателя, что «наш сборник ничего общего не имеет с журналами мод, выпускаемыми в капиталистических странах», поскольку там «мода и сезонное моделирование служат наркотическим средством для возбуждения потребительского аппетита», а в советских условиях единственная цель и задача моды, как уже говорилось, «заключается в удовлетворении все возрастающих потребностей трудящихся, где нет и не может быть кризиса сбыта» (Модели обуви 1936: 1–2)¹⁴.

Официальная риторика отношения к Западу вообще и к западным модам в частности существенно меняется после войны. Вопрос о чувстве национальной гордости встал особенно остро в разоренной стране, выигравшей великую войну¹⁵. Артикулированная властью проблема «низкопоклонства перед Западом» затронула все сферы жизни — интеллектуальную, технологическую, бытовую. Андрей Жданов¹⁶, по воспоминаниям очевидца, однажды сказал: «Миллионы побывали за границей (во время и после ВОВ. — М. Т.). Они увидели кое-что такое, что заставило их задуматься. И они хотят иметь хорошие квартиры (увидели на Западе, что это такое), хорошо питаться, хорошо одеваться. Люди говорят: пропади она пропадом, всякая политика. Хотим просто хорошо жить, зарабатывать, свободно дышать, хорошо отдыхать. Но люди не понимают, что путь к этому лежит через правильную политику. Поэтому настроения аполитичности, безыдейности так опасны. Эти настроения еще опаснее, когда дополняются угодничеством перед Западом» (Шепилов 2001). В этой цитате Жданов точно ухватил самую суть сталинского доктринального отношения к материальным благам: «хорошо жить» (и одеваться) можно и нужно, только если это идеологически легитимировано — согласуется с властным дискурсом и отвечает государственным задачам. Если же это желание мотивировано лишь личными нуждами, оно недопустимо. А в послевоенной обстановке увлечение западными модами и образом жизни не просто не совпадало, но шло вразрез с политической повесткой. А потому становилось самым серьезным — политическим — грехом.

Не секрет, что Сталин считал литературу главным инструментом идеологического воспитания и пропаганды, и лично следил за тем, чтобы литературный курс верно следовал курсу политическому, переводя властные суждения в пригодную для усвоения массами форму. В свою очередь институализированные сталинские писатели

отличались повышенной чуткостью к сменам политического вектора и умели, что называется, схватывать властные месседжи на лету. В августе 1946-го на заседании оргбюро ЦК в присутствии ленинградских литературных функционеров Сталин задался риторическим вопросом: «Достойно ли советскому человеку на цыпочках ходить перед границей?» И уже в конце года один из придворных драматургов Борис Ромашов вчерне закончил пьесу на актуальный сюжет — «Великая сила» была вскоре поставлена в театрах по всей стране, удостоена Сталинской премии первой степени и экранизирована.

Сюжет пьесы строится на мировоззренческом конфликте двух старых знакомых. Один из них — образцовый советский ученый-химик Лавров, радеющий исключительно о развитии отечественной науки и приумножении государственного величия, сделал научное открытие, которому не дает хода второй персонаж — директор института Милягин. Он в свою очередь представляет собой буквальную иллюстрацию к процитированным выше словам Жданова: это человек, побывавший в Америке, влюбленный во все заграничное — от индустриальных технологий до штанов и портфелей. Он увлечен обустройством личного обывательского комфорта: разводит цветы на даче и ходит в халате «как у Анатоля Франса». В открытие Лаврова он не верит на том основании, что подобное вещество еще не синтезировали в Америке. От многочисленных сатирических директоров-бюрократов в советских пьесах Милягин отличается тем, что не просто зажимает конкретное начинание, но не верит в советскую науку вообще, признавая приоритет Америки, — и это серьезный политический грех. Милягин виноват не в том, что хочет «хорошо жить», но в том, что хочет хорошо жить лично для себя, а не во славу государства. Именно это делает его антипатриотом и мещанином, а не сам факт наличия дачи с цветником, автомобиля и халата. Дочка Милягина — студентка ВГИКа по имени Олимпия (Липочка) — персонаж не просто сатирический, но гротескный до нелепости: она бредит американским кино, мечтает быть похожей на актрису Дину Дурбин, откровенно кокетничает с мужчинами и обращается ко всем «дарлинг». О ее внешности сказано лишь, что «одета с необычайной претензией» (Ромашов 1948: 443) — и этой лаконичной характеристики абсолютно достаточно для современника. Очевидна и негативная коннотация образа, и отсылка к стилям как порицаемому социокультурному явлению того времени (подробнее о стилягах см., например: Лебина 2014).

Борьба со зловредными западными влияниями в послевоенное время развернулась повсеместно: работники торговли на отраслевых совещаниях призывали отказаться от французских названий сортов

яблок; из московских магазинов исчезли кассовые аппараты «Националь», а в кондитерских «Французские» булки превратились в «Городские», конфеты «Американский орех» — в «Южный орех», трубочки с кремом и слоеные пирожные вытеснили эклеры, безе и наполеоны (Андреевский 2001: 179). Да и сами заведения меняли вывески: знаменитая ленинградская кондитерская «Норд» превратилась в «Север»¹⁷. Конечно, «социалистическая мода» со своими печатными органами, так же как и отраслевые издания легкой промышленности, не осталась в стороне от актуальной политико-идеологической повестки. Более того, историю сталинского дискурса «моды» можно и нужно рассматривать как отраслевое ответвление культурной политики — хронология ключевых риторических поворотов дублируется и принадлежит полю большой политической истории. За короткий период с 1945 по 1947 год радикально сменилась риторика в отношении Запада в журналах мод и отраслевых изданиях. В конце 1945 года главный худрук Дома моделей Анна Бланк пишет в передовице выпуска «Журнала мод»: «Наши модельеры не отрицают современный европейский костюм, они, наоборот, заимствуют все самое совершенное и истинно красивое в европейской моде. В своем творчестве они обогащают европейский костюм элементами народной одежды» (Бланк 1945: 1). И заканчивает словами: «Достаточно взглянуть в такие ведущие журналы мод, как „ВОГ“ и „Базар“, чтобы убедиться в правильности избранного нами пути создания костюма для советской женщины» (там же). Другая автор публикует в этом же выпуске журнала детальный разбор свежих модных тенденций за рубежом, указывая, что рукава теперь делают с высокими манжетами, к костюмам хорошо идут пелерины, а вот массивные подложные плечи вышли из моды. Она справедливо отмечает появившуюся в начале 1945 года общую для всех стран модную тенденцию «уйти от деловой суровости одежды эпохи войны и перейти к мягкой и изящной женственной линии» (Артемова 1945: 45) и с удовольствием добавляет, что к созданию мод, помимо Англии и Америки, возвращается освобожденный Париж: «С присущими французским художникам богатством фантазии и утонченностью вкуса они ищут новые формы, пропорции и покрой» (там же). Это образец вполне нормативной модной журналистики, который дискурсивно скорее наследует многочисленным дореволюционным обзорам в жанре «что сейчас носят в Париже», чем требованиям актуальной политической публицистики сталинизма. Более того, переведенный с русского, этот текст представим в журнале мод любого государства послевоенного мира — и не представим в том же советском издании уже в следующем, 1946 году.

В условиях набирающей обороты кампании по борьбе с низкопоклонством неуместны стали и утверждения Анны Бланк о «заимствованиях» из европейской моды — как одобряемой практике советских модельеров. Официальный дискурс государства-победителя мировой войны постулировал окончание периода позорного ученичества у Запада — в том числе в области костюма. И действительно, с 1947 года печатные упоминания западной моды даже в профильных изданиях стали возможны лишь в контексте разгромной критики — как предмет для противопоставления. «Мода в нашем понимании призвана развивать эстетический вкус, повышать уровень бытовой культуры. Освобожденная от тех уродливых проявлений, какими она сопровождается в условиях капиталистического производства, мода может и должна у нас стать средством борьбы с безвкусицей, со слепым подражанием образцам и типам зарубежного костюма» — строго заявляет Давид Аркин, маститый художественный критик и с 1920-х известный прогрессивный теоретик дизайна (Аркин 1947: 3). Цитата интересна тем, что излагает суть обновленной программной установки властного дискурса по отношению к советской «моде»: это инструмент воспитания и дисциплинирования, подконтрольный государству и выполняющий его задачи, одной из которых оказывается противостояние Западу. То есть советская «мода», парадоксальным образом, мыслилась средством борьбы с модой западной.

В условиях позднего сталинизма журналы мод и — в особенности — отраслевые профессиональные оказались в технически затруднительной ситуации. Продолжать публиковать западные модели, даже с ритуальными оговорками про «необходимость критической адаптации к советским условиям», было нельзя. Проблема, однако, заключалась в том, что полностью отказаться от западных силуэтов журналы не могли — адекватных отечественных эквивалентов не существовало. Пришлось выходить из ситуации следующим образом: в передовицах программно громить западные моды, всячески подчеркивать приоритет якобы существующих мод советских и... продолжать публиковать подборки с заграничными моделями без подписей.

История про одураченную Людочку

Безумные почитатели (а чаще — почитательницы) западных мод — любимый объект русской сатиры с XVIII века, и тут сталинизм ничего нового не изобрел, а лишь продолжил существовавшую традицию. Тем не менее важной стала расстановка акцентов: в позднесталинской атмосфере воинствующего ресентимента и одержимости идеями национального превосходства, увлечение западной модой становилось

не просто признаком человека ограниченного, но могло тянуть на расхождение с властным политическим дискурсом. И все же пристрастие к модным вещам и бытовому комфорту западной жизни трактовалось как грех вторичный по отношению к идеологической измене властному дискурсу в «серьезных» вопросах — к таким относилось, например, неверие в превосходство советской науки или техники. Если же увлечение западным «барахлом» (термин 1930–1940-х) очевидно не посягало на незыблемость властного дискурса, то таковое порицалось более снисходительно. Чаще всего объектами подобной критики становились женщины, существа, как следовало из патриархального позднесталинского дискурса, изначально более подверженные искушению глупостями моды, но при этом более безопасные политически. В своем мещанстве и ограниченности они не выходили в пространство политического — и тем заслуживали лишь роли карикатурно-сатирических персонажей, не дотягивая до статуса настоящего врага. К этой категории относится и дочь Милягина Липочка как персонаж типический — таких избалованных директорских дочек в сталинских культурных текстах немало.

Весьма показателен очерк Николая Штанько с заголовком «Жертва моды», опубликованный в журнале «Смена» (Штанько 1951). Главная героиня — провинциальная машинистка Людочка — девушка миловидная и не очень развитая, влюбляется в коллегу — заезжего москвича, кандидата биологических наук Калугина, и, надеясь его очаровать, прибегает к помощи (естественно, обманчивой) модных западных нарядов. Бедная глупая Людочка покупает окованную никелированным железом модную сумочку, которая ей «казалась верхом изящества, потому что это был последний крик моды и еще потому, что на этот крик ушла значительная доля Людочкиных сбережений». И далее, «чтобы стать достойной своего столичного друга, Людочка предприняла самые решительные меры. Она, удивлявшая подруг равнодушием к нарядам, неожиданно заказала себе очень модное платье с гренадерскими плечами. С непривычки платье показалось Людочке уродливым, но чего не вынесешь любя!.. И она скоро вошла во вкус. Бюджет Людочки не выдерживал ее начинаний, и ей пришлось найти еще должность по совместительству, загрузить себя до предела работой на дому, отказаться от занятий в вечернем университете... Зато в результате героического метания из одного учреждения в другое, от одной машинки к другой у Люды появился модный фисташковый костюм, пальто с воротником в виде трубы „бас-геликон“ и совершенно очаровательная шляпка, которую привезла ей подруга. Теперь уже подруги и опытные сослуживицы находили, что она одевается

элегантно и со вкусом — по-столичному». Однако, по законам мелодраматического жанра, в какой-то момент Людочке попадает в руки письмо, написанное возлюбленным Калугиным своему товарищу. Калугин в письме беспощаден: «она менялась на глазах, превращалась из симпатичной девушки в какую-то американскую куклу, неестественно окрашенную, нелепо одетую, с неумным лицом <...> Она глупела — это бесспорно <...> Я деликатно намекал Люде, что мне не нравится ее манера одеваться, но она поняла меня, кажется, в обратном смысле. Я терпел. Я долго терпел. Я проявлял к заболевшей предельную снисходительность. Но вот появилась шляпка... (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вклейке 2). Это была самая заграничная шляпка из всех существующих на свете! И я не выдержал... Ехидная фантазия конструктора, создавшего этот предмет культа, придала своему творению разительное сходство с вороньим гнездом. Укрепленная на прическе с помощью сложнейшего агрегата из заколок и тесемок, шляпка угрожающе нависает над лбом своей владелицы, опуская на затылок какой-то нелепый раздвоенный хвостик... После этого приобретения ни хрупкие ниточки, появившиеся на месте безжалостно выданных хороших черных бровей, ни губная помада очень модного золотушного цвета, ни кроваво-малиновый маникюр — ничто не могло уже внести существенных изменений в облик мученицы моды. Так я потерял мою Людочку...» К счастью, все закончилось благополучно: Людочка, прочитав письмо, прозрела, отказалась от западных модных глупостей и, облачившись в майку «небесно-голубого цвета с ослепительно белым воротничком, которая удивительно шла к ее румянному лицу, чуть тронутому первым весенним загаром», отправилась в парк культуры и отдыха с Калугиным, который ее великодушно простил.

Этот очерк наглядно отражает позицию властного дискурса по отношению к политически-безвредному увлечению западным модным барахлом. Чтобы такое увлечение попадало в категорию безобидного, должен соблюдаться ряд условий: во-первых, тяга к модам с большей вероятностью снисходительно прощается женщинам, в особенности молоденьким девушкам, якобы органически предрасположенным к этим соблазнам; во-вторых, слабость к зарубежным шляпкам должна этими шляпками и ограничиваться, не влияя на социально-трудовой облик девушки (Людочка вовсе не тунеядка — она трудится и учится) и ни в коем случае — на образ мыслей (вольнодумная крамола исключается, Людочкин интерес к западу ограничен шляпками); в-третьих, модное барахло используется в личных целях матримонимального плана — Людочка стремится очаровать Калугина

не из пустого кокетства, а с явной установкой на замужество. Патриархально-традиционалистский позднесталинский дискурс хоть и не одобряет преследование каких бы то ни было личных целей, но к молоденькой девушке, которая мечтает выйти замуж, проявляет снисхождение. Таким образом персонаж Людочки хоть и выведен сатирически, но не подвергается окончательному остракизму — потому что увлечение модным барахлом в данном случае не претендует на статус социально-политического высказывания, но объясняется наивной доверчивостью простой трудящейся девушки, подпавшей под влияние Врага. У читателя не возникает сомнений в политической благонадежности Людочки, потому очеркист дает ей шанс на перевоспитание, но заставляет переодеться.

Текстильный патриотизм

Закономерным продолжением нарратива об изживании низкопоклонства стала идея национального превосходства над Западом во всех сферах. Пьеса официального драматурга Анатолия Софронова «Московский характер» (Софронов 1949) посвящена апологии доказательства национального и государственного (русского и советского соответственно) превосходства в такой не самой очевидной сфере (даже в такой!), как производство набивных ситцев. Сюжет строится вокруг конфликта между директором станкостроительного завода Потаповым и группой стахановцев текстильного комбината во главе с директором Северовой. Преисполненные трудового энтузиазма текстильщики стремятся во что бы то ни стало выполнить государственный наказ расширить производство и ассортимент набивных тканей и в этом «перешить Запад»; для этого нужно изготовить новые гравировальные станки, чего и добиваются от Потапова, который в свою очередь сопротивляется, боясь сорвать план вверенного ему станкостроительного завода. Казалось бы вполне резонное нежелание Потапова брать сложный и рискованный заказ на станки сверх плана, трактуется как ошибка, потому что личный страх подставить себя как директора — а значит ответственного в случае срыва, берет верх над государственной задачей, сформулированной в лозунге «Больше прочных тканей и красивых изделий» (ил. 2). Парадоксальная логика сталинского дискурса чрезвычайно последовательна в одном: личные интересы должны безоговорочно подчиняться интересам государственным. В этом, пожалуй, состоит метапосыл пьесы (как и большинства культурных текстов сталинизма). Примечательно, что на сторону текстильщиков становится и жена Потапова — прозрачно

иллюстрируя мысль о том, что государственному интересу должны быть подчинены не только личные мотивы, но и семейные. Потапов же олицетворяет характерный типаж зарвавшегося директора, злоупотребляющего фразами «мой завод» и «я хозяин». Словами одного из персонажей власть напоминает Потапову, что «ты хозяйственник, Алеша, а хозяин все-таки — государство, народ — хозяин». Иными словами, все материальные блага и положения, дачи, должности, шубы и машины — не более чем символический акт, предмет «большой сделки», по формулировке Веры Данэм, между властью и привилегированной «новой аристократией» (Dunham 1979). Власть дает блага в обмен на политическую лояльность и службу — и она же в любой момент может все забрать. Этот сюжет, важный для сталинского общества, особенно актуализировался в послевоенное время на фоне масштабных злоупотреблений с номенклатурными привилегиями в области снабжения и дележа трофеев.

Все заканчивается благополучно: Потапов осознает свою ошибку и берет заказ на станки, сконструированные по чертежам комбинатского мастера цеха — типичного «русского народного умельца»¹⁸. В заключение пьесы, как и полагается, автор доверяет ключевой монолог секретарю райкома ВКП(б). В его уста вложена истина — то есть властный месседж. Секретарь публично разъясняет Потапову суть его ошибки: «Вы не поняли государственного значения появления нового станка <...> Мало того, игнорировали заводскую партийную организацию. Серьезное предупреждение вам делает жизнь. Видите ли, у вас получилось смещение перспективы. Во время войны легкая промышленность отстала от тяжелой, от станкостроения. Ваш завод окреп во время войны и вышел на мирную дорогу подготовленным. Но Потапову показалось <...> что победы завода — это не победы политики нашей партии, а его лично, Потапова, победы. Отсюда „мой завод“, „мои люди“, „мой план“, не государственный план, а „мой план“! Вы держите переходящее знамя. Добиваетесь высоких показателей и одновременно становитесь все благодушнее, покровительственно посмеиваетесь над текстильщиками» и далее: «А что значит станок „Москвич“? Миллионы метров чудесной материи. Это возможность нашим женщинам быть еще изящней, красивее! Разве партия против этого? Партия за это! Наши женщины заслужили <...> Не забывайте, что на станках будет стоять московская марка, лучшая марка в мире». Пьеса — эталонное произведение соцреализма, старательно переводит на язык драматургии актуальные положения властного дискурса, вплоть до отраслевых постановлений по текстильной промышленности.

Кичка¹⁹ для ударницы

Уже в 1930-е было вполне ясно, что утопическому проекту создания принципиально новой, аутентичной по форме советской моды не суждено сбыться. Советское моделирование на протяжении всей своей истории неизбежно и в меру сил копировало первоисточник — западную моду, однако степень дискурсивной завуалированности этого первоисточника варьировалась в зависимости от политико-идеологической конъюнктуры. Особенно тщательно западную первооснову нужно было маскировать в годы позднего сталинизма. Декоративная отделка по мотивам костюма народов СССР стала идеальным камуфляжем.

Анна Бланк в 1945 году точно очертила принцип работы советских модельеров: брать за основу западный силуэт («заимствуют все самое совершенное и истинно красивое в европейской моде») и добавлять для идеологической пристойности национальный этнический декор («обогащают европейский костюм элементами народной одежды») (Бланк 1945: 1). Но эту эстетическую формулу вывела, конечно, не она. Уже в середине 1930-х сочетание западного силуэта как основы и народных мотивов отделки было ясно артикулировано в отраслевых изданиях (Дом моделей 1936). Именно так на уровне формы концептуализировался советский стиль и в последующие годы, причем не только в области костюма, но и других видов дизайна, вплоть до транспортного (см. например: Карпова 2011; Воронов 2001).

Апелляция к народу и народному творчеству была безукоризненна в идеологическом плане, а этнический орнамент служил идеальным декором²⁰. В сталинских условиях все разрастающегося государства, уже не скрывающего собственных имперских амбиций, декоративные орнаменты новоприсоединенных республик и территорий оказались удобным инструментом материализации политического дискурса в костюмной форме. В журналах мод регулярно печатались модели «по мотивам народов Азии», как правило, трудно представимые где-либо за пределами самих южно-азиатских республик. Самым известным предметом такого рода, вошедшим в повседневность нескольких поколений советских людей, стала тибетейка. Головной убор массово распространился на территории советской России в годы стройки Турксиба²¹, а главным трендсеттером стал Максим Горький (Двинятина, Терехова 2016).

Еще одним способом добавить искомой «народности» советскому костюму было проведение конкурсов моделей с участием широких общественных масс. Подобные конкурсы проводились

периодически, правда без особенных успехов (см. об этом: Демиденко 2007). «Сколько-нибудь глубоко всколыхнуть творческие силы как самостоятельных моделистов, так и профессионалов-художников все же не удалось <...> большинство конкурсных проектов как по силуэту фигуры, так и по манере оформления носит явный отпечаток западного влияния», — разочарованно отмечал рецензент одного из таких конкурсов Виталий Шехман — опытный специалист «Москвошвея» с 1920-х и, вероятно, первый профессиональный «модный» публицист (Шехман 1940: 20).

В разгар антизападной риторики вновь стали раздаваться призывы к созданию абсолютно автономной советской моды — затея, уже отвергнутая раньше как утопическая. Поздний сталинизм не признавал полумер: только лишь декоративной задачи национального орнамента оказалось недостаточно, от модельеров требовали образцов городской одежды, полностью основанной на переработке народного костюма. В 1950 году ОДМО — главный всесоюзный арбитр в вопросах моделирования — выпустил альбом с прозрачным названием «Народная одежда как источник моделирования современного костюма», где детально изложил свои требования, сопроводив их иллюстрациями исторических нарядов, прежде всего древнерусских (Народная одежда 1950). Модельеры вынужденно подчинились, но в своих работах не продвинулись дальше механического копирования: старинный крой русского сарафана не очень годился для городской жизни середины XX века, а ручная вышивка жемчугом — для массового промышленного производства. Попытка создания аутентично советской моды очередной раз провалилась, воплотившись лишь в выставочных образцах. «Стремление в обязательном порядке придать модели национальный колорит приводило иногда к абсурдам. Например, деловой костюм соединялся с головным убором, напоминающим сороку», — пишет в 1974 году Галина Горина в пособии «Народные традиции в моделировании одежды» (Горина 1974: 70). Модные эксперименты по народным мотивам были фактически обречены на судьбу выставочного образца, тем не менее поощряемая властью практика апелляции к «сокровищнице народных традиций» сохранилась в советском моделировании до конца его существования, став одной из идеологических мантр и формальных ритуалов, которыми была так богата советская действительность²².

В послевоенные годы, в атмосфере крепнущей националистически-консервативной реакции, безусловно главным источником народных орнаментов был провозглашен русский традиционный костюм. Любовь Орлова — кинозвезда и страстная любительница шопинга

в Париже и Милане (Голикова 2014) — с укором обращалась к широким массам читательниц журнала «Огонек» в 1948 году: «Мы недостаточно используем мотивы народного костюма и в то же время восторгаемся модернизированной русской поддевкой, превращенной какой-нибудь парижской портнихой в модный туалет» и призвала украшать одежду национальными орнаментами (Поговорим о модах 1948: 30). «Как было бы удобно для женщины и приятно для глаза видеть зимой на улицах наших городов советских женщин не в обычных ботах, а в красивых валенках, украшенных, скажем, орнаментом народов Севера!» — заканчивает свою мысль Орлова на восторженно-мечтательной ноте (там же).

Москва и «ткани радостные, как рассветный луч»

Если в 1935 году официальный дискурс устами своего создателя сообщал советским людям, что жить им стало веселее, то после войны жить стало окончательно весело. Ждановские постановления 1946 года²³ до конца «сдвинули советскую эстетическую доктрину в сторону глорификации режима» (Добренко 2020: Т. 1: 384) и привели к так называемому бесконфликтному или лакировочному искусству — отчаянно ходульному и неправдоподобному даже по сталинским меркам 1930-х. Но требование отражать советскую действительность в оптимистическом ключе адресовалось не только писателям и художникам; касалось оно и производителей ширпотреба, особенно — текстильщиков и швейников, ответственных за внешний вид счастливого советского человека.

«Больше прочных тканей и красивых изделий» — гласил плакатный лозунг 1948 года (ил. 2). В русле с актуальной повесткой Анатолий Суров — одиозный драматург и функционер, сумевший прославиться беспринципностью даже среди сталинского литературного истеблишмента, пишет пьесу «Рассвет над Москвой» и получает за нее Сталинскую премию (Суров 1951). Сюжет строится вокруг семьи потомственных текстильщиц. Молодая художница Саня Солнцева приходит работать в печатный цех текстильной фабрики «Москвичка» и пытается улучшить ассортимент тканей — освоить новые ситцы с разноцветным и узорчатым рисунком. Ее поддерживает фабричный парторг Курепин: «Коллектив желает выпускать ткани многоцветные, красивые и, уж от себя бы я сказал, радостные, как рассветный луч!», объясняя необходимость выпуска «радостных» тканей тем, что жизнь настала тоже радостная — и одно другому должно

соответствовать. Действующий ассортимент фабрики Курепин критикует, называя расцветки «серенькими»: «Квадратики, треугольнички разные. И откуда только берут их? Из учебника геометрии, что ли?»²⁴ Солнцевой и Курепину противостоит директор фабрики Капитолина Андреевна Солнцева — мать Сани. Волевая женщина с партизанским прошлым, одетая «в костюм мужского покроя», отказывается переходить на новый, более трудоемкий ассортимент, потому что заботится о выполнении и перевыполнении плана — в терминологии того времени «гонит вал» — с девизом: «Дать народу побольше ширпотреба, прочного, дешевого». За основу для новых текстильных рисунков Саня хочет взять традиционное крестьянское кружево. Выбор связан не только с эстетикой, но и с идеологией, а вернее — идеологизированной эстетикой. Традиционное ручное кружево — образец народного творчества, а значит, идеологически безупречно. Курепин ясно артикулирует эту установку: «Хочется народное творчество использовать и создать на этой основе новые расцветки, только еще краше! Вот Глинка, например, всю жизнь песни собирал, а потом написал „Ивана Сусанина“. Или Чайковский, какую чудесную симфонию он создал на основе народной песни „Во поле березонька стояла“». Идеологические преимущества русского кружева обнаруживаются в занимательном эпизоде. Саня восторженно рассматривает воротник одной из работниц фабрики:

С а н я. Тетя Даша, какая вы нарядная сегодня! Какое чудесное кружево! <...>

Д а р ь я Т и м о ф е е в н а. «Вениз» называется.

С а н я. А что если сделать такой рисунок для нашей первой ткани? <...> Посмотри, какой он чистый, прозрачный! Да вот жаль только — заграничный.

Д а р ь я Т и м о ф е е в н а. Это почему ж заграничный?

С а н я. Так ведь сами сказали «вениз» — венецианское, значит?

Г е р м о г е н П е т р о в и ч. Окстись ты, девушка! Да ты знаешь, какое это кружево? Объясни-ка ты ей, Дарья Тимофеевна!

Д а р ь я Т и м о ф е е в н а. Оно, верно, «вениз» называется. А почему? Его наши купцы под видом венецианского продавали, а скупали-то купцы его у деревенских баб да монашек.

Г е р м о г е н П е т р о в и ч. По всей России эти кружева славились. Ты приглядишься к нему, рисунок-то какой, угадываешь? <...> Картин-то в монастырях не держали, образцов монашкам неоткуда было взять, так они узоры эти зимой с окон снимали. А в Венеции-то, поди, и морозов не бывает.

Таким образом кружево и ткань с рисунком по его мотивам соответствуют критерию и «народности», и национального патриотизма (не какой-то «заграничный», а созданный русскими мастерицами) — и в таком качестве ставятся в один ряд с другими культурными текстами (опера Глинки, симфония Чайковского, народная песня «Во поле березонька стояла»), адекватными идеологической доктрине позднего сталинизма.

И снова все заканчивается хорошо: Капитолина Андреевна, вразумленная заместителем министра Степаняном, к которому обратилась за помощью фабричная инициативная группа, соглашается выпустить ситцы с новыми рисунками. В финале, и снова — как полагается, представитель Власти — заместитель министра артикулирует суть идеологического посыла пьесы: «Еще несколько лет назад земля наша в огне была. А сейчас, смотрите!.. Товарищ Сталин сказал нам, текстильщикам: оденьте наших советских женщин по-княжески, — пусть весь мир ими любитесь!» Таким образом, с позиции властного дискурса, хорошо («по-княжески») одетые советские женщины должны стать не чем иным, как очередным подтверждением государственных успехов, еще одним репрезентативным по сути («пусть весь мир ими любитесь») элементом фасада сталинских достижений. Осознав и исправив идеологические ошибки во взглядах (нужно выпускать ткани не просто много, но — по требованию власти — много и красивой), Капитолина Андреевна преобразуется и социально — в соответствии с требованиями сталинского гендерного дискурса. Из грубоватой хозяйственницы в «костюме мужского покроя» она превращается в образцовую советскую женщину, которая обязана соединять в себе политическую сознательность, трудовую активность и традиционно-патриархальную феминность. В одной из финальных сцен дочь Саня «подводит Капитолину Андреевну к зеркалу, заботливо, как младшая подруга, уложила ее волосы в пышную прическу. Положила на плечи мех, и мы видим, как еще молода, красива и женственна Капитолина Андреевна».

Внимательный читатель заметил подозрительное сходство двух пьес на текстильную тему, написанных почти в одно время, — «Рассвет над Москвой» Сурова и «Московский характер» Софронова. Сходство начинается с названий: топографическая привязка дана вполне конкретно, и это объединяет большинство культурных текстов позднего сталинизма, вне зависимости от вида и жанра. Москва — центр сталинской вселенной, и у нее в свою очередь тоже есть центр — Кремль — метонимия Власти.

В принципе, различия двух пьес сводятся к фамилиям персонажей и тому, что в «Рассвете над Москвой» фигурирует «Москвичка» — текстильная фабрика, а в «Московском характере» — «Москвич» — гравировальный текстильный станок.

Сам факт сходства двух официозных пьес, созданных в одно время, вовсе не удивителен. Фактически все позднесталинские культурные тексты похожи между собой, поскольку отсылают к одному и тому же прецедентному тексту — высказываниям Сталина. Через свои символические формы недремлющее око власти присутствует в культурных текстах — и таких, как пьеса, и даже таких, как иллюстрация в журнале мод (ил. 3).

Аксиология Сталинского костюма

Если попытаться суммировать наблюдения и вывести внешне-эстетическую формулу сталинского стиля в костюме, то получим следующее: западный модный силуэт в основе (факт копирования официально признается частично и с оговорками — в годы высокого сталинизма либо категорически отрицается — в годы позднего) плюс декор по мотивам народов СССР (идеологически безупречная форма декора). Третий компонент формулы варьирует в зависимости от того, в каком контексте костюм используется: если в публичном, с репрезентативной целью, и предполагается высказывание от лица государства, то необходима торжественная нарядность и монументальность (поскольку костюм выступает метафорой государственных достижений, «прибедняться» не пристало); если же речь идет о повседневности и костюмное высказывание принадлежит регистру частного, характеризуя конкретного человека, — предписана скромность и умеренность. В большинстве же случаев требовалось совмещать в костюме государственную гордость и личную скромность в разных пропорциях, в зависимости от ситуации. Баланс личной скромности и государственной гордости — такова аксиология сталинского костюма.

«Мы отвергаем в одинаковой мере как элементы крикливости, так и ханжеского аскетизма в одежде», — утверждал Виталий Шехман в статье «Мода и ее распространение», имея в виду как раз эту аксиологическую установку: «крикливость» или эксцентрика подразумевает привлечение внимания лично к себе — и порицается; «ханжеский аскетизм» вызывает подозрения в сомнениях на счет достижений социализма в деле улучшения жизни трудящихся — и также порицается

(Шехман 1938: 20). «Стремление к эксцентрике, желание во что бы то ни стало произвести эффект — чужды и непонятны советской женщине, которая любит хорошо одеваться и притом — просто, красиво и модно», — транслирует ту же установку журнал «Модели сезона» (Модели сезона 1939: 1). Костюм эксцентричный, вычурный и безвкусный — типичная характеристика отрицательного персонажа во всех культурных текстах эпохи. С декоративной избыточностью соседствует избыточная озабоченность нарядом, что трактуется как признак мещанства. Многочисленные сатирические персонажи избалованной дочки бюрократа и жены-мещанки описаны в позднесталинской литературе подобными гротескными пассажами:

С е р а ф и м а. Мама, я должна тебе что-то сказать...

А г л а я И в а н о в н а. Сима, ты меня пугаешь. Что случилось? (Опускается на диван.)

С е р а ф и м а. Ничего особенного не случилось, но вопрос очень, очень серьезный.

А г л а я И в а н о в н а. Бросила институт?

С е р а ф и м а. Мама! Гораздо серьезнее!

А г л а я И в а н о в н а. Тебе в ателье испортили пальто? (Михалков 1953).

Принципиально важный момент для понимания механизма функционирования костюма в сталинской культуре — его семантическая контекстуальность. Это значит, что один и тот же наряд мог оцениваться различно вплоть до полярности, в зависимости от контекста использования. В то время как в предыдущую эпоху вещь маркировалась определенным образом и этот смысл за ней закреплялся. Антрополог Виктор Бакли удачно назвал этот переход «сдвигом от ленинской денотативной модели понимания вещей — к сталинской контекстуальной» (Buchli 2000: 225). Приведем один пример. В пьесе «Рассвет над Москвой» ткачиха восклицает: «Потрудились наши бабы в войну, а мы теперь им праздник устроим! Пусть разоденутся, как королевы, — заслужили!» Здесь разодеться «как королева» (!) — действие легитимное и даже желательное, поскольку бабы «заслужили». В назидательной статье «Стиль одежды» модельеры ОДМО обращаются к широкой аудитории «Огонька»: «Когда же мы видим миловидную девушку, но разодетую вычурно, пестро и претенциозно, ничего, кроме иронического отношения к себе, она не вызовет» (Голикова и др. 1953: 28). Здесь разодеться — действие нелегитимное и порицаемое, поскольку вызвано сугубо личными целями.

Соцреализм В КОСТЮМЕ

В 1934 году на открытии Первого съезда советских писателей впервые прозвучало официальное определение социалистического реализма (Первый всесоюзный съезд 1934). И хотя изначально он объявлялся «основным методом советской художественной литературы и литературной критики», вскоре его требования расширились на все виды культурного производства в стране. Авторитетный искусствовед Джон Боуат обратил внимание на то, что соцреалистическому канону подчинялись как изящные искусства, так и прикладные и обе группы восходили к социалистическому реализму в литературе (Bowlt 2002).

Требованиям социалистического реализма подчинялось и моделирование одежды и обуви, а весь институт «социалистической моды» стал по сути машиной по производству вестиментарных образов соцреализма. На всех уровнях институционализированной системы повторялись утверждения, что формы советского костюма «строятся на принципах социалистического реализма и на базе освоения искусства народов СССР»²⁵. И действительно, ключевые принципы социалистического реализма релевантны для социалистической «моды»: народность, идейность, партийность обрела свои вестиментарные формы. В области костюма решалась важнейшая из задач соцреалистического метода — «переделка в духе социализма» (Первый всесоюзный съезд 1934: 4–5), что по сути означало преобразование действительности. Соцреализм не скрывал или отражал в приукрашенном виде, а подменял своими продуктами повседневную реальность. Добренко определяет эту преобразующую функцию соцреализма как «дереализации действительности» (Добренко 2020: Т. 1: 49).

Траектория эволюции форм социалистической «моды» впечатляюще точно коррелирует с общей историей соцреализма. Популярный и относительно хорошо известный сегодня феномен агиттекстиля с его взлетом и падением к 1934 году (см. например: Блюмин 2010) — это не что иное, как локальное проявление общей кампании по борьбе с формализмом в искусстве. На совещаниях текстильщиков прямо звучали призывы изжить формализм в оформлении тканей (Бубнова 1935: 9). Борьба за реализм в текстиле (в терминологии соцреализма — «конкретность художественного изображения действительности», то есть изображение жизни в формах самой жизни) привела к тому, что к концу 1940-х зазвучали требования изображать на ткани не просто цветы вообще, а конкретные розы или ромашки, а основным этапом работы текстильного художника по ткани

объявлялись студийные этюды с натуры и штудии ботанического атласа (Стриженова 1989а: 46).

«Эстетика соцреализма требовала от каждого художника прежде всего четкой политической позиции, а это означало, что что бы ни писал художник, — портрет вождя или огурец, что бы ни строил архитектор — Дворец культуры или общественный туалет, он должен был отдавать себе отчет в причастности любого изображенного или созданного объекта к общему идеологическому целому: такой объект обретал свое значение, смысл и красоту лишь через свою причастность к высшим ценностям социалистической доктрины или философии жизни и истории» — пишет искусствовед Игорь Голомшток о сталинском соцреализме (Голомшток 2000: 137). И эти требования в полной мере касались создателей сталинской «моды».

Произведениями соцреализма были не только выставочные модели, витрины образцовых универмагов и журналы мод, но, казалось бы, утилитарные по своему назначению каталоги и альбомы производственных моделей. Изданный в 1947 году «Альбом моделей обуви» (Альбом моделей обуви 1947) — роскошный увраж с тисненной золотом обложкой и мелованной бумагой, представлял вниманию читателей отобранные по конкурсу и рекомендованные к производству модели (ил. 4). Стоит ли говорить, что нарядные туфли с декором из множества переплетенных ремешков золотистого шевро слабо соотносились с реалиями нищей послевоенной повседневности и потребностями людей. Это — образцовое произведение позднесталинского соцреализма, оно дереализует действительность.

Борис Гройс сравнил реальность сталинского государства с *Gesamtkunstwerk* — тотальным произведением искусства (Гройс 2003). В окончательной монументально-торжественной форме это произведение соцреализма застыло в послевоенные годы, вобрав в себя фактически все сферы культурного производства и дереализовав самую жизнь. Сталинская «мода» со своими дискурсивными установками была органической частью *Gesamtkunstwerk* — колоссальной конструкции, где важна и значима была каждая мелкая деталь — кроме человеческой жизни.

Литература

Альбом моделей 1945 — Альбом моделей легкого платья [, принятых на Всесоюзном просмотре]. М., 1945.

Альбом моделей обуви 1947 — Альбом моделей обуви / Издание Центральной научно-экспериментальной кож-обувной лаборатории. М., 1947.

- Андреевский 2001* — Андреевский Г.В. Москва: сороковые годы. М., 2001.
- Антипина 2005* — Антипина В.А. Повседневная жизнь советских писателей в 1930–1950-е гг. М., 2005.
- Аркин 1947* — Аркин Д. Создание костюма — творческий труд // Журнал мод. 1947. Б/н.
- Артемова 1945* — Артемова В. Моды за границей // Журнал мод. 1945. № 3–4.
- Бартлетт 2011* — Бартлетт. Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Батурина 1938* — Батурина П. За культурное обслуживание заказчика // Швейная промышленность. 1938. № 6.
- Бланк 1945* — Бланк А. Б/н. // Журнал мод. 1945. № 3–4.
- Блюмин 2010* — Блюмин М. Феномен агитационного текстиля: опыт ивановских мастеров // 100% Иваново. Агитационный текстиль 1920–1930-х гг. из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д.Г. Бурлыгина. М., 2010.
- Бубнова 1935* — Бубнова О.Н. Декоративные ткани «Всекохудожника»: Доклад на производственном совещании [в связи с выставкой 1935 г.]. М., 1935.
- Волков 1996* — Волков В.В. Концепция культурности, 1935–1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1/2.
- Воронов 2001* — Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна: В 2 т. М., 2001. Т. 2.
- Выставка моделей одежды 1949* — Есипенко И. Вступительная статья // Выставка моделей одежды в колхозе. Киев, 1949.
- Гигант и строитель 1932* — Гигант и строитель // СССР на стройке. 1932. № 1.
- Голикова 2014* — Голикова Н.Ю. Любовь Орлова [Жизнь замечательных людей]. М., 2014.
- Голикова и др. 1953* — Голикова Н., Кузнецова Т., Ефремова Л. Стиль одежды // Огонек. 1953. № 30.
- Голомшток 2000* — Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон: сб. статей. СПб., 2000.
- Горина 1974* — Горина Г.С. Народные традиции в моделировании одежды. М., 1974.
- Гройс 2003* — Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003.
- Гурова 2008* — Гурова О. Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью. М., 2008.

- Дашкова 2013* — Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М., 2013.
- Двинятина, Терехова 2016* — Двинятина М., Терехова М. Все дело в шляпе. Русский писатель и его головной убор: опыт культурно-семиотического наблюдения // Теория моды: одежда, тело, культура. 2016. № 41.
- Демиденко 2000* — Демиденко Ю. Краткий курс истории белья Советского Союза // Память тела. Нижнее белье советской эпохи. Каталог выставки. М., 2000.
- Демиденко 2007* — Демиденко Ю. Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между мировыми войнами // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3.
- Демонстрационный зал 1935* — Б/а. Демонстрационный зал моделей треста «Московшвей» // Швейная промышленность. 1935. № 9.
- Добренко 2007* — Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М., 2007.
- Добренко 2020* — Добренко Е. Поздний сталинизм: эстетика политики. В 2 т. М., 2020.
- Дом моделей 1936* — [От редакции] // Дом моделей. 1936. № 1.
- Журавлев, Гронов 2013* — Журавлев С., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991. М., 2013.
- Кальма 1934* — Кальма Н. Новый покупатель // Наши достижения. 1934. № 6.
- Карпова 2011* — Карпова Ю. «Холодильник с орнаментом»: к проблеме «национальной формы» в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период // Неприкосновенный запас. 2011. № 4.
- Кирсанова 1995* — Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. М., 1995.
- Лебедев 1934* — Лебедев В. Красивая вещь. К эстетике советской материальной культуры // Наши достижения. 1934. № 6.
- Лебина 2014* — Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М., 2014.
- Лебина 2015* — Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М., 2015.
- Мандельштам 1994* — Мандельштам О.Э. Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето... (1931) // Собрание сочинений в 4 т. М., 1994. Т. 3.
- Мерцалова 1934* — Мерцалова М. Современный западноевропейский костюм и его отражение у нас // Швейная промышленность. 1934. № 10.
- Милецкий 1954* — Милецкий Я. По торговым улицам ГУМа // Огонек. 1954. № 3.
- Михалков 1953* — Михалков С.В. Раки: Комедия в 3 д. М., 1953.

- Модели обуви 1936* — Модели обуви центральной модельной ЦНИКП и союзных обувных фабрик. Осенне-зимний сезон 1936/1937. М., 1936.
- Модели сезона 1939* — [От редакции] // Модели сезона. 1939. № 3.
- Модельный дом Мосбелье 1935* — Б/а. Модельный дом Мосбелье // Швейная промышленность. 1935. № 10.
- Народная одежда 1950* — Народная одежда как источник моделирования современного костюма. М., 1950.
- Нилин 1934* — Нилин П. О роскошной жизни // Наши достижения. 1934. № 6.
- Осокина 2008* — Осокина Е.А. За фасадом «сталинского изобилия»: [распределение и рынок в снабжении населения в годы индустриализации, 1927–1941]. М., 2008.
- Первый всесоюзный съезд 1934* — Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934.
- Поговорим о модах 1948* — Б/а. Поговорим о модах // Огонек. 1948. № 11.
- Ромашов 1948* — Ромашов Б. Великая сила // Пьесы. М., 1948.
- Симонов 1988* — Симонов К.М. Глазами человека моего поколения. М., 1988.
- Советская одежда 1939* — Б/а. Советская одежда должна быть лучшей в мире // Швейная промышленность. 1939. № 5.
- Софронов 1949* — Софронов А.В. Московский характер: пьеса в 4 д., 7 карт. М.; Л., 1949.
- Стахановцам — красивую одежду 1935* — Стахановцам — красивую одежду // Швейная промышленность. 1935. № 12.
- Стриженова 1972* — Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. М., 1972.
- Стриженова 1989а* — Стриженова Т.К. Текстиль // Советское декоративное искусство, 1945–1975: Очерки. М., 1989.
- Стриженова 1989б* — Стриженова Т.К. Костюм // Советское декоративное искусство, 1945–1975: Очерки. М., 1989.
- Суров 1951* — Суров А.А. Пьесы // Рассвет над Москвой. М., 1951.
- Уиддис 2007* — Уиддис Э. Костюм, предопределенный ролью: облачение «Другого» в советском кинематографе до 1953 года // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3.
- Фасоны готового платья 1936* — Фасоны готового платья. Трест Московшвей. НКМП РСФСР. Весна — лето 1936. М., 1936. Вып. 1.
- Шаттенберг 2011* — Шаттенберг С. Инженеры Сталина: жизнь между техникой и террором в 1930-е годы. М., 2011.
- Шепилов 2001* — Шепилов Д.Т. Непримкнувший. М., 2001.
- Шехман 1938* — Шехман В. М. Мода и ее распространение // Швейная промышленность. 1938. № 3–4.

Шехман 1940 — Шехман В.М. О советском костюме (в порядке обсуждения) // Швейная промышленность. 1940. № 3–4.

Штанько 1951 — Штанько Н. Жертва моды // Смена. 1951. № 576 (май).

Юрчак 2014 — Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М., 2014.

Янковская 2007 — Янковская Г.А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007.

Aldridge 1945 — Aldridge D. Radio Report: First Russian Fashions // Vogue. 1945. May.

Barthes 1988 — Barthes R. The Semiotic Challenge. Berkley: University of California Press, 1988.

Bowlt 2002 — Bowlt J.E. Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design // The Journal of Decorative and Propaganda Arts. 2002. Vol. 24.

Buchli 2000 — Buchli V. An archaeology of socialism. Oxford; N.Y., 2000.

Dunham 1979 — Dunham V.S. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge, 1979.

Fitzpatrick 1992 — Fitzpatrick Sh. The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. N.Y.; London, 1992.

Fitzpatrick 1999 — Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s. Oxford, 1999.

Hessler 2004 — Hessler J. A Social History of Soviet Trade: Trade Policy, Retail Practices, and Consumption, 1917–1953. Prinston, 2004.

Wolf 1999 — Wolf E. When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in Construction) // Left History. 1999. Vol. 6. No. 2.

Примечания

1. Здесь и далее, говоря о советском контексте, я буду писать слово «мода» в кавычках. Это необходимо для того, чтобы разграничить два принципиально разных понятия: комплекс дискурсивных установок, вестиментарных практик и административных механизмов, именовавшийся «модой» в условиях социалистической плановой экономики с ее реалиями перманентного дефицита, и собственно моду в капиталистических западных обществах. Эти явления, как мне представляется, слишком различны, чтобы использовать для них один термин, но поскольку иных нет, можно ограничиться кавычками.
2. В позднесоветское время, пожалуй, единственным специалистом, касавшимся темы костюма сталинской эпохи, была Татьяна Стриженова. И ее работы действительно содержат много ценных данных

фактического характера, которые мы сегодня с благодарностью используем. Но отнести эти тексты к исследованиям в современном понимании едва ли можно из-за их отчетливой идеологической окраски.

3. Я предполагаю продолжить и дополнить эту статью исследованием частных нарративов костюма и «моды» сталинской эпохи.
4. Здесь и далее я пользуюсь такой периодизацией сталинизма: ранний (1927–1934), высокий (1935–1945), поздний (1946–1953).
5. Использует примеры из сталинской литературы и классик отечественного искусствознания Раиса Мордуховна Кирсанова (см.: Кирсанова 1995), но все же этот период не входит в круг ее основных научных интересов.
6. Кинематографическая версия этого, неоднократно повторяемого сюжета, канонизирована в фильме «Светлый путь» (1940), где героиня Л. Орловой из неграмотной домработницы превращается в ткачиху-ударницу. Костюмные превращения сопутствуют социальным.
7. Поддерживаемое властью движение ударников производства — одна из центральных идеологических кампаний сталинизма. Названо по имени шахтера Алексея Стаханова, перевыполнившего в августе 1935 г. дневную норму добычи угля на 1400 процентов.
8. Концепция стала этапом развития государственного идеологического проекта по созданию «нового человека» и адресовалась прежде всего горожанам в первом поколении — многочисленным выходцам из деревни, перебравшимся в города в годы индустриализации. Подробнее о культурности см.: Dunham 1979; Fitzpatrick 1992; Волков 1996.
9. Подробнее см., например: Hessler 2004.
10. В 1934 г. основан (в 1935-м торжественно открыт) Дом моделей на базе треста «Мосбелье», объединенный в 1938 г. с опытно-технической фабрикой «Москвошвей» под общим названием «Московский Дом моделей». Формирование единой системы государственных Домов моделей началось с открытия в 1944 г. Дома моделей одежды на Кузнецком мосту (с 1949-го — ОДМО), вскоре открылся Дом моделей одежды в Ленинграде, впоследствии — в союзных республиках. Подробнее о послевоенной системе Домов моделей см.: Журавлев, Гронов 2013.
11. Институционализированные творческие работники — члены профильных союзов, жили и зарабатывали в сталинское время весьма хорошо. См. об этом: Антипина 2005; Янковская 2007.

12. И даже ранее — с участия в международных выставках 1920-х, когда такая система еще не была до конца сформирована.
13. В первый год существования Дом моделей назывался также «Модельный дом Мосбелье» (Модельный дом Мосбелье 1935: 47), из-за чего в литературе иногда возникает путаница. Это одно заведение, располагавшееся на Сретенке.
14. Как известно, кризис сбыта в советских условиях не просто был, но и обязательно сопутствовал дефициту (за исключением, пожалуй, совсем отчаянных периодов истории — военных лет и первой пятилетки, когда самой модной была одежда теплая, прочная и немаркая). Перманентное сочетание дефицита одних товаров и «затоваривания» другими — характерный и неустрашимый признак плановой экономики в области ширпотреба.
15. И современники, и исследователи часто выводят главную причину перемен политического курса и поворотов в идеологии сталинизма (зачастую непредсказуемых и формальной логикой, а тем более марксистскими догматами не объяснимых) из психологических установок единственного — главного — человека в стране. Так и в случае с кампанией по борьбе с низкопоклонством пронизательный литературный функционер и поэт К. Симонов вспоминал: «Сталин и жестоко, и болезненно относился ко всему тому, что в сумме вкладывал в понятие „низкопоклонство перед границей“. После выигранной войны, в разоренной голодной стране-победительнице это была его болевая точка» (Симонов 1988: 130).
16. А.А. Жданов — политический деятель, с именем которого связывают послевоенную эпоху в культурной жизни страны, отмеченную особенным обскурантизмом и политизированностью, даже в сравнении с предвоенным временем, — так называемую ждановщину.
17. Примечательно, что само название «Норд» было присвоено существовавшему с дореволюционных времен кондитерскому производству только в 1936 году.
18. Заказ на прославление таких кулибиных тоже, конечно, исходил от власти.
19. Кичка — русский традиционный праздничный головной убор замужней женщины.
20. И здесь советская власть была вовсе не оригинальна: еще со времен Екатерины Великой с ее портретами в кокошниках и Николая Первого, утвердившего форму придворного костюма с элементами традиционного русского костюма, «народность» в одежде служила политическим целям власти. И призывы вернуться к русским традиционным истокам в costume, как известно по истории

отечественных войн — Наполеоновской, а затем Первой мировой, — настойчивее всего звучали тогда, когда требовалась патриотическая мобилизация населения. Правда, никогда, как показывает та же история, эти призывы не были особенно успешны.

21. Туркестано-Сибирская магистраль. Построена в 1927–1930 гг.
22. А. Юрчак справедливо указывает, что участие в многочисленных идеологизированных ритуалах не имело исключительно репрессивного характера. Участники вкладывали в ритуал собственные смыслы, часто вполне практические, принципиально отличные от официальной идеологической семантики (см.: Юрчак 2014). Так, выполнение программной установки на народное творчество для советских модельеров (и не только для них — работало это, например, и в музейно-выставочной практике) оборачивалось не только ограничением творческой свободы, но и возможными выгодами. «Народность» нередко служила верным средством легитимации, и под этой маркой удавалось «протащить» разработки, которые в противном случае требовали бы дополнительных идеологических оправданий.
23. Серия партийных постановлений, регламентировавших культуру (литературу, театр и кино). Оказали принципиальное влияние на позднесталинскую культурную атмосферу.
24. Прозрачный выпад в сторону авангардного текстильного дизайна 1920-х.
25. Стенограмма совещания работников Домов моделей в 1949 г. (цит. по: Стриженова 1989б: 55).