

С.А. Смагина

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК
smsval@mail.ru

КРИТИКА «ПОЛОВОГО ВОПРОСА» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х – НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

Советский кинематограф очень чутко отзывается на интерес общества к «половому вопросу» – эта тема становится не только самой горячей и востребованной на комсомольских собраниях, но и в достаточно короткие сроки выливается в катастрофичную по своей ангажированности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения. Статья посвящена фильмам, которые не только освещают взаимоотношения полов в большевистской России, но и подвергают критике новую пролетарскую мораль: «Третья Мещанская» (1927, реж. А.Роом), «Парижский сапожник» (1927, реж. Ф.Эрмлер), «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930, реж. Е.Дзиган).

Ключевые слова: история кино, советский кинематограф, «половой вопрос», «чубаровское дело», Роом, Дзиган, Эрмлер, гендер, гендерные исследования кинематографа

Soviet cinema is very responsive to the public interest in the “sexual issue”, this topic becomes not only the hottest and most demanded at the Komsomol meetings, but also in a fairly short time spills into a catastrophic in its engagement and scope “theory of a glass of water”, advocating free sexual relations. The article is devoted to films that not only cover the relationship between the sexes in Bolshevik Russia, but also criticize the new proletarian morality: *The Third Meshchanskaya* (1927, dir. A.Rohm), *The Parisian Shoemaker* (1927, dir. F.Ermler), *The Court must continue* (The Parade of Virtue, 1930, dir. E.Dzigan).

Keywords: cinema history, Soviet cinema, “sexual issue”, “Chubar case”, Roem, Dzigan, Ermler, gender, gender studies of cinematography

После Революции 1917 года освобождение женщины из-под гнета патриархальных традиций становится одним из приоритетных направлений государственных интересов [Бильшай, 1959]. Большевиками семья как общественный институт объявляется буржуазным пережитком, с которым необходимо бороться. В результате этой революционной политики [Шабатура, 2006] женщина в советской России получает самостоятельность и право голоса наравне с мужчиной при разводе. Теперь она может претендовать на выбор места жительства после расторжения брака, возврат собственной фамилии, а также на получение алиментов от бывшего супруга. Эти пролетарские идеи о пересмотре института семьи, переустройстве быта и сексуальном равенстве, которые были положены в основу социалистического мироустройства, в первую очередь подхватывает молодежь. Тема взаимоотношений полов становится самой горячей и востребованной на комсомольских собраниях, и в достаточно короткие сроки выливается в катастрофичную по своей ангажированности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения.

К середине 1920-х годов «половой вопрос» достигает пика своей популярности в обществе, и в 1926 году поднимается волна критики в адрес новой морали. Как со стороны В. Ленина и А. Луначарского [Партийная этика, 1989], так и со страниц газет и журналов звучат призывы покончить раз и навсегда с этой темой: статья в газете «Правда» под названием «Без черемухи» [Ионов, 1926, с. 5], публикация журнала «Молодая гвардия», напечатавшая фрагмент диспута в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской [Лялин, 1926, с. 168-173], статья

С.А. Смагина *Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг.*

«О проблемах пола и половой литературе» [Полонский, 1927, с. 3] в «Известиях» и др. В 1927 году выходит брошюра А. Луначарского «О быте», где целая глава посвящена проблеме молодежи и теории «стакана воды»: «У буржуя, ненавистного нам типа, есть два отношения к женщине: как к жене, его домашней рабыне, и как к проститутке, с которой он сошелся, и ему горя мало, ему не важно, что с ней случилось дальше. И когда какой-нибудь наш комсомолец или коммунист говорит: знаете, я ведь не буржуй, я не стану вам буржуазную семью основывать, я придерживаюсь теории стакана воды, то он попадает в такое положение, при котором он чисто по буржуазному относится ко всем женщинам на свете, относится как к проституткам. Вот почему Ленин говорит, что это буржуазная точка зрения, голая буржуазная развратная точка зрения. Все это не имеет ничего общего с свободой любви, как мы, коммунисты, ее понимаем. Вы, конечно, знаете знаменитую теорию, “что в коммунистическом обществе удовлетворить половые стремления, любовные потребности будет также просто незначительно, как выпить стакан воды”. От этой “теории стакана” воды наша молодежь взбесилась. И для многих юношей и девушек она стала роковой. Приверженцы ее утверждают, что это теория марксистская. Спасибо за такой марксизм... Я считаю знаменитую теорию стакана воды антимарксистской, антиобщественной. В половой жизни проявляется не только природа, но и принесенная культура, будь она возвышенная или низкая. Энгельс в “Происхождении семьи” указал на то, что важно, чтобы половая любовь развилась и утончилась» [Луначарский, 1927].

Теперь уже пролетарская мораль, как когда-то патриархальная, подвергается ревизии. Достаточно иронично на эту тему высказывается А. Роом в фильме «Строгий юноша» (1936) по одноименной пьесе Ю. Олеши. Заявляя в качестве главного героя идеального комсомольца Гришу (Д. Дорлиак), разработавшего третий комплекс ГТО – свод моральных правил для нового социалистического человека, которые по сюжету фильма сам и нарушает, о чем ему с издевкой регулярно сообщает окружение. Единственный человек, который пытается придерживаться этих норм, Лиза (А. Серова), но в силу своего комического амплуа одним только вопросом «Неужели ты не понимаешь?» превращает все заявления Гриши в фарс. И жёстче всего она проходит как раз по теории «стакана воды»: «Нужно, чтобы исполнялись все желания, тогда человек будет счастлив. Неужели ты не понимаешь? А если желания не исполняются, тогда человек делается несчастным. Нельзя подавлять желания! Подавленные желания вызывают горечь, человек делается несчастным. Есть такая теория, вот! Хочется сесть на ступеньку – садись, хочется встать – встань. Это так просто. Хочется подпрыгнуть – подпрыгни. Хочется опрокинуть стакан – опрокинь (прим. С.С.: на этих словах Лиза смахивает рукой стакан воды со стола)». После чего обессиленно падает на стул со словами: «Как я устала от своей разнузданности».

Однако едкая ирония Роома выходит уже под самый закат обсуждения «полового вопроса» в советском обществе. Самая жесткая критика со стороны кинематографа в адрес «свободных отношений» прозвучала чуть раньше отголоском недавнего громкого «чубаровского дела» 1926 года (Прогремевшее на всю страну уголовное дело о групповом изнасиловании работницы завода «Кооператор», которое было совершено 21 августа 1926 г. молодыми ленинградскими рабочими в саду предприятия (бывший Сан-Галли), расположенном на Лиговке, район Чубарова переулком (теперь Транспортный). В результате расследования перед судом предстали двадцать семь человек: двое были оправданы, шестеро приговорены к расстрелу, остальные к различным срокам заключения. Это громкое дело повлекло за собой череду других уголовных дел по «половому вопросу», после чего была объявлена организованная кампания против хулиганства), ставшего пиком сексуального беспредела, царившего в обществе. Этот скандальный процесс о групповом изнасиловании лег в основу фильма Е. Дзигана «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930). Фильм начинается с народного суда над пятью насильниками, надругавшимися над лаборанткой электрозавода Еленой (Р.Есипова). Однако не эти «деклассированные хулиганы» оказываются в объективе пристального внимания режиссера, а отравленное «свободными отношениями» общество, многие представители которого, как оказалось, поражены «буржуазной собственнической моралью» по отношению к женщине. Причем не только

в пролетарской среде (случайный мужик на заводе: «И чего из-за бабы шум поднимают...»), но и в среде служащих.

Так адвокат (И. Чувелев) отказывается защищать насильников: «Профессиональный долг заставляет меня защищать их ... Но даже их некультурность не может служить им оправданием ... Их преступлению нет оправдания я... Я отказываюсь их защищать!...». При этом когда героиня обращается к нему за помощью, он, узнав её, попытался воспользоваться ситуацией и, сунув деньги в декольте, начал склонять к близости. На её возмущенное «Что вы делаете!? Вы меня не поняли» он, недоумевая, парирует, что «цена нормальная». Публично выступая за справедливость и уважение к женщине, по факту адвокат оказывается приверженцем старой морали, которая позволяет ему оставаться потребителем продажной любви. В связи с этим персонажем в фильме появляется проститутка, рядом с которой на скамейке по воли рока присаживается Елена. И скамейка, как артефакт из дореволюционных фильмов о публичных женщинах, и то, что именно такая «нормальная цена» в рублях оказывается в руках у случайной визави героини, и то, что мимо этой скамейки, как выясняется, ежедневно ходит на работу адвокат – все это указывает на то, что проституция, несмотря на то, что является пережитком старого режима, по-прежнему остается востребованной не только в среде люмпенов, но и внешне благопристойных граждан. В завуалированном виде буржуазные пережитки еще более отвратительны, чем явное хулиганство, поэтому уже Елена обвиняет адвоката в непристойном поведении: «Чем вы лучше тех пяти, которых вы отказались защищать? ... Задержите его!.. задержите... он негодяй!..».

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

Третьим персонажем, попавшим под пристальное внимание народного суда и режиссера, становится муж героини (С. Ланговой), который считает, что данным происшествием они опозорены, и запрещает Елене возвращаться на завод: «Моя жена должна быть у меня дома, а не где-то на заводе!». Причем его не волнует желание и гражданское право Елены вернуться к своим обязанностям и не смущает, как сообщает титр, что «на фронте социалистического труда дорог каждый работник», и лаборатория, где работает Елена, отстает именно из-за недостатка сотрудников. Его собственническая патриархальная мораль не отвечает требованиям нового времени, а потому отторгается как обществом, так и самой Еленой, которая, уйдя из дома, начинает новую жизнь в «коммуне», где интимное и частное становится теперь общим, коллективным. Вообще, надо сказать, что «жизнь гуртом» со второй половины 1920-х годов становится еще одной утопической идеей социалистического государства, при которой семейное хозяйство планировалось полностью обобществить и сделать частью общественного труда, для чего начинают возводить дома-коммуны рабочей молодежи. Место мужа-собственника, очевидно, должен был занять многоликий товарищ-коллектив, на которого возлагалась ответственность принимать решения по финансовому снабжению «семьи», общими силами вести хозяйство, удовлетворять культурные потребности и

С.А. Смагина *Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг.*

воспитывать детей. Как предлагал Л. Троцкий в своей статье «От старой семьи – к новой»: «Стирать белье должна хорошая общественная прачечная. Кормить – хороший общественный ресторан. Обшивать – швейная мастерская. Воспитываться дети должны хорошими общественными педагогами, которые в этом деле находят свое подлинное призвание. Тогда связь мужа и жены освобождается от всего внешнего, постороннего, навязанного, случайного. Один перестает заедать жизнь другого. Устанавливается, наконец, подлинное равноправие. Связь определяется только взаимным влечением. Но именно потому она приобретает внутреннюю устойчивость – конечно, не для всех одинаковую и ни для кого не принудительную» [Троцкий, 1927, с. 30]. В фильме подвергается критике не только старорежимное отношение к женщине и новомодная теория свободных отношений, но и в целом пересматривается мировоззрение, очищается от предрассудков патриархального наследия. Теперь слово предоставляется пролетарской общественности.

Фильм, который начинается разбором частной истории группового изнасилования, в процессе становится судом над собственником-мужем, шофёром-приверженцем свободных отношений и адвокатом-потребителем продажной любви, – преступниками, мешающим женщине стать полноправным членом общества. Судом над атавизмами патриархальной и буржуазной морали и недостатками пролетарской. «Перед вами человек... переживший все происшедшее... Люди, работающие плечом к плечу с нами... являются опаснейшими вредителями!.. Они губят не станки и машины, а самое ценное для нас – Человека! Человека – строящего социализм! Они вредят делу создания новых людей и отношений социалистического общества!! Чем они лучше тех пяти?!» – восклицает Елена и настаивает на том, чтобы суд продолжался.

Через образ женщины в сталинском кинематографе начинает воплощаться все самое передовое, что необходимо было внедрить в общественное сознание. Символично, что героиня фильма Елена, обличающая пережитки собственнического отношения к женщине, работает на ламповом заводе. С одной стороны, это намек на участие персонажа в одной из главных кампаний в Советском Союзе того времени – электрификации всей страны (в речи «Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии» на Московской губернской конференции РКП(б) 1920 г. В.И. Лениным была произнесена фраза: «Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны»), с другой, это связь с образом идеологического прожектора, высвечивающего все болезни общества. В финале фильма этот прожектор как раз и появится в зале суда (под который будет приспособлена цирковая арена). Его лучи будут направлены на тех, кто еще живет старой моралью, разрушающей молодое советское государство.

Надо сказать, что кинематограф в принципе очень чутко отзывается на критику «полового вопроса», и в конце 1920-х – 1930-х гг. выходит большое количество фильмов, посвященных взаимоотношению полов: «Проститутка, убитая жизнью» (1926), «Расплата» (1926) (другое название «За что?») (реж. В. Инкижинов, 1926) – фильм не сохранился, «Гонорей» (1927) (Фильм не сохранился), «Парижский сапожник» (1927), «Третья Мещанская» (1927), «Право на женщину» (1930) и др. В фильме М. Авербаха и М. Донского «В большом городе» (1927) модный поэт Граня Бессмертный, склоняя девушку к близости, заявляет: «Новая любовь – это свободная связь на основе органичного влечения индивидуумов противоположных полов» (Авторами обыгрывается известная фраза: «Новая любовь – это свободная связь на основе экономической независимости и органического влечения индивидуумов противоположного пола» из бестселлера своего времени С. Малашкина «Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь» [Малашкина, 1927]) – на что в ответ слышит, что это «не любовь, а гадость! ... это ниже человеческого достоинства». И с фразой «Я для вашей любви не подхожу» девушка Граню отвергает. Пожалуй, самым популярным в данной категории становится фильм А. Роома «Третья Мещанская» (1927) (Первоначально фильм назывался «Любовь втроем». В Западном кинопрокате она получила название «Трое в подвале», а в Германии шла под названием «Кровать и софа».) Он рассказывает историю Людмилы (Л. Семенова), которая принимает навязанные мужем ей условия товарищеского «уплотнения», когда тот пригласил пожить в их комнате своего фронтowego товарища. Оказавшись в стесненных

жилищных обстоятельствах, она перешагивает через мещанские и домостроевские предрассудки и начинает сожительствовать с этим другом, оставив мужа за ширмой печально любоваться на переливы воды в стеклянном графине. Однако заявляя новую пролетарскую мораль, основанную на свободных отношениях, мужчины по факту остаются на прежних мещанских позициях – это и собственничество, и эгоцентризм по отношению к женщине. В этом смысле показательно, что «передовой» муж Николай (Н. Баталов) трудится на реставрации Большого театра – культурного оплота прежнего режима. А Владимир (В. Фогель), работающий печатником в типографии, казалось бы, должен разделять самые прогрессивные взгляды, на проверку оказывается обычным домашним тираном – неспроста после первой близости с Людмилой ветер с окна скидывает горшок с геранью, олицетворяющий здесь пошлое мещанство. Забеременев, героиня сталкивается с примитивностью мышления и духовной скудостью обоих своих «мужей», которые мало того, что настаивают на аборте, так еще и мелочно подсчитывают, сколько надо внести денег на «аборт вскладчину». Она уезжает из Москвы, оставив горе «отцов» в подвале, ставшим одновременно колыбелью и «могилой» любовного треугольника. Женщина становится полноценным членом советского общества, самостоятельно отвечающим за собственную судьбу. Но, что любопытно, Людмила противопоставляется «рулевым» новой идеологии, которые были в авангарде общества и вели его к светлому будущему – бывшим фронтовикам Гражданской войны, оказавшимся морально незрелыми, неспособными отвечать за собственные поступки.

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

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

Достигнув пика своей популярности в обществе в 1920-е годы, «теория стакана воды» в 1930-е утратила свою актуальность. На смену теорий о половой свободе снова становится актуальной идея строительства «длительной парной семьи как единственной формы семьи, которая нам нужна» [Луначарский, 1927], правда, с оговорками: при сохранении традиционного распределения ролей внутри «ячейки общества», для социума оба партнера – равноправные работники.

С.А. Смагина *Критика «полового вопроса» в советском кинематографе
второй половины 1920-х – начала 1930-х гг.*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. В большом городе (1927, реж. М.Авербах, М.Донской, СССР), игр.
2. Парижский сапожник (1927, реж. Ф.Эрмлер, СССР), игр.
3. Строгий юноша (1935, реж. А.Роом, СССР), игр.
4. Суд должен продолжаться / Парад добродетели (1930, реж. Е.Дзиган, Б.Шрейбер, СССР), игр.
5. Третья Мещанская (1927, реж. А.Роом, СССР), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Ионов П. Без черемухи // Правда. – 1926. – 4 декабря. – С.5.
2. Луначарский А.В. О быте. – Москва; Ленинград, 1927.
3. Лялин Н. Диспут в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской // Молодая гвардия, 1926 г., № 12. – С.168-173.
4. Полонский В.О. О проблемах пола и половой литературе // Известия. – 1927. – 4 апреля. – С.3.
5. Троцкий Л. От старой семьи – к новой // Проблемы культуры. Культура переходного периода. Сочинения. Том 21. – Москва-Ленинград, 1927. – С.30.
6. Малашкина С. Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь. – Москва: Молодая гвардия, 1927.
7. Партийная этика: Документы и материалы дискуссии 20-х годов / Под ред. А.А. Гусейнова и др. – Москва: Политиздат, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бильшай В.Л. Решение женского вопроса в СССР. – Москва, 1959.
2. Шабатура Е.А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917-1929 гг. : диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.02. – Омск, 2006.

SOURCES

1. Ionov P. *Bez cheremuhi* [Bird-cherry-tree-free] in *Pravda* [Truth], 1926, Dec 4. P.5.
2. Lunacharskij A.V. *O byte* [On everyday life]. Moscow; Leningrad, 1927.
3. Lyalin N. *Disput v Akademii kommunisticheskogo vospitaniya imeni N. Krupskoj* [Disputation at the Krupskaya Academy of Communist Education] in *Molodaya gvardiya* [Youth guard], 1926. Pp.168-173.
4. Malashkina S. *Luna s pravoj storony, ili neobyknovennaja ljubov'* [The moon on the right side, or an unusual love]. Moscow, Molodaja gvardija, 1927.
5. Polonskij V.O. *O problemah pola i polovoj literature* [On the problems of sex and sexual literature] in *Izvestiya* [Bulletin], 1927, Apr. 4. P.3.
6. *Partijnaya ehtika: (Dokumenty i materialy diskussii 20-h godov)* [Party ethics: (Documents and discussion materials of the 1920s)], ed. A. A. Gusejnov et al. Moscow, Politizdat Publ., 1989.
7. Trotsky L. *Ot staroj sem'i – k novoj* [From the old family to the new] in *Idem Problemy kul'tury. Kul'tura perekhodnogo perioda. Sochineniya. Tom 21* [Works. Vol. 21: Problems of culture: culture of transitional period]. Moscow, Leningrad, 1927.

REFERENCES

1. Bil'shaj V.L. *Reshenie zhenskogo voprosa v SSSR* [The solution of women's question in the USSR]. Moscow, 1959.
2. Shabatura E.A. *Obraz «novoj zhenshchiny» v sovetskoj kul'ture 1917-1929 gg. : dissertacija ... kandidata istoricheskikh nauk : 07.00.02* [The image of the “new woman” in the Soviet culture of 1917-1929 : The dissertation ... the candidate of historical sciences: 07.00.02]. Omsk. 2006.