

Вера Устюгова —

д-р ист. наук, профессор кафедры междисциплинарных исторических исследований Пермского государственного национального исследовательского университета, исследователь истории кино и культуры модерна.
vera_ust@list.ru

Дмитрий Побанов —

научный сотрудник отдела истории Пермского краеведческого музея (2011–2021), начальник научно-исследовательского отдела Государственного архива Пермского края (2021–2022), учитель истории MAOY «Гимназия № 10» города Перми, специалист по военной истории.
dm_loban@mail.ru

«**Ч**апаев и пустота»: **магия кожанок, суггестивность красного в трансформациях отечественного кино**

Аннотация

Статья посвящена исследованию инсигнии кожанок и революционного красного цвета, их метаморфоз «в королевстве зеркал» отечественного кино. Военный костюм имеет практическое назначение, большинство элементов в нем рациональны, их конкретная функция — отличать своих от чужих. В XX веке большую роль в обществе стала играть пропаганда, а политика была визуализирована и даже эстетизирована. Романтика революции, строительства нового строя генерировались искусством авангарда. В моде 1920-х появился «комиссарский шик», который изначально имел брутальный вестиментарный код, не связанный с регламентом формы. История классовой борьбы в Советском государстве была в числе прочего завуалирована под борьбу цветов, порой

«красных» против «красных». В кинематографе 1920–1930-х костюмы «героев» революции приближены к действительности, превращения и костюмированные представления начались в киноискусстве оттепели и продолжались в приключенческом жанровом кино 1970–1980-х. Опознавательным знаком-маркером комиссара или чекиста стала кожанка. «Покаяние» (1986) Тенгиза Абуладзе открывает другую традицию, которую сегодня продолжает фильм «Капитан Волконогов бежал» (2021). Язык фильма — символизм масок, доминантой выступает «неспортивный» спортивный костюм красного цвета, знак силы, разрушения, предупреждения.

Ключевые слова: кожанка; красный; исторические фильмы; визуальная символика; русский авангард; ретроутопия; военный костюм; форма одежды органов госбезопасности; спортивный костюм; «Чапаев»; «Оптимистическая трагедия»; «Комиссар»; «Капитан Волконогов бежал».

Вступление

Кожанка стала органичным признаком фильмов о Гражданской войне в России, идентификатором образов комиссаров и чекистов. Красный цвет — эмблематический цвет Страны Советов. Красный в политическом спектре XX века — цвет левых, даже радикалов, левых экстремистов (красный террор, «Красные бригады», Tercer Rojo, Rote Armee Fraktion).

«Надевай свою куртку кожаную, За пояс синий наган», — слагал Владимир Луговской. «Шлем, кожанка и наган!» — писал Александр Прокофьев. Плакатное искусство, революционные песни и стихи, кинофильмы прославили «Красной армии героев». Образ в массовом сознании закрепился благодаря визуальным кодам — красное знамя, красные банты и звезды, кожанка и наган. Эти атрибуты маркировали фигуры бойцов революции в массовой культуре и камуфлировали реальность и реальные их облики.

В действительности кожанка не была распространена в годы Гражданской войны в России. Красный в европейской истории XVIII–XIX веков не сразу стал символом борьбы с тиранией, исторически красный цвет в своей борьбе использовали политические противники большевиков, а самоназвание «белые» в годы Гражданской войны встречалось крайне редко. Цель статьи — показать использование инсигнии кожанок и красного цвета в фильмах отечественного кино на фоне изменений в общественном климате, политике

и военном деле, в зависимости от знаний и таланта художников по костюмам и развития технологий.

Киногерои, их лица и телесность, неотделимы от «кожи» тех одежды, в которых они приходят в историю кино и представления публики. Как один костюм на типичном киноперсонаже вытесняет другой, какую роль в археологии кино играет цвет, меняет ли новый костюм и медийный формат сам кинотипаж, наконец, могут ли сами по себе костюм и цвет «играть роль» без лица и тела персонажа?

Различные нерегламентированные образцы кожаных курток, так называемых шведских курток, стали активно использоваться офицерами еще в ходе Русско-японской войны. Это объяснялось, прежде всего, их практичностью. Кожаная куртка не стесняет движений в отличие от офицерского пальто или солдатской шинели и хорошо защищает от ветра в условиях войны в степной местности. Но наибольшее распространение кожаное обмундирование получило в связи с развитием техники в армии, аэропланов, автомобилей, бронетехники, подводных лодок, и с появлением различных технических подразделений, впоследствии выделившихся в самостоятельные рода войск. Военнослужащим этих подразделений приходилось иметь дело с моторами, механизмами, машинным маслом, и использование кожаного обмундирования обуславливалось чисто практическим интересом, пятна машинного масла не оставляют следов на коже, в отличие от сукна мундира. В гражданской жизни также получали распространение автомобили, входил в моду автомобильный спорт, кинематографисты снимали автомобильные гонки и пробеги, появилось понятие «шоферский шик».

Изначально кожаное обмундирование выдавалось не на солдата, а являлось принадлежностью автомобиля, аэроплана или броневика, и подразумевалось, что оно будет использоваться только при работе на «аппаратах» (Карашук 1991; Кибовский и др. 2004: 47–85; Сборник описаний 1915). Этот же принцип соблюдался в Красной армии в первые годы ее существования и межвоенный период (Кибовский и др. 2004: 119–244). Но в связи с тем, что летчиков в начале XX века окружал некий «романтический ореол», кожаные куртки очень быстро вошли в моду не только среди военных, но и среди гражданского населения.

Органы ВЧК — ГПУ — ОГПУ на начальном этапе своего существования не имели какой-либо особой установленной формы и использовали различные варианты военной и гражданской одежды. В том числе могли использоваться и кожаные куртки, но их количество у чекистов, судя по фотографиям, в годы Гражданской

войны явно преувеличено массовой культурой. Впервые обмундирование для карательных органов и для внутренних войск появилось в 1922 году. В целом оно соответствовало образцам, введенным для Красной армии, незначительно отличаясь цветом отделки и мелкими деталями. И в дальнейшем этот принцип сохранялся, за исключением небольшого периода во второй половине 1930-х годов, когда для органов и подразделений НКВД были установлены особые знаки различия. Из кожаного обмундирования использовались те же образцы, что и в РККА, особенно в бронетанковых, автомобильных и авиационных частях НКВД. Могли использоваться также и нерегламентированные кожаные предметы одежды, но эта практика не имела широкого распространения (Куликов 1991; Воронов 1997).

Миф о кожанке как униформе комиссаров и чекистов стал складываться в культуре позднее. И в связи с этим возникают вопросы, что зашифровано в этих знаковых одеждах, почему кожанки стали ассоциироваться именно с этими «родами» силовиков первой половины XX века, что маскируют экранные перевоплощения, переодевания и переобувания?

Почему Чапай не носил кожанку

Кожанка стала визуальным символом революции и Гражданской войны благодаря моде начала 1920-х. В Советской России 1920-х моду пытались изобрести под стать новому строю, новому человеку, новой телесности. Во времена нэпа городская мода вдохновлялась идеями западного ар-деко. Джурджа Бартлетт пишет: «В 1920-е культурная атмосфера советских городов представляла собой сложный конгломерат, сплавленный из произведений кубизма и футуризма, Баухауза, джаза, коммерции, кинофильмов и рекламы» (Бартлетт 2011: 29). Авангардисты хотели вдохнуть в моду конструктивистские идеи нового функционального, производственного стиля. Тем не менее визуальный язык конструктивистов 1920-х был созвучен художественной культуре капиталистического Запада (Там же: 33).

В отличие от рафинированной западной моды ар-деко и конструируемой моды художников-авангардистов «комиссарский шик» был модой низкой. Кожанка была самой визуально зрелищной одеждой во времена разрухи и нищеты, когда невозможно было достать обувь, белье, теплую одежду. Зрелище человека в кожанке запечатлела мемуарная и художественная литература, произведения Бориса Пильняка,

Николая Островского, Викентия Вересаева, Веры Пановой (Лебина 2015: 127–138). Это была мода, распространявшаяся среди молодых людей, с энтузиазмом принявших революцию, старавшейся выглядеть модно заводской молодежи. Для юных комсомолок и комсомольцев кожанки были «партийной модой», в среде бытовало выражение «оденусь по-комиссарски» (Смена 1925: 11; Лекманов 2019–2020). Во «франтоватых куртках» щеголяли маргиналы, криминальные модники, блатные, уголовники, так питерский бандит Ленька Пантелеев носил кожаную тужурку и кожаную фуражку (Бодунов, Рысс 1966: 170; Лебина 2019–2020: 233–250). Покупались эти вещи на рынках, барахолках, кожаную одежду производили различные артели и мелкие мастерские, особенно в годы нэпа. Но в целом это была довольно дорогая вещь, не всем доступная.

Кинематографисты тоже носили кожаные одежды, киношники до сих пор говорят: «Все мы вышли из кожаных штанов Дзиги Вертова». Фридрих Эрмлер во время Гражданской войны работал в ЧК. Молодая артистическая, кинематографическая среда левых взглядов с восторгом приняла революцию, была влюблена в «американское» как наиболее прогрессивное по форме: по выражению Натальи Зоркой, «американизацией, как скарлатиной, переболели тогда многие» (Зоркая 2005: 138).

В кино «большого стиля» сталинского периода найдется не много героев в кожанках. «Трилогию о Максиме» в 1934 году создают фэкссы — Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Героиня Наташа появляется в одной из сцен на митинге в кожанке. Фэкссы — революционеры в кино 1920-х, изобретатели постулата эксцентрической игры, которая была альфой и омегой в стилях и Льва Кулешова, и Сергея Эйзенштейна. «Трилогию о Максиме» снимает Андрей Москвин, оператор «Шинели» и «Грозного», мастер ночных съемок, король теней в кинематографе авангарда. Выразительными, динамичными являются съемки фабричной природы: движущихся вагонеток, выстреливающих в небо как дуло пушек фабричных труб. Фильм проникнут поэтикой революции, но в нем много эксцентрики в игре актеров, в комических и музыкальных сценах, в динамических эпизодах в духе американского кино.

Самый знаменитый и легендарный фильм о Гражданской войне — «Чапаев» — так же снимается в 1934 году. В 1930-х героев стали создавать не из живых участников войны, потому что кто из легендарных фигур оставался в живых? А с другими мало ли что может случиться уже завтра. Так снимаются фильмы о Чапаеве (1934) и Котовском (1942). Оба были малозаметными командующими бригад.

Известных и живых старались не трогать, поэтому мифологизировали и придумывали подвиги тем героям войны, о реальной жизни которых было известно не так много. В случае с Чапаевым, конечно, нужно учитывать то обстоятельство, что к моменту съемок он уже стал героем одноименного романа Фурманова.

Начдивы во время Гражданской имели в своем распоряжении автомобили и аэропланы, последние для разведки и связи. Первая мировая технологизировала армию, использовать современную технику во время Гражданской было в порядке нормы (Чапаев в фильме замечает: «Наполеону-то легче было, ни те пулеметов, ни те аэропланов, благодать»). Реальный Чапаев имел в распоряжении американский фورد, использовал авиацию. И киношный Чапай законно мог на экране предстать в кожанке, но он в папахе и кавказской бурке лихо скачет на коне. Кинематографическому Чапаеву придумали бурку якобы для того, чтобы придать образу больше динамики в момент конной атаки.

Что визуально, на уровне вестиментарного кода, зашифровано в фильме? Возрождались традиции имперского мышления, складывался «большой стиль» империи. Герои-революционеры, эффектные бунтари в кожанках с маузерами были уже не нужны и опасны в 1930-х. С другой стороны, «Чапаева» снимали те, кто воевал, и в отношении костюмов фильм приближен к реальности. Фильм снят по произведению Фурманова — участника и свидетеля событий. Толковые художники по костюмам создавали кинообраз Чапаева по фотографиям, киносъемкам, воспоминаниям.

О фигуре Фурманова Дениз Янгблад замечает: «Поданная в манере чопорного традиционализма зарождающейся сталинской культуры фигура Фурманова служит как коррекции личного поведения Чапаева, так и контролю его политических взглядов» (Youngblood 2007; Янгблад 2012: 115–120). Политработник Фурманов в фильме также изображен не в кожанке.

Бурка и папаха появляются в обмундировании русской армии во времена кавказских войн и эти предметы были явно позаимствованы из национального костюма кавказских горцев. Первоначально они появились у казаков и войск, расположенных на Кавказе. Их внешний облик и конструкция в течение второй половины XIX и в начале XX века менялись. В 1874 году папаха черного меха вводится как обязательный предмет обмундирования для войск, расположенных в Сибири и на Дальнем Востоке, с 1913 года папаха становится зимним головным убором всей армии. У Чапаева в фильме казачья папаха, что понятно, его дивизия ведет бои на территории Уральского

казачьего войска, а в годы Гражданской войны все воюющие армии снабжались «за счет благодарного населения». И красные, и белые в фильме — босые и расхристанные — и так было в действительности. Успех «Чапаева» — талант создателей, свидетелей тех событий. Запоминающиеся образы во многом создаются за счет актерской игры, а не символической или идеологической нагрузки.

Впрочем, нельзя утверждать, что мифологизации по костюмам и символике нет совсем в этом кино. В 1930-х складывается нарратив интервенции. Чехи в фильме — интервенты, одеты в австрийскую форму. Между тем главной идеей чехословацкого движения в начале XX века было получение независимости от Австро-Венгрии и создание самостоятельного государства. Никогда чехи и словаки, воевавшие на стороне Антанты в годы Первой мировой войны в составе русской, итальянской и французской армий, не использовали австрийского обмундирования — для них униформы армии угнетателей (Československá 2014).

Чапаевская дивизия не сталкивалась в ходе войны с частями, которыми командовал генерал Владимир Каппель. Особых «офицерских» частей у Каппеля не было. В фильме каппелевцы показаны в форме, которая представляет из себя некую обобщенную форму «цветных частей» (корниловцев, марковцев, дроздовцев), воевавших в составе Вооруженных сил Юга России генерала Деникина (Дерябин 1991). Каппель в 1918 году командовал войсками Народной армии самарского Комитета членов Учредительного собрания. Армия Комуча снабжалась крайне плохо, и ее солдаты носили смесь гражданских и военных предметов одежды (Дерябин 1993). В 1919 году в армии адмирала Колчака Каппель командовал Волжским корпусом. И Волжский корпус, как и многие части на Востоке, имел британское обмундирование. В фильме «Адмирал» (2008) каппелевцы выглядят более реалистично.

Кожанка не была частью регламентированной армейской формы или официальной формы чекистов или комиссаров. Это идеал, который формировался снизу, форма самовыражения, самоидентификации. В 1930-х революционный стиль ушел — в архитектуре, моде, повседневной жизни, идеологии. В работе киностудий к тому же сказывалось тяжелое наследие школы Станиславского, который, как известно, требовал создавать костюмы для спектаклей точно как в жизни (например, в «Трех сестрах» все офицеры в реальном обмундировании, как с образцовых картинок). На эстетику авангарда в 1930-х было наложено табу в литературе, живописи, кино.

Переодевая «героев» революции

Искусство оттепели в своих кинопроизведениях о современности знаменует «отход от Утопии и ее идеалов» (Woll 2000; Woll 2001), напротив, историю Гражданской войны это искусство романтизирует. О ней сняты красивые фильмы, сложены стихи и песни. «Я все равно умру на той далекой, на гражданской», — пел Булат Окуджава. Поколение, которое помнило страшную братоубийственную войну, было вышиблено 1930-ми и Великой Отечественной войной, а у нового поколения появились иллюзорные идеи возвращения к истинным заветам революции. Документальные кадры выступлений поэтов и бардов органично вписаны в поэтику «Заставы Ильича» (1964).

Один из знаковых фильмов оттепели — «Оптимистическая трагедия» (1963) — экранизация одноименной пьесы Всеволода Вишневского. Фильм, прежде всего, визуально очень красив благодаря молчаливым сценам и долгим словно застывшим планам. В фильме нет динамики погонь, боевых сражений. При этом он монументален и элегичен одновременно. Как и у Марлена Хуциева в «Заставе Ильича», в «Оптимистической трагедии» звучат голоса, как бы обращенные к потомкам, они усиливают элегичность характерных киновысказываний оттепели. «Оптимистическая трагедия» — один из тех фильмов, которые утверждают оттепельный «экзистенциальный романтизм» (Семерчук 2002).

В «Оптимистической трагедии» важна женская нота. Комиссарка в броне кожанки и в то же время хрустальная в своей чистой вере героиня, обманчиво сильный женский образ, красивая и гибнущая женщина. В реальности женщины действительно активно участвовали в Гражданской войне в России (служили в органах ЧК — ОГПУ), вполне могли быть комиссарами и чекистами, носить модный камуфляж (хотя злые языки утверждали, что Коллонтай щеголяла в платьях Кшесинской). В романе Алексея Иванова «Бронепароходы» (2023) деидеализируется образ комиссарки из «Оптимистической трагедии». Прототипом литературной героини, так же как и кинематографической, служит Лариса Рейснер. Киногероиня застреливает матроса и произносит легендарную фразу: «Кто еще хочет попробовать комиссарского тела?» В романе она царственно простирает руку с приготовленным браунингом и стреляет, промахнувшись с расстояния пяти шагов.

В период затухания оттепели Александром Аскольдовым был снят фильм «Комиссар» (1967), по мотивам рассказа Василия Гроссмана

«В городе Бердичеве». Это единственный художественный фильм, снятый Аскольдовым, он был положен на полку, запрещен и показан в СССР лишь в годы перестройки. Фильм переосмысляет Гражданскую войну и в целом основополагающий миф революции. В то же время повествование проникнуто лиричностью описаний Исаака Бабеля (Маккосланд 2012). Образ Нонны Мордюковой стилизован под полотна авангардистов, однако дан максимально реалистично и жестко (роды, вши, пот). Актриса Нонна Мордюкова не стала бы звездой в сталинском кинематографе, как Анна Маньяни — в фашистском.

«Комиссар» до сих пор вызывает дискуссии среди историков и киноведов: проблематизирует ли он идеологическое наследие, которое репрезентирует творчество Эйзенштейна и Пудовкина, какое место занимают в нем религиозные мотивы, выстроенные вокруг архетипов смерти и возрождения (Черненко 2006; Baratt 2001; Roberts 2005; Monastireva-Ansdell 2006; Andrew 2007). Фильм проникнут глубоким человеческим содержанием и красивыми метафорами. Оценка Аскольдовым Гражданской войны укладывается в емкую аллегория — красноармейцев, которые косят в пустыне. Это фильм о трагедии человека на войне. Бойцы ходят в шинелях и гимнастерках, образы в кожанках появляются лишь во снах героини.

В довоенных картинах, среди создателей которых было много участников исторических событий и сильны были традиции Станиславского, а также использовалось много подлинных предметов обмундирования и снаряжения, картинка была более реалистичная. Хотя, во многом под влиянием идеологии, она тоже грешит неточностями, особенно в изображении белогвардейцев, всегда с лоском, лучше одетых. Но сотрудников органов госбезопасности в сталинское время еще не превращали в героев в кожанках («Ошибка инженера Кочина», 1939).

Чем дальше от событий, тем меньше правдоподобия, которое к тому же зависело от жанра. Например, в драмах «Тихий Дон» (1957) или «Гроза над Белой» (1968) костюм героев близок к реальности, хотя не идеален; в комедиях типа «Свадьбы в Малиновке» (1967) создавался уже некий водевильный образ. В 1960-х советский кинематограф стал реабилитировать образ чекиста. Чекистами традиционно называли всех представителей органов независимо от изменения названий и их внутренних структур. Фильмы «По тонкому льду» (1966), «Операция Трест» (1968) посвящены пятидесятилетию «органов защиты революции». Чекисты в них предстают в гражданских одеждах, иногда в форме (гимнастерки, френчи, пиджаки с галстуками), но не в кожанках.

На рубеже 1960–1970-х создаются картины «Черные сухари» (где Наталья Варлей предстает в каноническом образе — кожанке и красном платке, завязанном сзади), «О друзьях товарищах» (который повествует о чекистах не без освещения реалий их работы: «Можете опубликовать», — говорит героиня, подразумевая публикацию списков расстрелянных, этой особой разновидностью публичной казни во времена красного террора). Есть в последней картине и ироническая отсылка к «чекистскому шику»: один из героев пришел записываться в ЧК ради того, чтобы ему выдали кожанку и все, что причитается.

Многое зависело от режиссера и компетентности, добросовестности художника по костюмам. Среди самых квалифицированных художников был Яков Ривош. Но и его работы грешили многими неточностями и ошибками, которые нашли место и в его книге (Ривош 1990). Ситуация с отображением униформы в кино стала меняться в лучшую сторону в конце 1990-х годов, когда униформология оформилась в самостоятельную научно-вспомогательную дисциплину (в фильме 1992 года «Чекист» кожанки используются не как исторический артефакт, а скорее для создания зловещего характера героя).

Кожанки стали неотъемлемым элементом атрибутики истернов, советских приключенческих фильмов, как в классических вестернах — лассо и ковбойские шляпы. Ковбойские фильмы по-советски вывели камеру на просторы степей, привели ее в горные ущелья Урала, на таежные тропы Сибири и оживили экран приключенческими сюжетами. Истерны привнесли в советское кино не только динамику, но и национальное своеобразие, героизировали образы бойцов Красной армии и защитников революции, чекистов. Фильмы с романтикой конных погонь и саспенсом уличных перестрелок пользовались спросом у широкой публики.

Кожаные куртки — это Брандо, фильм «Беспечный ездо́к», панки, ленинградский «Сайгон», рынки 1990-х, куртки бунтарей и криминала. Но кожанки имеют другой — «красный» — сарториальный ареол. Их история в первой половине XX века в Советской России обросла самостоятельной легендой.

Поколение Окуджавы поэтизировало «комиссаров в пыльных шлемах», а сами образы стали персонажами популярного жанрового кино. «Сентиментальный марш» Окуджавы переводил даже Набоков, не жаловавший советскую культуру. Двустипшие из начала в пародийном варианте «перевода» встречается в романе «Ада, или Радости страсти», а затем набоковская интерпретация сделала еще одно сальто в переводе Виктора Пелевина. У кожанки двойной вестиментарный код. Кожанка — это шкура, броня, в ней чувствуется

животность, природность, животная сила. В то же время она связана с современным кодом начала XX века, отсылающим к технике и спорту, пафосу футуризма, философии будущего, прогрессу. С одной стороны, животность, с другой — сила технического прогресса. Но в любом случае кожанка — это brutальный код. Герои в шинелях и ватниках — жертвы, в широком смысле жертвы войны или системы. Герои в кожанках — победители, даже если по сюжету они погибают.

Политические игры цветов

Подобно кожанке революционной мифологией обрастал красный цвет. Красные банты, красные ленточки в петлицах, кумачовые косоворотки, алые косынки, повязанные на голове, как фригийский колпак, стали символом революционной моды в России.

Визуальная символика «красных» (социалистов), «белых» (роялистов) и «черных» (клерикалов) не всегда была таковой и в XX столетии сохраняла подвижность. Так, черный флаг был визуальным символом анархистов, в плане языковой символики анархисты считались «красными» (Душенко 2015). Черносотенный террор в начале XX века в либеральной и левой печати нередко именовался «белым террором». «Гвардия», «белогвардейцы» — упоминались в связи с погромами.

После Февраля красный флаг фактически становится государственным (Колоницкий 2001). Однако символика красного двойится, множится. Последовавшее вслед за Приказом № 1 по армии и флоту падение дисциплины и развал армии к лету 1917 года привели к тому, что обаяние красного знамени немного угасло. Символика ударных батальонов была черно-красной. Считалось, что красный — это цвет борьбы за свободу, а черный — цвет «траура по гибнущей Родине» (Иванов 2004).

Черный и красный стали цветами корниловцев и не только их. «Должен сказать, что мы не носили золотых офицерских погон старой армии, а носили матерчатые погоны с таким же количеством звездочек, которые соответствовали чину. И только были разные цвета. У корниловцев, так как и сам Корнилов был красным, были погоны пополам — красные и черные. Это означало „Смерть или свобода“» (Гиацинтов 1992: 71). Под красным флагом выступало первое антибольшевистское правительство — эсеровский Комуч и сражалась капелевская «Народная армия». Красные знамена разворачивали восставшие против советской власти ижевцы и воткинцы.

«Цветовая гамма» Гражданской войны была богатой и разнообразной. Очень часто внешний облик бойцов зависел от вкуса командира. Пожалуй, самый экзотический вид имели бойцы подразделений, возглавляемых генералом Борисом Анненковым. Различные «черные гусары», «голубые уланы», атаманцы имели весьма экстравагантный внешний вид, их мундиры походили на костюмы артистов оперетты больше, чем мундиры солдат регулярных войск (Дерябин, Паласиос-Фернандес 2000: 30–31). Желание противоборствующих сторон как-то выделить своих бойцов на поле боя во время Гражданской войны отчасти объяснялось тем, что в основном и красные, и белые использовали обмундирование старой русской армии и в условиях внутреннего конфликта униформа снова обрела свой первоначальный практический функционал — отличить своих от чужих.

Советская идеология все свела к примитивному противостоянию красных и белых, вслед за этим так стремился показать войну и советский кинематограф. Реальность же была намного сложнее. Образ белогвардейца в советском кинематографе — это всегда офицер в погонах, он носит фуражку со старой кокардой и очень часто перчатки. Хотя в реальности во многих антибольшевистских армиях погоны не использовались, а на околышах фуражек носились ленточки «национальных» цветов (например, цветами Сибирской армии были белый и зеленый, символ сибирских лесов и снегов). Ношение белых перчаток при походной форме не предусматривалось даже в старой армии, это был элемент парадной одежды мирного времени, о которой все забыли с июля 1914 года.

Не все так просто было и с символикой Красной армии. Создание регулярной армии потребовало введения единой униформы и знаков различия, для чего была создана специальная комиссия, в составе которой трудились художники Борис Кустодиев и Виктор Васнецов. Однако даже в Красной армии, которая изначально стремилась к централизации и единообразию, существовали национальные части, в которых использовалась национальная и религиозная символика, например полумесяц в башкирских и свастика (люнгтн) в калмыцких частях (Степанов 1995). Про экзотическую униформу красных Георгий Михайловский в воспоминаниях писал: «...через весь город по Нахимовскому проспекту с Екатерининской улицы проехала в буквальном смысле слова „красная кавалькада“ — вся в красном одеянии с головы до ног, с белыми высокими гетрами — не столько красноармейцы, сколько „красноиндейцы“ нового типа. Сумасшедшая кавалькада (особые отряды крымской ЧК) пронеслась по пустому городу весьма живописно, что выглядело, как страница из

кинематографического романа...» (Дерябин, Паласиос-Фернандес 1998: 4). В 1920 году в Приморье большевики были вынуждены создать буферное государство — Дальневосточную республику со своей Народно-революционной армией. Символика республики и ее армии была красно-синей.

«Зелеными» также использовались разные цвета — красные, черные, зеленые, белые. Летом 1920 года в Челябинском и Троицком уездах, на землях оренбургских казаков вспыхнуло антибольшевистское восстание. Восставшие сформировали «Голубую армию», по цвету приборного сукна мундиров Оренбургского казачьего войска. И таких примеров было бесчисленное количество.

В эпизоде психической атаки в «Чапаеве» красиво идут офицеры в черных мундирах. Черное походное обмундирование стало появляться в армии во время мировой войны. В связи с кризисом промышленности и проблемами со снабжением военное министерство разрешило закупать для постройки обмундирования любой имеющийся на рынке материал всех оттенков защитного цвета. Официально черная форма была введена только в конце 1917 года в 1-м Офицерском батальоне Добровольческой армии. После смерти 1-го командира полка генерал-лейтенанта Сергея Маркова развернутая из полка дивизия получила неофициальное название «марковцы». В этом случае цвета действительно имели идеологическое обоснование. «Наша Марковская дивизия носила черные погоны с белым кантом, что символически означало траур по России» (Гиацинтов 1992: 71). Наибольшее распространение черное обмундирование получило уже в эмиграции, в Галлиполи и затем в Болгарии. В 1919 году во всех противобольшевистских армиях самой распространенной была британская военная форма, поставляемая союзниками: «Погон российский, мундир английский...»

«Черный барон» — изобретение советской пропаганды. В годы войны генерал Врангель носил кавказский костюм — черкеску и бешмет (чаще на фотографиях он одет в светлую черкеску). Есть несколько объяснений, почему он заменил обычную генеральскую форму кавказским костюмом. Первое, официальное, дает в своих воспоминаниях полковник Федор Елисеев, говоря о неудаче боя казачьей дивизии 18 сентября 1918 года: «Начальник казачьей дивизии „в фуражке“ не импонировал душе казака. Такова тогда была психология казачьей массы» (Елисеев 2003: 288). Другое, скорее ироничное, объяснение имеется в воспоминаниях офицера Дроздовской конно-артиллерийской батареи Сергея Мамонтова: «Однажды Врангелю пришлось спастись от неожиданной атаки красных... Большой рост, золотые

генеральские погоны и синие штаны с красным генеральским лампасом не ускользнули от внимания красных... и Врангелю, и нашим ездovým удалось спастись. Со следующего дня Врангель стал носить черкеску и ездить верхом... В черкеске Врангель был хорош» (Мамонтов 1999: 61).

В советском кино образ «белого офицера» («Адъютант его превосходительства», 1969; «Девять жизней Нестора Махно», 2007) показан так, чтобы зритель, не разбирающийся в тонкостях униформы антибольшевистских армий, сразу понимал, что на экране враг-белогвардеец, поэтому кинематографисты часто искажали историческую действительность. В экранизации «Тихого Дона» (1957) Сергея Герасимова во время Вешенского восстания казаки надевают дореволюционные знаки различия — погоны и кокарды, тогда как в реальности повстанцы погон не носили и использовали красно-белую символику. Точнее символика Вешенского восстания показана в экранизации Сергея Бондарчука.

Своих противников белые долго называли не красными, а большевиками, территорию — Совдепией. Красная армия сразу, с 1918 года, называлась Рабоче-крестьянской Красной армией. Образ красных возникает в искусстве — в 1920 году Эль Лисицкий создает супрематический плакат «Клином красным бей белых!». У противников большевиков со временем появляются негативные цветовые коннотации большевистской власти — «знак крови и огня» «кровавые лапы Красного Дьявола», «красный яд», «красный зверь», «красные разбойники», «красный петух». В белой армии «белыми» себя не называли, были добровольцы, казаки, марковцы, дроздовцы, каледины и др. Обозначения «белая гвардия», «белогвардейцы», «белые» в широкий оборот были введены «красной» печатью. Лишь в эмиграции возникает романтика цветаевского «Лебединого стана»; «белое» трактуется в плане христианской мессианской символики; возникают «белая идея», «белая мечта», «белая легенда».

Красный цвет был любим в Красной армии. Эпизод с «красными революционными шароварами» в фильме «Офицеры» (1971) вполне реалистичный. Красная армия широко использовала хранившиеся на складах обмундирование царской армии мирного времени. Рейтузы (чакчиры) темно-красного, крапового, сукна до Первой мировой войны носили чины гусарских полков. Гусарское обмундирование получили многие кавалерийские полки РККА во время Гражданской войны (Дерябин, Паласиос-Фернандес 1998: 22–21). А в условиях плохого снабжения предметами интендантского довольствия получение

нового предмета обмундирования вполне могло быть реальным поощрением красноармейцев.

Цветовым символом чекистов 1930–1940-х стал не красный сам по себе, а светло-синий на тулье фуражки и краповый на околыше. В фильмах 1990–2000-х — это зловещий символ отрицательного персонажа, в последнее время все больше героический («Брестская крепость», 2010; «Зулейха открывает глаза», 2020; «Седьмая симфония», 2021).

Красный цвет не был монополизирован большевиками и многими воспринимался цветом сторонников демократических свобод. Однако еще в XIX веке он становится политическим термином, в XX веке — «прежде всего идеологией и лишь потом цветом» (Пастуро 2019: 89). Красный — цвет революции в России, цвет советского авангарда. Красный — мода молодых комсомолок начала 1920-х — «красный платок и кожаная тужурка» — и мандат, партбилет, камуфляж, универсальная шапка-невидимка.

«Маска красной смерти»

«Капитан Волконогов бежал» — фильм-сенсация Венецианского фестиваля 2021 года, не получивший прокатного удостоверения в России, ставший предметом научного анализа и многочисленных дискуссий (Robinson 2023).

Фильм, поставленный Натальей Меркуловой и Алексеем Чуповым, поражает, прежде всего, красотой кадра, цветовой гаммой и костюмами. Картина вроде бы повествует о 1938 году, о чем зрителю говорит проплывающий аэростат, но речь в ней идет о некой фантазийной реальности. Режиссеры определили жанр «Волконогова» как ретроутопия.

Энкавэдэшники одеты в рубиново-пунцовые спортивные костюмы. Костюмы для фильма сделала Надежда Васильева, супруга режиссера Алексея Балабанова. Некогда она придумала фасон свитера для Сергея Бодрова, ставший легендарным, хотя в 1990-х ворот у свитеров, напротив, открывал шею, чтобы видна была цепочка.

Настоящей ткани, из которой можно сшить форму НКВД, замечает в интервью Надежда Васильева, сейчас нет, а средств на фильм было мало. Поэтому в «Волконогове» ее заменили флисом и вязанием. Из тентового дерматина, который продавался в работавших во время пандемии строительных магазинах, сделали «кожу» для плащей (Васильева 2023а). Для создания костюмов в фильме было использовано несколько образных систем. Рубашка с галстуком — это

немецкий дизайн. Спортивные костюмы, по свидетельству Надежды Васильевой, это костюмы сегодняшних гопников.

История спортивного костюма коренится в одежде для сельских прогулок и охоты, а также в военной форме. Русские конструктивисты Варвара Степанова, Александр Родченко, Каземир Малевич изобретали не только прозодежду, но создавали дизайн спортивных трикотажных одежд. «Неспортивный» спортивный костюм сегодня стал одеждой, которая воспринимается как общественная угроза, ассоциируется с социальным неповиновением и девиантным поведением (Терни 2016–2017).

Когда Надежда Васильева придумывала одежду для героев фильма, у нее было пожелание от режиссеров, чтобы форма была красного цвета. В интервью художница рассказывает, как у нее возникла мысль о спортивном костюме, который очень удобен, но который обезличивает. Возник референс: люди в спортивных костюмах в фильме — это «некая организация, которая не любит, когда кто-то выделяется... и личностей нет» (Васильева 2023б). Одежда шилась из современных материалов, при этом использовалась фурнитура и отделка 1930-х. Флис и вязание, искусственная кожа были использованы для пошива курток-бомберов (название происходит от слова «бомбардировщик»). Торчащие нитки и катышки на ткани деконструируют брутальный образ военного авиатора, превращают его в кабинетного рутинера, перебирающего карточки с материалом под ликвидацию.

Съемки фильма проходили в особняке Бруснициных, где белые стены и гипсовые потолки со временем стали серыми. Художник фильма Сергей Февралев сыграл на контрасте — старинные особняки и мебель 1970-х, которая в те годы была во всех конструкторских бюро (Там же). Красно-малиновые спортивные костюмы с бело-черными лампасами созвучны с «революционными» красными шароварами, лампасы рифмуются со стилем Эль Лисицкого. В стиле Малевича и Эль Лисицкого были сделаны и постеры фильма.

Одежда в «Волконогове» сшита из дешевых материалов, чего не скажешь об обуви. «Парни в спортивных костюмах» одеты в американские прыжковые ботинки, которые носили десантники во время Второй мировой. «Единственное, что у нас стоило дорого, — это обувь. Я даже написала большое письмо продюсерам о том, чем отличаются наши за две копейки берцы от американских прыжковых ботинок, которые стоят в 10 раз дороже. А они выше сантиметра на три-четыре, у них другой носок, и у них есть каблучок. И вот этот ботинок, который зашнурован туго, — там щиколотка получается тонкая. Он не бесформенный, как эти наши берцы дурацкие. И он

делает из парней в спортивных костюмах очень страшную армию» (Васильева-Балабанова 2023). Эта деталь образа раскрывает удивительное визуальное видение художника: у ботинок правильная линия, четкий силуэт и пугающая визуальная выразительность.

«А почему страшна форма фашистская, которую, как мы знаем, сделали прекрасные модельеры? Это строгость линии. И тут на страх играет строгость линии этого американского прыжкового ботинка, но не сама по себе, а в сочетании с вальяжностью спортивного костюма, который позволяет человеку вести себя так, как он хочет. ...И в результате мы имеем немецкий воротник с галстуком, американские ботинки и разгильдяйство сегодняшнего гопника. Вообще, форма — это, наверное, самая страшная вещь на свете» (Там же). Надежда Васильева приводит пример фильма «Кабаре», как с помощью костюмов горчичного цвета решен образ напозающего на страну фашизма. Цвет в фильме «Капитан Волконогов бежал» имеет разные оттенки рубиновых цветов, даже майки алкашки, апроприированные благодаря Марлону Брандо в дизайнерскую находку, — малиновые, алые.

При тщательности подбора деталей в конструировании формы в фильме — такое же намеренное отсутствие грима у актеров, играющих главные роли. Сегрегация проходит не только по линии костюма: серые ватники горожан и обманчиво раешные красные одежды карателей. У людей в коммуналках и трамваях есть приметы 1930-х, у главных героев нет, у них — современные лица, глаза, взгляды, речь. Юра Борисов в интервью замечает, что режиссеры хотели, чтобы актеры не играли, а просто существовали, внутренне дистанцировались. Так создатели картины добивались того, чтобы получался стертый, обезличенный рисунок роли, в котором актеры — лишь проводники (Борисов 2021).

Одежды без осязаемой формы внутри — культурные коды символизма начала XX века. Сергей Эйзенштейн в фильме «Октябрь» (1927) использовал метафору из «Балаганчика» Блока: пустые одежды министров. Кинорежиссер не видел спектакля Мейерхольтца, поставленного в 1907 году в театре Веры Комиссаржевской, но на нем в свое время побывал весь студенческий и рафинированный Петербург. В дневниках Эйзенштейна есть запись: «А для нас „Балаганчик“ — это как Спас-Неридица для Древней Руси» (Эйзенштейн 1964–1971: 309). В романе Андрея Белого «Петербург», посвященном Первой русской революции, когда анархистский террор распространялся со скоростью лесного пожара, Красное домино — один из фантомных образов (Телегина 2013). В воспоминаниях мелькают фразы: «символ восстания: красное домино», «в домино цвета пламени,

в маске с кинжалом в руке» (Белый 1990а: 524; Белый 1990б: 85). Образ Красного домино вырастает из новеллы Эдгара По «Маска красной смерти», где под маской «никакой осязательной формы» (По 2009: 206). В стихотворении Белого «Маскарад» (1908) Красное домино — «немое, роковое, огневое», вьется в вальсе с «милой гостью», в «Петербурге» — Красный Шут, преследует, пугает, терроризирует «символическим цветом яркого своего плаща», «темно-багровый паяц с бородастою, трясущейся масочкой» (Белый 2007: 61).

В одном из англоязычных интервью Юра Борисов о костюмах замечает, что их было два разных вида. «Один был красный. Это напоминает людям разные вещи, например спортивные штаны. Но я не могу отрицать, что чувствовал в этом какую-то разрушительную силу. А вот второй комбинезон пилота был совсем другой. Когда я их надел, я как-то погрузился в забытие. Я почувствовал, что меня полностью стерли, как будто у меня не было физического тела» (Borisov 2021).

Герои в «Волконогове» — адская свита, красные домино, кровавая клоунада в символистском театре. Играют в фильме костюмы и цвет. Цвет меняет свои градации в зависимости от освещения на гранатовые, багровые, сангиновые оттенки. Пылающие краски пляски опричников в «Грозном» Эйзенштейна вновь полыхают, отливают: в «Волконогове» — чекисты пляшут и поют «Полюшко-поле». Федька Басманов в «Иване Грозном» пляшет в платье и с маской Анастасии на лице, поет песенку про топоры, в «Волконогове» чекисты поют и щелкают, цокают ладонями.

Среди немногих примет времени в ретроутопии — звучащий по радио прокофьевский «Петя и волк», поставленный в театре Сац в 1937 году. Сюжет фильма символически обыгрывает тему погони за загнанным зверем. Персонаж меняет красную форму на кожаный комбинезон, на который сверху надет ватник. Костюм теряет в цвете, но приобретает в силе: красные одежды — более раешные, летный комбинезон из настоящей кожи — брутальнее и может считываться как знак распознавания волка в овечьей шкуре. Игры в переодевания делают сюжет и финал открытыми для интерпретации, толкования.

Название картины «Капитан Волконогов бежал» — парафраз фильма «Приговоренный к смерти бежал» (1956) Робера Брессона, эпиграфом к которому служат строки из Екклесиаста «От плоти рождается плоть, от духа дух, дух веет, где хочет». Игра Франсуа Леретье и трансцендентальный стиль Брессона с первых кадров дают зрителю понять, что пленник, французский офицер, уйдет из немецкой тюрьмы легко, потому что дух свободен, для духа нет стен. В «Волконогове» герой бежит от мук ада, спасая тленную плоть.

В фильме «Капитан Волконогов бежал» есть обратная Пьета, аллюзия на Пьету Микеланджело (Злобин 2023). Авторы картины дают выразительный образ, вновь оставляя интерпретации за кадром. Проходит ли герой через покаяние и очищение или нет? Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов и в интервью на пресс-конференциях избегают комментировать финал (Меркулова, Чупов 2021). У каждого свой финал. В последней сцене выпускают заложников — суть термина — случайность, кафкианская спираль.

Создатели фильма не показали Ленинград и эпоху 1930-х в этнографических деталях. На экране условное пространство-время без лозунгов, портретов, но, напротив, с барочными интерьерными особняками Брусницыных и академии Штигица, одним транспарантом о воздухоплавании (и самим, будто лабасовским, пролетающим аэростатом) и граффити на стенах по мотивам произведений Малевича, Филонова, Петрова-Водкина. Благодаря этой изобразительности получилось не «убитое» красным цветом одежд героев, живое пространство города.

Визуальная оптика фильма создана эстонским оператором Мартом Таниэлем, чью операторскую манеру сравнивают с творческим почерком Родченко. «Капитан Волконогов бежал» — не первый опыт сотрудничества Наташи Меркуловой и Марта Таниэля. Короткометражный фильм «Лестница Родченко» (2015) снят по мотивам фотографии «Лестница», сделанной в 1929 году. Наташа Меркулова в интервью замечает, что это «маленький фильм-признание в любви фотографу Александру Родченко». Художником по костюмам стала Яна Павлидис. Украшения в фильме, сумочки, платья, вплоть до чулок — одежда и вещи 1920-х годов. Предметы быта находили в частных коллекциях, винтажных лавках, костюмерных цехах Мосфильма и киностудии Довженко: «...конец 20-х, столкновение декаданса и агитпрома, уходящая натура — изломанная болезненность и чувственность, и пришедшая ей на смену порывистая молодость, шагающая строем под звуки марша» (Меркулова 2015).

В короткометражке играют модные вещи в стиле ар-нуво и ар-деко и образы родченковской фотографии с ее диагональным построением планов, ритмом черно-белых полос. Картина «Лестница Родченко» существует в резком контрасте с фильмом «Капитан Волконогов бежал», но по существу также говорит языком авангарда, погружает в прошлое через понимание искусства.

«Капитан Волконогов бежал» — артовое, дизайнерское кино, снятое с чувством морального вкуса. Сконструированные из, казалось бы, несовместимых деталей — и благодаря этому эффектные и оттачивающиеся, несущие агрессию, одежды, не существующие вне контекста

фильма. В ансамбле солируют стиль обезличивающей униформы и зловеще-красный, они о банальности зла.

Кожанка — часть красивой легенды о комиссарах и чекистах. Это редкая вещь во время Гражданской войны, не являющаяся установленной формой политработников или сотрудников органов госбезопасности, не имевшая широкого распространения в повседневности 1920-х. Тем не менее кожанка стала олицетворять самостийную моду, как бы «шкуру» революции, оказалась стигматом витализма техники, модернизации, машинной энергии. Кожанка кинематографична, позволяет визуализировать харизматичных персонажей. Красный, являющийся политическим термином, идеологией, имеет разную эмблематическую и символическую градацию. Создатели фильма «Капитан Волконогов бежал» десакрализировали героев в кожанках, переодели в плащи из дерматина и, напротив, прибегли к прямой денотации красного как цвета авангарда и революции и одновременно цвета власти, агрессии, насилия, террора. Художники превратили «Красной армии героев» в армию парней в спортивных костюмах, галстуках и военных ботинках. Благодаря эстетике получилось «не страшное» кино, не оглушающее болью, но дающее инструментарий для анализа.

Литература

- Бартлетт 2011* — Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе. М., 2011.
- Бодунов, Рысс 1966* — Бодунов И., Рысс Е. Записки следователя. М., 1966.
- Белый 1990а* — Белый А. Воспоминания в трех книгах: Начало века. М., 1990.
- Белый 1990б* — Белый А. Воспоминания в трех книгах: Между двух революций. М., 1990.
- Белый 2007* — Белый А. Петербург. М., 2007.
- Васильева-Балабанова 2023* — Васильева-Балабанова Н. После «Брата» все решили, что в 90-е так ходили // Коммерсант. 2023. 27 октября. www.kommersant.ru/doc/6295045 (по состоянию на 01.10.2024).
- Васильева 2023а* — Васильева Н. Балабанов единственный не врал. За это и получал // Московский комсомолец. 2023. 7 ноября. www.mk.ru/culture/2023/11/07/nadezhda-vasileva-balabanov-edinstvennyy-ne-vral-za-eto-i-poluchal.html (по состоянию на 01.10.2024).
- Васильева 2023б* — Васильева Н. Если каждый человек хотя бы ненадолго будет счастлив, то он станет добрее. 2023. www.youtube.com/watch?v=xFNc-edWfQA (по состоянию на 01.10.2024).

- Воронов 1997* — Воронов В. Органы и войска НКВД СССР 1934–1937 // Цейхгауз. 1997. № 6. С. 41–44.
- Гиацинтов 1992* — Гиацинтов Э. Записки белого офицера. СПб., 1992.
- Дерябин 1991* — Дерябин А. Гражданская война в России 1918–1920. Юг — «цветные части» // Цейхгауз. 1991. № 1. С. 30–35.
- Дерябин 1993* — Дерябин А. Народная армия Комуча. 1918 г. // Цейхгауз. 1993. № 3. С. 32–35.
- Дерябин, Паласиос-Фернандес 1998* — Дерябин А., Паласиос-Фернандес Р. Гражданская война в России 1917–1922. Красная армия. М., 1998.
- Дерябин, Паласиос-Фернандес 2000* — Дерябин А., Паласиос-Фернандес Р. Белые армии. Гражданская война в России 1917–1922. Белые армии. М., 2000.
- Душенко 2015* — Душенко К. В. Красные и белые: символика цвета в политическом языке // Символическая политика. 2015. № 3. С. 255–297.
- Елисеев 2003* — Елисеев Ф. И. С Корниловским конным. М., 2003.
- Злобин 2023* — «Капитан Волконогов бежал»: обсуждаем фильм Натальи Меркуловой и Алексея Чупова. В программе Елены Володченко «25-й кадр» в студии режиссер театра и кино Алексей Злобин // Радио «Град Петров». 2023. 18 ноября. www.youtube.com/watch?v=QhJS3FJsGB4 (по состоянию на 01.10.2024).
- Зоркая 2005* — Зоркая Н. История советского кино. СПб., 2005.
- Иванов 2004* — Иванов Д. «Рожденный на заре свободы — за нее умер...» Части смерти в русской армии 1917 // Военный сборник. Альманах российской военной истории. М., 2004. С. 113–123.
- Каращук 1991* — Каращук А. Авиационные части российской армии. 1914–1917. Uniforma // Цейхгауз. 1991. № 1. С. 4–29.
- Кибовский и др. 2004* — Кибовский А., Степанов А., Цыпленков К. Uniforma Российского воздушного флота. Т. 1. М., 2004.
- Колоницкий 2001* — Колоницкий Б. Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры Российской революции 1917 года. СПб., 2001.
- Куликов 1991* — Куликов В. ГПУ — ОГПУ (1922–1934) // Цейхгауз. 1991. № 1. С. 36–41.
- Лебина 2015* — Лебина Н. Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М., 2015.
- Лебина 2019–2020* — Лебина Н. Гангстерская мода по-пролетарски: вестиментарные знаки асоциальности в пространстве советского города, 1920-е // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019–2020. № 54. С. 233–250.
- Лекманов 2019–2020* — Лекманов Ф. «Незаметные герои» и «пролетарские пижоны»: вестиментарные практики (не)коммунистической

- молодежи в советской прессе и литературе 1920-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019–2020. № 54. С. 251–264.
- Маккосланд 2012* — Маккосланд Дж. Комиссар (1967) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг» (в соавторстве) / Сост. Е. Васильева, Н. Брагинский. Vinnytsia, 2012.
- Мамонтов 1999* — Мамонтов С. Не судимы будем. Походы и кони. М., 1999.
- Меркулова 2015* — Меркулова Н. Личное чистосердечное признание // В хорошем вкусе. 2015. 7 декабря. debonton.ru/2015/12/6582-natalia-merkulova (по состоянию на 01.10.2024).
- Меркулова, Чупов 2021* — Пресс-конференция конкурсного фильма «Капитан Волконогов бежал», режиссеры Н. Меркулова, А. Чупов. 2021. 24 сентября. www.youtube.com/watch?v=PuRktOlniFY (по состоянию на 01.10.2024).
- Пастуро 2019* — Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.
- По 2009* — По Э. Маска красной смерти / Рассказы. М., 2009. С. 201–206.
- Ривош 1990* — Ривош Я. Н. Время и Вещи. Очерки по истории материальной культуры в России в начале XX века. М., 1990.
- Семерчук 2002* — Семерчук В. Смена вех на исходе оттепели / Кинематограф оттепели. Книга вторая. М., 2002. С. 120–159.
- Сборник описаний 1915* — Сборник описаний предметов и материалов, заготавливаемых интендантством для довольствия войск. Пг., 1915. Приложение. С. 18, 36.
- Смена 1925* — Читатели «Смены» о женственности // Смена. 1925. № 15.
- Степанов 1995* — Степанов А. Красный калейдоскоп Гражданской войны // Цейхгауз. 1995. № 4. С. 40–43.
- Телегина 2013* — Телегина Д. В. Интерпретация образа Красного домино в романе Андрея Белого «Петербург» // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 99–107.
- Терни 2016–2017* — Терни Дж. Проще не бывает? Семантика тренировочного костюма: театрализация, маскулинность и коллективное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2016–2017. № 42. С. 189–212.
- Черненко 2006* — Черненко М. Красная звезда, желтая звезда. Кинематографическая история еврейства в России, 1919–1999. М., 2006.
- Эйзенштейн 1964–1971* — Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964–1971. Т. 1.
- Янгблад 2012* — Янгблад Д. Чапаев (1934) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг» (в соавторстве) / Сост. Е. Васильева, Н. Брагинский. Vinnytsia, 2012.

Andrew 2007 — Andrew J. Birth equals rebirth? Space, narrative, and gender in *The Commissar* // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2007. 1.1. P. 27–44.

Barratt 2001 — Barratt A. In the Name of the Father: The Eisenstein Connection in Films by Tarkovsky and Askoldov // Al LaValley, Barry P. Sherr (eds). *Eisenstein at 100: A Reconsideration*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001. P. 148–160.

Borisov 2021 — Captain Volkonogov Escaped (Russia): In Conversation with Yuri Borisov // *Golden Globe Awards*. 2021. December 5. goldenglobes.com/articles/captain-volkonogov-escaped-russia-in-conversation-with-yuri-borisov (по состоянию на 01.10.2024).

Československá 2014 — *Československá legie v Rusku 1914–1920* / Ed. by E. Orián. Praha: Epoque 1900 i Naše vojsko, 2014.

Monastireva-Ansdell 2006 — Monastireva-Ansdell E. Redressing the Commissar: Thaw Cinema Revises Soviet Structuring Myths // *Russian Review*. 2006. No. 65. April. P. 230–249.

Roberts 2005 — Roberts G. H. The sound of silence: From Grossman's Berdichev to Askol'dov's Commissar // *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the word* / Ed. by S. Hutchings, A. Vernitski. London: Routledge, 2005. P. 89–99.

Robinson 2023 — Robinson P. S. The Politics of Film: Captain Volkonogov Escaped and the Art of Resistance // *Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. Berlin. 2023. No. 16. www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/348/651 (по состоянию на 01.10.2024).

Youngblood 2007 — Youngblood D. J. *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914–2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

Woll 2000 — Woll J. *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London; N.Y.: I. B. Tauris, 2000.

Woll 2001 — Woll J. Being 20, 40 Years Later. Marlen Khutsiev's *Mne dvadtsat' let (I Am Twenty, 1961)* // *Kinoeye*. 2001. December. 1.8. www.kinoeye.org/01/08/wollo8.php (по состоянию на 01.10.2024).

