

Борис Степанов, Татьяна Дашкова

Конец насилия?

ОПЫТЫ РЕФЛЕКСИИ О РЕПРЕССИВНОМ
ПРОШЛОМ В ОТТЕПЕЛЬНОМ КИНО¹

Boris Stepanov, Tatiana Dashkova

The End of Violence? Reflections on the Repressive Past in Thaw Cinema

Борис Степанов (научный сотрудник Центра исследований Центральной и Восточной Европы (Eur'Orbem), Университета Париж IV Сорбонна, кандидат культурологии) steppann@mail.ru.

Татьяна Дашкова (независимый исследователь, кандидат филологических наук) dashkovat@mail.ru.

Ключевые слова: советское кино, социальное воображение, детектив, поддержание общественного порядка, репрессии, насилие, доверие

УДК: 316.77

DOI: 10.53953/08696365_2023_184_6_384

Статья посвящена обсуждению роли оттепельного кино в осмыслении массовых репрессий сталинской эпохи. Отталкиваясь от эскизной характеристики корпуса фильмов о репрессиях и рамок репрезентации темы, мы обращаемся к более подробному анализу истории советского детектива и криминальной драмы. На материале экранизаций произведений Ю. Германа и Л. Шейнина мы обращаемся к вопросу о том, как развитие этих направлений в кино было связано с изменениями в идеологии поддержания правопорядка и подготовило почву для обращения к теме репрессий. Это позволяет наметить процессы трансформации кинематографа как формы социального воображения, которые повышают его чувствительность к проблематике насилия и делают кино инструментом рефлексии о характере и причинах эксцессов репрессий в советском обществе.

Boris Stepanov (PhD; Research Fellow, Centre for Central and Eastern European Studies (Eur'Orbem), University of Paris IV) steppann@mail.ru.

Tatiana Dashkova (PhD; Independent Researcher) dashkovat@mail.ru.

Key words: Soviet cinema, social imagination, detective, policing, repression, violence, trust

UDC: 316.77

DOI: 10.53953/08696365_2023_184_6_384

The article discusses the role of Thaw cinema in comprehending the mass repressions of the Stalin era. Mapping the corpus of films about repression and the frames of representation of the theme, we turn then to a more detailed examination of the history of the Soviet detective and crime drama. By analyzing screen adaptations of the works of Yuri German and Lev Sheinin we address the issue of whether the development of these film genres, associated with changes in the ideology of policing, prepared the ground for addressing the issue of repressions. It allows us to identify the transformation of cinema as a form of social imagination, which increased its sensitivity to the problem of violence and made cinema an instrument of reflection on the nature and causes of the excesses of repression in Soviet society.

Один из важных аспектов трансформации современного российского общества — повышение уровня терпимости к насилию. Из дня в день мы наблюдаем, как градус этой терпимости растет, а вместе с ним усугубляются и масштабы

1 Статья написана при поддержке программы «PAUSE» (Collège de France). Авторы благодарят Евгения Яковлевича Марголита за консультации в процессе подготовки статьи.

социальной травмы, последствия которой еще потребуют долгой и кропотливой работы. В этой ситуации имеет смысл обратиться к анализу того, как такого рода работа происходила в эпоху, когда еще совсем свеж был опыт проживания другой масштабной травмы — сталинских репрессий. Тема репрезентации репрессий в советском кино 1960-х годов остается в значительной степени слепой зоной для исследователей памяти и медиа, что особенно заметно при сравнении с масштабами изучения советской кинорепрезентации Холокоста, о которой уже написаны монографии [Gershenson 2013; Hicks 2012]. Этот дефицит внимания имеет свои объективные причины. Произведения, сопоставимые по значимости с текстами Солженицына, Шаламова и других авторов, сформировавших традицию литературного осмысления ГУЛАГа, советский кинематограф смог создать только в эпоху перестройки. Фильмы оттепельной эпохи, которые обращаются к этой теме, не только проигрывают «Покаянию» (1984, реж. Т. Абуладзе), «Прорве» (1992, реж. И. Дыховичный) или «Чекисту» (1992, реж. А. Рогожкин) в яркости и последовательности ее освещении², но в большинстве своем не относятся к числу общепризнанных шедевров советского кино, а их названия мало что говорят сегодняшнему зрителю. Они принадлежат к тем архивам советских кинообразов, работа с которыми сегодня в большей степени остается прерогативой синефилов, нежели профессиональных киноисследователей и специалистов по культурной памяти.

Обращаясь к этому материалу, мы хотели бы проанализировать фильмы 1960-х годов, затрагивающие тему репрессий, как проявление той культурной работы по осмыслению трагических страниц советского прошлого, которая развернулась в это время. Среди исследовательских текстов по этой проблематике нельзя обойти вниманием главу из давней книги Валерия Фомина «Кино и власть» [Фомин 1996: 275—301], показывающей, каким образом всплеск интереса к этой теме был сведен на нет усилиями цензоров в середине 1960-х. При этом внимание исследователя сосредоточено преимущественно на тех проектах, которые так и не получили своего воплощения. К анализу оттепельных фильмов о репрессиях в контексте проблематики культурной травмы обратился в своем содержательном докладе Алексей Павловский³. В нашей статье, как и у Павловского, предметом внимания будут преимущественно фильмы, которые были выпущены на экраны. При этом нас будут интересовать не столько границы репрезентации репрессий, сколько механизмы, способствовавшие выходу рефлексии о них на экраны. Для того чтобы выстроить контекст нашего сюжета, мы начнем с эскизной характеристики осмысления репрессий в кинематографической культуре «оттепели». Во второй части статьи мы проанализируем, как это осмысление выросло в одном из сегментов кинокультуры, связанном с жанром детектива и криминальной драмы.

2 Об освещении темы репрессий в кино перестройки см.: [Lawton 2002: 198—222].
 3 Павловский А. Грешные ангелы соцреализма: жертвы сталинского режима и культурная травма репрессий в советском кино (1961—1967) // https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MН178_pmMdc (дата обращения: 31.08.2023).

Семь пар нечистых

История экранного воплощения темы репрессий относится к краткому, но яркому периоду начала 1960-х годов, когда память о терроре приобрела в общественном сознании больший вес, нежели память о войне [Kozlov 2006: 558]. Нижней границей этого периода предсказуемо является XXII Съезд коммунистической партии (1961), который, как отмечает Полли Джонс, открыл о терроре «больше, чем любое другое партийное заявление до или после него, вплоть до пика гласности в конце 1980-х годов» [Jones 2013: 140]. Верхней границей является 1965 год, когда вскоре после отставки Хрущева, как выразительно показывает в своей книге Валерий Фомин, репрессиям стали подвергаться уже не столько люди, сколько неудобные фильмы, которые «из пыточных Госкино» начали свозить в «бараки фильмохранилищ Госфильмофонда СССР» [Фомин 1996: 276]. Одним из первых объектов запрета стала тематика, связанная с неудобным прошлым, которая все более последовательно вытравлялась из сценарных портфелей киностудий. Даже будучи выпущенными, некоторые из этих фильмов могли быть сняты с проката, как это произошло с фильмом «Негасимое пламя», и попасть под негласный запрет. Можно предположить, что фильмы, достигшие экранов, составляют верхушку айсберга по отношению к несбывшемуся, неснятому кино⁴. Наиболее значимые из нереализованных проектов — фильм М. Донского по сценарию Ф. Шамагонова «Без тернового венца» о репрессиях в отношении чекистов, фильм А. Алова и В. Наумова по сценарию Л. Зорина «Закон» о реабилитации жертв репрессий⁵, фильм В. Мотыля по сценарию В. Каверина «Семь пар нечистых», фильм Ф. Миронера по написанному им соавторстве с Я. Филипповым сценарию «Дневник Нины Костериной», фильм Н. Бирмана «День, прожитый дважды» по сценарию Е. Габриловича, Ю. Клепикова, В. Михайлова, написанному на основе одноименного рассказа В. Кетлинской. Показательно, что ни благожелательные оценки сценарных комиссий, ни поддержка фильмов высокими инстанциями и авторитетными ведомствами (как в случае «Без тернового венца», поддержанного КГБ, или фильма «Закон», где консультантом выступал генеральный прокурор СССР Р. Руденко) в итоге не спасли проекты от закрытия. Как пишет Валерий Фомин, киноредакторы проявили здесь изрядную изобретательность, разбив кинокартины на группы и применяя «к каждой из них свой особый, сугубо индивидуальный подход» [Там же: 288]. В целом ряде фильмов («Чистые пруды» А. Сахарова, «Они не пройдут» З. Кюна, «Дневные звезды» И. Таланкина, «Утоление жажды» Б. Мансурова, «Новеллы красного дома» Н. Мащенко и И. Ветрова, «Трудный путь» («Конструктор») Х. Ахмара⁶ и др.) эпизоды, связанные с тематикой культа личности, были элиминированы

4 Материалы об одном из этих фильмов, «Семь пар нечистых» Владимира Мотыля, представлены в проекте Олега Нестерова «Из жизни планет» (2014), где собрана также информация о других фильмах, затрагивающих тему репрессий. См.: <http://planetlife.ru/> (дата обращения: 31.08.2023).

5 Фильм «Закон» (1989) был поставлен В. Наумовым спустя четверть века, уже в эпоху перестройки.

6 Фильмы Н. Мащенко и И. Ветрова, Х. Ахмара, а также фильмы «Первый снег» (1964) Б. Григорьева и Ю. Швырева и «Сколько лет, сколько зим» Н. Фигуровского, где затрагивается тема репрессий, на сегодняшний день недоступны широкому зрителю.

или по крайней мере сглажены. Как представляется, в эту историю должны быть включены не только запреты фильмов или их корректировки, инспирированные ресталинизацией середины 1960-х, но и более ранние примеры исключения тематики репрессий из экранизаций произведений, где она робко вводилась в качестве глухих отсылок и второстепенных сюжетных линий⁷.

Свой путь на экран тема репрессий и критики культа личности пробивала, оформляясь внутри уже реализуемых проектов, под влиянием благоприятной идеологической конъюнктуры. Сценарий «Чистого неба» (1961) Г. Чухрая, ставший в этом отношении первой ласточкой, изначально не затрагивал тему стигматизации прошедшего через фашистский плен героя — режиссер и сценарист развернули ее уже в процессе съемок [Шнейдерман 1965]⁸. В фильме «Грешный ангел» (1963) Г. Казанцева сюжет должен был строиться вокруг конфликта поколений. Однако по рекомендации цензоров сценарий был кардинально переработан, в итоговой версии фильм рассказывал о девочке, родители которой были несправедливо репрессированы⁹. «Если ты прав...» (1963) Ю. Егорова замышлялся как фильм о молодых современниках и должен был стать последней частью в трилогии о комсомоле («Они были первыми» (1956), «Добровольцы» (1958)). Однако в процессе съемок фильма Егоров на свой страх и риск включил в повествование эпизод, который экранизировал рассказ Г. Шелеста «Самородок», ставший одним из первых знаковых изображений лагерной жизни¹⁰. Среди фильмов были и экранизации литературных произведений, затрагивавших тему репрессий («Тишина» (1964) В. Басова по роману Ю. Бондарева, «По тонкому льду» (1966) Д. Вятчича-Бережных по роману Г. Брянцева, «Игра без правил» (1965) Я. Лапшина по пьесе Л. Шейнина), однако большинство было снято по оригинальным сценариям. Обращение к теме репрессий на киноэкране, возможно, не провоцировало такой идеологической поляризации, как в литературе, однако несло свои собственные напряжения. В. Фомин наглядно показывает, каким образом это сказывалось в призывах и требованиях к «более глубокой разработке темы», к поискам меры и такта в разговорах об этих сюжетах, которыми впоследствии стали активно манипулировать киноадминистраторы, обосновывая необходимость корректировки и закрытия проектов.

Вместе с тем выступления режиссеров и стенограммы обсуждения сценариев и фильмов о репрессиях отразили и другой актуальный контекст развития этой темы, а именно обсуждение их в контексте вопроса о традициях советского кино и новых веяниях, связанных с влиянием современного западного

-
- 7 Примерами здесь могут быть фильмы «Битва в пути» (1961, реж. Вл. Басов) и «Дорогой мой человек» (1958, реж. И. Хейфиц) по роману Ю. Германа. Эти примеры обсуждались в курсе лекций: *Розенблюм О.* ГУЛАГ глазами соцреализма: проработка прошлого в литературе и кино 1960-х гг. Лекция 1 // <https://www.youtube.com/watch?v=AaPnCU3FkR8> (дата обращения: 31.08.2023).
 - 8 Намек на поиски вредителей в 1930-е годы был в фильме «Добровольцы» (1958) Юрия Егорова.
 - 9 *Павловский А.* Грешные ангелы соцреализма: жертвы сталинского режима и культурная травма репрессий в советском кино (1961—1967) // https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MН178_pmMdc (дата обращения: 31.08.2023).
 - 10 См. об этом: Стенограмма совместного заседания сценарно-редакционной коллегии и руководства студии по обсуждению кинокартины «Если ты прав...» («Монтер»). 13 ноября 1963 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2468. Оп. 3. Ед. хр. 99.

кинематографа¹¹. Обсуждение было инспирировано кампанией против модернистского искусства, развернувшейся после посещения Хрущевым в декабре 1962 года выставки в Манеже. Ярким примером подобных дискуссий можно считать статью Л.Д. Лукова, одного из соавторов фильма «Верьте, мне люди», о котором пойдет речь ниже, опубликованную в журнале «Искусство кино». Критикуя «манерничанье» современных молодых режиссеров, которые, подражая представителям неореализма и новой волны, «понимают современность языка кино как разорванный сюжет, приглушенный диалог или беспрерывно движущуюся камеру» и делают фильмы «мрачной, тоскливой тональности», режиссер пишет: «Мне могут возразить, что, всего вероятнее, здесь сказывается реакция на пышную и ложную декларативность некоторых фильмов времен культа личности. Но, кажется мне, вернее была бы другая форма этой реакции — создание правдивых, партийных картин, разоблачающих культ личности с такой же силой и мастерством, с каким это сделано в повести А. Солженицына “Один день Ивана Денисовича”»¹². Свой отголосок в упомянутых дискуссиях, посвященных теме культа, получила и критика Хрущева в адрес «Заставы Ильича» Марлена Хуциева. В обсуждениях фильмов сквозит идея, что кино должно акцентировать не конфликт поколений, но их преемственность в понимании как сегодняшнего дня, так и трагического прошлого (см.: [Woll 2000: 109—111]).

Этими установками в значительной мере определялись и рамки репрезентации сталинского прошлого и репрессий в кино оттепели. Принципиальным было то, что культ личности был отклонением от магистрального пути развития советского общества, которую последнее способно преодолеть. Соответственно, акцент делался на возможности восстановления справедливости. При этом расстрелы и другие формы насилия на экране не показываются¹³. Максимум того, что может быть показано, — арест или пребывание в лагере. В качестве жертв репрессий в этих повествованиях выступают почти исключительно коммунисты¹⁴. В некоторых случаях герои расстреляны или погибли в лагере («Верьте мне, люди» (1964), «Друзья и годы» (1965)), однако в большинстве случаев показывается их возвращение. Как справедливо отмечает Алексей Павловский, коммунист предстает не как жертва, но как несломленный носитель моральных принципов, способный внести важную моральную ноту в жизнь коллектива, причем последний в большей степени несет на себе тяжелое наследие культа, чем тот, кто был репрессирован¹⁵. Это наследие ска-

11 О влиянии новейших кинематографических течений на репрезентацию прошлого в советском кино 1960-х годов см.: [Kaganovsky 2013].

12 Луков Л. За новизну, против модничания // Искусство кино. 1963. № 3. С. 1—3. Ср. выступление А. Рекемчука на обсуждении сценария фильма «Закон»: Стенограмма заседания Главной редакционно-сценарной коллегии от 24 ноября 1964 г. по обсуждению литературного сценария А. Алова, Л. Зорина, В. Наумова «Закон» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 72. Л. 41.

13 Пожалуй, наиболее подробно на экране показаны проработки последователей «лженаучных теорий» — кибернетики («Хроника одного дня» (1963)) и генетики («Авдотья Павловна» (1966)).

14 В фильме «Твой современник» (1967) Ю. Райзмана упоминание о культе личности уже не связано с темой репрессий, но лишь с темой ответственности коммуниста и его инициативы.

15 Это подчеркивается и внешним обликом героя. Так, репрессированный директор в фильме «Рабочий поселок» возвращается на свой завод не просто в хорошем костюме, но в узких брюках. Аналогичные стратегии изображения можно найти и в ли-

зывается как в утрате доверия, так и в эффектах стигматизации «врагов народа» и их близких («Грешный ангел» (1963), «Верьте мне, люди», «Они не пройдут» (1965), «Игра без правил» (1965) и др.). В некоторых случаях («Если ты прав» (1963), «Верьте мне, люди», «Негасимое пламя» (1964)) моральная правота героя подчеркивается противопоставлением его уголовникам, которые находятся с ним в лагере. Репрессии предстают либо как стихийная, обезличенная сила, либо как следствие доноса, сделанного под влиянием корысти, мести, стремления к карьерному росту или других неблагоприятных мотивов. Вместе с тем трудно согласиться с точкой зрения Павловского, что ответственность Сталина или других чиновников в этих фильмах не признается. Уже в значимых эпизодах первых фильмов о репрессиях (разбирательство дела Алексея Астахова на парткоме («Чистое небо») и Веры Телегиной на педагогическом совете («Грешный ангел»)) в кадре присутствуют скульптурные изображения вождя. В фильме «Рабочий поселок» (1966) репрессированный директор говорит своему противнику: «Меня посадил не ты, а Сталин».

Пафос включения героя в жизнь коллектива подчеркивается, во-первых, разного рода мелодраматическими элементами сюжета (воссоединение семьи, встреча отцов и детей и т.д.), во-вторых, развертыванием действия в эпической перспективе, что позволяет продемонстрировать торжество исторического разума и справедливости¹⁶. Особенно интересны в этом контексте эпизоды встречи вернувшихся из лагерей с виновниками их страданий, показывающие, по слову А. Ахматовой, как «две России глянут друг другу в глаза»¹⁷. Утверждение морального превосходства пострадавших не сопровождается эпизодами публичного осуждения виновных, ни громкими увольнениями. Доносчики остаются частью общества, жертвы демонстрируют готовность отказаться от мести или преследования («Знойный июль» (1965)) и одержать над ними верх в идеологическом споре («Рабочий поселок», «Негасимое пламя», «На диком берегу» (1966))¹⁸. Наименее дидактично это столкновение разрешается в фильме «Друзья и годы», где ситуация морального тупика, в которой оказываются люди, предавшие друзей юности и отвернувшиеся от них, показана не в идеологическом споре, но в бытовых обстоятельствах, взаимодействиях и реакциях персонажей. Таким образом, наказание участников репрессий переводится в сугубо моральную плоскость¹⁹.

тературе, например в романе Г. Гулиа «Пока вращается земля...» (1962). Исключением в плане показа психологической травмы считать фильмы «Тишина», где дочь репрессированного героя тяжело заболевает после его ареста, и «На диком берегу», где прошедший через лагерь герой уходит в запой. В фильме «Знойный июль» остался лишь намек на травму героя, для которого звук тракторов ассоциируется со звуками расстрелов. О судьбе бывших узников см.: [Коэн 2009].

- 16 Наиболее ярко это показано в фильме «Негасимое пламя», где на месте лагеря разворачивается одна из «строек социализма». Важно отметить, что эти фильмы вводят новые исторические цезуры — 1937, 1953, 1956 годы и, наконец, XXII съезд КПСС.
- 17 Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 1997. С. 197.
- 18 Любопытно, что, в отличие от картин «Рабочий поселок» или «Верьте мне, люди», где доносчик — человек «старой формации», в фильме «На диком берегу» главный инженер стройки Петин, записка которого стала основанием для ареста его коллеги Павла Дюжева, представлен вполне современным, технократичным руководителем.
- 19 О судьбе фильма см.: Соколов В. «Друзья и годы». Судьба фильма // Сеанс. 2016. 3 августа (<https://seance.ru/articles/druzya-i-gody-history/> (дата обращения: 31.08.2023)).

«Его не будет бить конвой — он добровольно...»

Процесс реабилитации и демонтажа репрессивного сталинского режима начался уже в первые недели после «государственных похорон». Кульминацией этого процесса стал доклад на XX съезде, в котором Н.С. Хрущев подверг критике идею обострения классовой борьбы и уничтожения врагов народа, призывая к восстановлению ленинских норм и доминировавшей в 1920-е годы «политики исправления». Как отмечает Мириам Добсон, провозглашая «политику исправления» как ориентир, советский лидер «косвенно попросил прощения за ошибки, допущенные им и другими ведущими политиками в период правления Сталина» [Dobson 2009: 96—97]. Эта критика еще не вылилась в формы последовательного разоблачения культа личности, однако оказала существенное влияние на реформу пенитенциарной системы²⁰. Амнистия, случившаяся после смерти Сталина, вернула в повседневную жизнь далеко не только политических заключенных, но и тех, кто был осужден за преступления. Вопрос о том, может ли общество жить без ГУЛАГа, предполагал также поиск обоснования и форм социальной организации, для которой уничтожение, насилие и поражение в правах врагов народа в их разнообразных ипостасях перестали бы быть основным механизмом общественного воспроизводства. Идея доверия не только восстанавливала правовой статус гражданина, ограничивая возможности вменения вины, но и предполагала возможность реабилитации человека, признавала за ним способность вернуться к нормальной жизни. Эти принципы должны были стать ориентиром обновления пенитенциарной системы, которое со всеми характерными для него трудностями и противоречиями развернулось во второй половине 1950-х годов. Новые смыслы в рамках этой реформы приобрел образ создателя ВЧК Дзержинского (см. об этом: [Elie 2013: 116—117]). Идеолог «советской законности» представлялся в тот период как педагог, веривший в то, что у любого закоренелого преступника есть шанс быть перевоспитанным [Dobson 2009: 146]²¹. Как показывает Добсон, у этой реформы были и свои, как сказали бы сейчас, амбассадоры. Таковым стал вор-рецидивист Константин Ноговицын, в письме к Хрущеву просивший поддержать его стремление вернуться к жизни честного человека и полноправного члена общества, возлагая на последнее обязанность не оттолкнуть и спасти оступившегося [Ibid.: 147—151]. В дальнейшем Ноговицын стал символом идеи перевоспитания, на которую сделал ставку Хрущев.

Эта смена идеологических установок отразилась в разных сферах культуры и, в частности, в кинематографе. Одним из наиболее ярких проявлений здесь стало вымывание из сюжетов кинофильмов ключевого для сталинской культуры образа врага в его разнообразных ипостасях²². Несмотря на определенную инерцию устоявшихся моделей, сам контекст представления врага меняется. Например, как показывает в своей статье Евгений Марголит, фильмы

20 Наш анализ здесь таким образом вписывается в перспективу исследований охраны правопорядка (policing studies). См., например: [Reiner 2008: 313—335]. О реформе см.: [Elie 2013: 116—117] и другие работы автора.

21 С точки зрения культурной значимости этой темы показательно, что она стала одной из главных в речи Хрущева на III Съезде писателей в мае 1959 года.

22 По подсчетам П. Кенеза, из 85 фильмов, снятых в 1933—1939-е годы, в 52 сюжет был связан с фигурой врага [Kenez 2008: 96—112].

о шпионах утрачивают свой реалистически-дидактический модус и начинают все больше тяготеть к определенным жанровым моделям — будь то приключенческий фильм, детектив или вестерн — и обыгрывать жанровые штампы [Марголит 2019]²³. Вместе с тем постепенно в большей или меньшей степени дестигматизируются те фигуры, которые традиционно репрезентировали внешних и внутренних врагов — «бывшие», эмигранты, лица, попавшие в плен («предатели»), кулаки²⁴. Через несколько лет эти темы прогремят не только в знаковых фильмах оттепели — «Чистом небе» (1961), «Председателе» (1964), «Перед судом истории» (1966), но также в менее заметных картинах, к примеру «Трое вышли из леса» (1958), «Хочу верить» (1965), «Чужое имя» (1966), «Наша улица» (1961), «Серебряный тренер» (1963), «Иностранка» (1965) и других.

Отработка проблематики реабилитации в кинематографе в значительной мере происходит в рамках сюжетов о перевоспитании преступников. В конце 1950-х — начале 1960-х годов появляется целая серия такого рода фильмов: «Дело было в Пенькове» (1957), «Жизнь прошла мимо» (1958), «Ваня» (1958), «Исправленному верить» (1959), «Цепная реакция» (1962), «Семь няnek» (1962), «Когда деревья были большими» (1962)²⁵. Эти фильмы, которые в той или иной степени можно назвать криминальными драмами, примыкают к складывающемуся в этот момент корпусу советских кинодетективов, где идея инклюзии, рефлексия о причинах формирования преступных сообществ, вкупе с утверждением о возможности для человека вернуться в нормальную жизнь, также занимает весьма существенное место. Утверждая эту идею, кинодетективы и криминальные драмы эпохи ранней оттепели создают новый образ пенитенциарной системы, противоположный известному сталинскому девизу «лес рубят — щепки летят». Постоянным рефреном здесь звучит сомнение в эффективности наказания, если оно разрушает базовое доверие и надежду на справедливость²⁶. Оттепельные детективы создают образ следователя, который засиживается на работе до поздней ночи. Ключевая для детективного жанра сцена допроса преступника уже не выглядит «срыванием всех и всяческих масок» с целью обнаружить шпиона (классическим примером здесь может быть финал фильма «Дело № 306» (1956), с эффектным разоблачением иностранной шпионки, который стал одним из источников для известной мультипликационной пародии «Шпионские страсти»). Как удачно формулируют Александр и Елена Прохоровы применительно к более позднему периоду в развитии жанра, допрос был не просто юридической процедурой, но сочетал в себе «психологическую консультацию, квазиприятельский перекур и давал квазирелигиозную возможность исповедаться» [Prokhorov, Prokhorova 2017: 71]. Вместе с тем в противовес интуиции, которая играла ключевую роль в разоблачении врага в шпионских нарративах 1930-х годов [Вьюгин 2018: 153], от-

23 Аналогичные соображения высказывает и В. Вьюгин преимущественно на материале литературы. См.: [Вьюгин 2017]. Ср. также недавнюю книгу по этой теме [Colombo 2022].

24 Об образе иностранца в советском кино см.: [Михайлин, Беляева 2014].

25 Эта тема составляет важный мотив одного из первых антикультовых фильмов — «Грешный ангел» (1963) Г. Казанского.

26 Проблематика доверия к милиции и судебным институтам раскрывается в таких фильмах раннеоттепельной эпохи, как «Дорога к правде» (1955), «Улица полна неожиданностей» (1956).

тепельные детективы часто подчеркивают соблюдение юридических формальностей — предъявление доказательств, подписание протоколов и т.д.

Характеризуя истоки хрущевской программы реабилитации, Мириам Добсон отмечает ее связь с юридическими и педагогическими концепциями 1920-х годов. Эту связь оттепельное кино конструировало как в детективных фильмах, где часто появляются не только портрет Дзержинского, но цитаты из его выступлений, так и в школьном кино, которое в это время активно обращается к тематике перевоспитания и перековки [Михайлин, Беляева 2020: 304—310]. В кинематографе 1920—1930-х годов можно найти яркие примеры воплощения этой темы — начиная от «Проститутки» (1926) и заканчивая фильмом «Заклученные» (1936), снятым по известной пьесе Н. Погодина «Аристократы». Однако мы хотели бы наметить более непосредственную генеалогию программы реабилитации в оттепельном кинематографе в связи с развитием детективного жанра и продемонстрировать, как эта линия подводит к появлению сюжетов, связанных с критикой сталинских репрессий. Стержнем для этого сюжета будут творческие биографии двух создателей советского (кино)детектива — Юрия Германа и Льва Шейнина, которые заложили основания для этой критики (с характерными ее особенностями и ограничениями) в самый разгар репрессий 1930-х годов.

Один год Ивана Михайловича

Юрий Герман сыграл ключевую роль в создании канона советского детектива. Автор одной из первых книг о развитии жанра Всеволод Ревич начинает свою историю советского кинодетектива с фильма Иосифа Хейфица «Дело Румянцева» (1956) [Ревич 1983: 18]. Как известно, сюжет фильма связан с восстановлением справедливости и реализацией принципа презумпции невиновности. Обосновывая образцовый характер фильма, Ревич пишет: «Государственные институты должны олицетворять собой абсолютную справедливость, только тогда нравственный поединок, разворачивающийся на экране, получит свое оправдание, высвободит свой педагогический потенциал» [Там же]. Сюжетный акцент фильма делается не столько на раскрытии хищения, которое преступники осуществляют совместно с нечистоплотными чиновниками, сколько на восстановлении доброго имени арестованного по ложному обвинению водителя Алексея Румянцева. Эта идея подкрепляется характерной оппозицией между капитаном Самохиным, который изначально видит в подозреваемом преступника, и полковником Афанасьевым, который верен презумпции невиновности и добивается справедливого разрешения дела. В статье 1965 года Нея Зоркая, прослеживая путь от «Дела Румянцева» к фильму «Тишина», повести Солженицына и другим антикультовым произведениям, отмечала, что образ капитана Самохина «с его водянистыми глазками, сквозь которые видится бесконечность пустоты, с его формулами и изречениями вроде “я тебе не товарищ, тамбовский волк тебе товарищ” (обращено к подследственному!), — для искусства этот образ был просто открытием!» [Зоркая 1965: 102]²⁷.

27 По свидетельству Евгения Марголита, режиссер фильма И. Хейфец вместе с Ю. Германом тщательно выстраивали эпизод с проездом черного воронка по пустынному городу.

К проблематике, связанной с юстицией, Юрий Герман впервые обращается в середине 1930-х годов, когда по рекомендации М. Горького берется за создание литературного портрета Дзержинского, намереваясь в дальнейшем написать роман о чекистах [Файнберг 1970: 83—86]. В итоге воплощением этого замысла становятся, с одной стороны, произведения, составившие книгу «Рассказы о Дзержинском», а с другой стороны, повести «Жмакин» и «Лапшин». Образы главных героев этих двух сюжетно связанных повестей, опубликованных в 1936—1937 годах, представляют собой яркое воплощение идеологии перевоспитания. Иван Михайлович Лапшин воплощает образ чуткого следователя, верного заветам своего учителя Дзержинского, способного не только раскрыть преступление, но и протянуть руку оступившемуся. Один из персонажей повести, бывший вор Сдобников, приглашает его как крестника на октябрины своей дочери. Его справедливость создает ему репутацию не только среди коллег, но и среди уголовников. Герой второй повести, вор-рецидивист Алексей Жмакин, при участии Лапшина, разглядевшего в нем «живую душу», проходит путь от побега из лагеря до возвращения себе статуса полноправного советского гражданина.

В 1960-м году, в контексте описываемых выше реформ, Герман переработал повести «Лапшин» и «Жмакин» в роман «Один год». Здесь сюжет о перевоспитании преступника и социалистической законности приобрел идеологическую законченность уже в новом оттепельном контексте: появились новые эпизоды (в том числе связанные с Великой Отечественной), которые придали истории о перевоспитании Жмакина завершенность, и вместе с тем была усилена детективная составляющая сюжета: более развернутой стала характеристика Лапшина как наследника традиций, заложенных Дзержинским, появилось противопоставление его «чиновникам» от юриспруденции Митрохину и Невзорову²⁸. Тем не менее критики культа личности и темы репрессий в романе «Один год» еще не было. Они появятся в сценарии «Цена человека», который будет написан по мотивам романа Юрием Германом совместно с Леонидом Луковым и станет основой для создания одного из главных оттепельных антикультовых фильмов «Верьте мне, люди» (1964).

Путь от романа к сценарию оказался достаточно извилистым. В процессе переработки первой версии сценария Л. Луков скончался, а Ю. Герман тяжело заболел, в связи с чем к работе над сценарием был привлечен сценарист фильма «Грешный ангел» М. Берестинский. Созданный при его участии сценарий был опубликован и получил приз на конкурсе журнала «Советская милиция». Его сюжетная канва лишь в самых общих чертах напоминала фабулу романа²⁹. Тема реабилитации репрессированных здесь была в центре внима-

28 О конъюнктурности этого произведения в свое время говорил А. Герман: «У папы о Лапшине есть две книги. Одна — прелестная, высокохудожественная книжка “Лапшин”... Это была вещь об одиночестве, написанная в стране, где отрицалось одиночество. Вторая — “Один год”, плохо написанная, вся построенная на любви к Хрущеву и желании ему угодить. Но Чурбанов прочитал “Один год” и сказал: “Нам нужны такие герои, как Лапшин”. Это напечатали в “Правде”. Вокруг меня закрутилось милейское колесо, меня стали склонять сделать этот фильм. Я-то хотел сделать фильм не по той книжке, которую прочитал Чурбанов, а по первой повести!» (цит. по: [Долин 2012: 193]).

29 См.: Герман Ю., Берестинский М. Цена человека // Советская милиция. 1964. № 4. С. 80—89; № 5. С. 78—88; № 6. С. 73—82.

ния и воплощалась в нескольких взаимосвязанных историях. Следовательно Анохин, присутствующий в первом эпизоде на XX Съезде, узнает о посмертной реабилитации комкора Якутенкова. Анохин и его начальник, комиссар Балмашов, репрессированный по делу Якутенкова и восстановленный в партии, расследуют дело сына комкора, которого подозревают в убийстве и побеге из лагеря. Прошедший через детдом Алексей Лапин по кличке Лапа не знает о своем происхождении, своим попаданием в лагерь он был обязан майору Рясному, который работает вместе с Анохиным и Балмашовым. Отказав Лапину в прописке и выслав его из города после совершения мелкой кражи, Рясной подтолкнул его к тому, чтобы стать вором-рецидивистом. Параллельно разворачивается моральный конфликт Анохина с его братом³⁰, генералом армии Тимофеем Анохиным, который в годы войны отдал под суд своего адъютанта Москалева, осудившего чреватый гибелью множества людей приказ о наступлении, отданный Анохиным из желания выслужиться перед Сталиным. Москалев был исключен из партии, отправлен в штрафбат и стал инвалидом. По сценарию он вовлечен и в историю с комкором: когда последний был репрессирован, Москалев взял на себя заботу о его сыне. В финале восторгается справедливостью: Лапа, ставший Алексеем Якутенковым, порывает с преступным прошлым, Москалев реабилитирован, Рясной исключен из партии и уволен из органов, Тимофей Анохин проходит покаяние и разбивает собственный бюст, символизирующий мрачное наследие культа.

Однако воплощенный в первой версии сценария панорамный замысел Лукова и его сценаристов не был реализован. Уже на этапе обсуждения сценария было понятно, что заявленный сюжет сложно вписать в рамки односерийного фильма, на который была подана заявка. Дело довершили разногласия между киностудией, сценаристами — Ю. Германом и М. Берестинским и режиссерами И. Гуриным и В. Беренштейном, которые были приглашены для того, чтобы осуществить съемки фильма. В итоге сценарий Германа и Берестинского был радикально переписан и сокращен самим Германом при участии режиссеров. Из него исключены линии, связанные с братом Анохина, Балмашевым и Москалевым. В результате сюжет утратил панорамность, стал существенно ближе к фабуле романа Юрия Германа и к характерной для описанных выше советских детективов проблематике доверия. Принципиально сменились акценты сюжета: если в первых версиях главным героем был следователь Анохин³¹, то в итоговой версии на первый план вышел Лапа. Это смещение акцентов произошло уже в первых кадрах фильма. Если в сценарии действие начиналось в Кремле на XX съезде, то фильм начинается титрами «Шел тысяча девятьсот пятьдесят шестой год» на фоне зимнего пейзажа. В следующей сцене, вероятно впервые в истории советского кино, показано освобождение из лагеря политических заключенных, на которых завистливо смотрят уголовники. Среди последних мы видим Алексея Лапина, который, однако, намекает на то, что и в его жизни была своя 58-я статья. Политзэков провожает на свободу полковник Анохин, что демонстрирует его причастность к процессу реабилитации ре-

30 В первоначальной версии сценария Анохин-старший был отцом. Однако эту деталь было предложено изменить, дабы не превращать полемику вокруг темы культа в спор отцов и детей.

31 Показательно, что именно на эпизодах, связанных с Анохиным, было сфокусировано внимание участников обсуждения первой версии сценария.

прессированных. Дальнейшая история в значительной степени воспроизводит связанный с Лапиным сюжет романа Ю. Германа: оказавшись невольным участником убийства охранника, которое совершает при попытке побега уголовник Батый-Каин, Лапин вынужден бежать вместе с ним. Будучи брошен Каином после нападения волков, он уже самостоятельно добирается до Ленинграда, где вынужден скрываться от милиции. После побега Анохину попадает в руки дневник, который позволяет ему получить представление не только о личности Лапина³², но и о том, как тот стал уголовником. Анохин также возвращается в Ленинград, где получает новую должность в ГУВД³³. Лапин тем временем селится в одном из пригородов Ленинграда и влюбляется в хозяйку дома, которая живет вместе с отцом и дочерью. Столкнувшись с Лапиным в театре и будучи уверенным в его невиновности, Анохин отпускает его под обязательство явиться к нему в управление.

Фильм фактически лишен детективной составляющей: поимку Батые-Каина, которого считают подельником Лапы, режиссеры оставляют за кадром, сцены погони были вырезаны из финального варианта картины. Следственные процедуры в фильме касаются не собственно поиска преступника, но распутывания биографии Лапина, которым Анохин занимается вместе с лейтенантом Москалевой. Таким образом, на первый план здесь выходит доступ к архиву как символическое владение судьбами людей. Оставшись без отца, Лапин попал в детский дом, где его третировали как сына «врага народа». Его попытка начать новую жизнь не удалась, поскольку всех родственников «врагов народа» приказали убрать из города³⁴. В частности, к этому приложил руку ближайший сослуживец Анохина полковник Раскатов. Наконец, в ходе этого расследования выясняется, что Лапин сын репрессированного, а ныне реабилитированного комкора Корнева. Таким образом, криминальное прошлое Лапина обусловлено не только равнодушием представителей органов, но и нанесенной репрессивным обществом травмой, которую стремится излечить Анохин. Интригу следствия составляет своего рода соперничество Анохина, который видит в Лапине человека, и Раскатова, который не только продолжает его рассматривать только лишь как преступника, но и, будучи наследником старых традиций, шлет сигналы начальству, обвиняя Анохина в либерализме. При этом противостояние носит камерный характер, оно не выходит в пространство публичного столкновения, как это предполагалось первой версией сценария. Да и тема партийности, и тема следования принципам, сформулированным Дзержинским, здесь поданы ненарочито. Концовка фильма оказывается достаточно традиционной для той жанровой традиции, к которой он примыкает: Лапин вынужден отсидеть за побег из лагеря, но в кадрах после титров мы видим его за рулем автобуса. Участники обсуждения фильма на киностудии подчеркивали эту сдержан-

32 Таким образом, Лапин не является крестником Анохина, который представляет тип нового следователя, пришедшего на работу в милицию с должности парторга завода.

33 Авторы здесь подчеркивают характерную деталь: занимая свой кабинет, Анохин приказывает заменить в нем мебель в стиле ампир на более простую и скромную.

34 По мнению Н. Митрохина (включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов), это чуть ли не единственное упоминание в доперестроечном кино повторной послевоенной депортации и посадок членов семей врагов народа. См.: *Mitrohin N. Public talks* // <https://t.me/NMitrokhinPublicTalk> (пост от 3 июля 2023 года).

ность и аккуратность режиссуры³⁵. И уж, конечно, картину нельзя было заподозрить в модернизме³⁶, что и стало, вероятно, причиной ее успеха в прокате (40,5 млн зрителей).

Ставка на доверие

Если случай Юрия Германа носит преимущественно литературный характер, то в случае Льва Шейнина история гораздо теснее связана с развитием советской пенитенциарной системы³⁷. В 1923 году Л. Шейнин был направлен на работу в органы следствия и к 1935 году дослужился до должности начальника следственного отдела Прокуратуры СССР и члена Особого совещания при НКВД СССР, стал помощником А.Я. Вышинского. Он участвовал во множестве показательных процессов, начиная с московских процессов 1930-х и заканчивая Нюрнбергским, а также в расследовании многих громких дел, включая, вероятно, и дело Михоэлса. Таким образом, Шейнин несомненно был вовлечен в работу репрессивных инстанций, о чем пишут А. Ваксберг, А. Звягинцев и другие исследователи советской юстиции, однако по поводу роли, которую сыграл он в московских процессах, мнения исследователей расходятся (см.: [Звягинцев 2007: 73—75; Ваксберг 1992: 76—82, 114])³⁸. Шейнин был дважды арестован: сначала в 1936 году, затем повторно в 1951-м по делу врачей, впоследствии ему было предъявлено обвинение как участнику антисоветской группы еврейских националистов. Следствие по этому делу длилось два года и оказалось завершено только и благодаря процессу реабилитации незаконно осужденных, начавшемуся после смерти Сталина. Остаток жизни Шейнин посвятил уже исключительно литературной стезе.

Литературное творчество Шейнина началось в 1930-е годы и имело на фоне его профессиональной деятельности парадоксальный характер, что и было саркастически описано Ю. Домбровским, который вывел его под именем Романа Львовича Штерна в «Факультете ненужных вещей». В 1938 году Шейнин выпускает «Записки следователя» — сборник достаточно непритязательных с эстетической точки зрения криминальных рассказов, приобретший популярность на фоне дефицита подобной литературы. В контексте нашей темы он интересен тем, что в нем достаточно последовательно формулируется идеология перевоспитания преступников, на что обратила в свое время

-
- 35 После обсуждения была убрана открывавшая фильм сцена прохода Анохина по Красной площади. См.: Стенограмма заседания сценарно-редакционной коллегии студии совместно с творческим активом по обсуждению фильма режиссеров В.Б. Беренштейна, И.Я. Гурина «Цена человека». 30 сентября 1964 // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 26. Предметом обсуждения в этом контексте стал и образ полковника Раскатова.
- 36 Это отмечал и сам Ю.П. Герман в письме Г.И. Бритикову: «Это человечно, симпатично моему сердцу и лишено того вонючего кино-модернизма, который мне был всегда отвратителен» («Верьте мне, люди». Дело фильма (договоры, протокол, заключения и др.) // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 27. Л. 60).
- 37 Биография Шейнина на сегодняшний день полноценно не изучена и в значительной мере состоит из отрывочных воспоминаний и не слишком достоверных анекдотов.
- 38 Вместе с тем А. Звягинцев приводит свидетельства близких знакомых Шейнина о том, что он не был напрямую причастен к фальсификации доказательств, истязаниям и пыткам» [Звягинцев 2013].

внимание Ш. Фитцпатрик [Фитцпатрик 2001: 97—98]³⁹. В это же время в соавторстве с братьями Тур Шейнин пишет пьесу «Очная ставка». Будучи по всем признакам конспирологической пьесой, она, по мнению В. Вьюгина, является «не совсем нормативной» на фоне своего окружения — так же, как и фильм «Ошибка инженера Кочина», снятый по мотивам пьесы и считающийся сегодня первым советским детективом⁴⁰. Акцентируя тему бдительности и утверждая, что у советского следователя есть «сто семьдесят миллионов явных сотрудников», эта пьеса закладывала основы будущего советского милицейского детектива. Следователь Ларцев, который станет героем ряда следующих произведений Шейнина, не только предан своему делу, но и гуманен. Поправляя своего помощника Лавренко, Ларцев возражает против ареста инженера Кочина, подозреваемого в сотрудничестве с иностранной разведкой: «По одному голому подозрению, только потому, что факты неблагоприятно сложились, таких людей, как Кочин, мы в обиду не дадим»⁴¹. Показательно, что выход фильма совпал с первым этапом критики перегибов Большого террора, которая была озвучена на январском пленуме ЦК КПСС 1938 года, а затем на XVII съезде ЦК ВКПБ в 1939 году [Там же: 259—260].

В 1940-е годы по сценариям Шейнина и его соавторов было снят еще ряд фильмов со шпионской составляющей, в том числе получившая Сталинскую премию 1-й степени «Встреча на Эльбе» Г. Александрова. После смерти Сталина Л. Шейнин совместно с другим сталинским лауреатом М. Маклярским⁴² обращаются к созданию детектива, который не менее ярко, хотя, возможно, более дидактично, чем «Дело Румянцева», воплотит новую хрущевскую идеологию реабилитации. Фильм «Ночной патруль» по их сценарию был поставлен в 1957 году выпускником мастерской Л. Лукова В. Сухобоковым. Основной сюжет связан с раскрытием дела о махинациях с мануфактурой, в которое вовлечены не только нечистоплотные руководители, но и представители «сомнительных» профессий, таких как певица в ресторане. Вместе с тем уже первые кадры фильма подчеркивают гуманистический смысл работы милиционера, которая несовместима с равнодушием к судьбе человека. Главный герой фильма, комиссар милиции Кречетов, над столом которого висит портрет Дзержинского, не только учит своих подопечных приемам тщательного расследования, но и удерживает их от излишней подозрительности и легкости в использовании репрессивных приемов. В одном из эпизодов он озвучивает еще более эксплицитную характеристику ареста как инструмента защиты закона: «Всякий арест — это не просто арест Иванова, Петрова, Никифорова.

39 Варлам Шаламов называл книгу Шейнина одним из главных образцов «романтизации уголовного», которая, по его мнению, была источником лжи о репрессиях (письмо В. Шаламова А.И. Солженицыну, ноябрь 1962 года // <https://shalamov.ru/library/24/21.html> (дата обращения: 31.08.2023)).

40 Евгений Марголит также отмечает неоднозначность этого фильма с точки зрения его отношения к шпионской теме [Марголит 2012]. Анализ этого фильма см.: [Casiday 2014]. Подборку материалов о фильме см.: Мачерет А. Ошибка инженера Кочина // <https://charaev.media/films/165> (дата обращения: 31.08.2023).

41 В фильме Ларцев произносит эту фразу, сидя под портретом Сталина.

42 Судьба М. Маклярского, одного из авторов сценария «Подвига разведчика», во многом напоминает жизненную траекторию Л. Шейнина: работа в органах НКВД и госбезопасности, два ареста — в 1937-м и 1951-м (в последнем случае — по тому же делу, что и Шейнин), впоследствии работал в кинематографе (в 1960 году назначен директором высших сценарных курсов).

Это — удар, тяжелый удар по его близким, друзьям, детям. Это множится как круги по воде. Никогда не торопитесь, капитан Соболев, выносить необоснованное постановление»⁴³. Параллельно с основным действием разворачивается история давнего знакомого Кречетова, вора-рецидивиста по кличке Огонек, который многие годы провел за границей и возвращается на советскую землю в качестве матроса на иностранном корабле. Осуществляя мечту о нормальной жизни, которую в свое время заронил в нем Кречетов, Огонек одновременно обретает Родину. Кульминацией этой истории становится эпизод «явки с повинной»: не застав милиционера в управлении, Огонек проникает к нему в квартиру, чему Кречетов совершенно не удивляется, поскольку воспринимает его как своего «крестника»⁴⁴.

Еще более фантастическое воплощение идеология реабилитации получила в криминально-комедийном фильме «Цепная реакция», который был снят по сценарию Шейнина в 1962 году. В преддверии Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве воры-карманники собираются на конференцию, чтобы принять резолюцию «Как лучше обслужить Международный фестиваль молодежи и студентов», которая, в частности, гласит:

Никто из нас не считает себя врагом советской власти, но мы не можем, как профессионалы, игнорировать Международный фестиваль. Поэтому мы принимаем решение: не обворовывать делегатов стран народной демократии и народов Азии и Африки, борющихся с колониализмом за свою независимость, а весь удар направить на представителей империализма и особенно стран, примкнувшим к НАТО и к позорному Багдадскому пакту.

Однако даже эту программу им мешает воплотить в жизнь исконный советский патриотизм. Услышав сетования обворованных иностранцев на то, что «Москва кишит жуликами» и «в России нет законов!», уязвленный глава воров по прозвищу Кардинал, которого играет харизматичный Владимир Кенигсон, дает указание вернуть кошельки потерпевшим. Этот случай запускает «цепную реакцию», приводящую Кардинала к осознанию никчемности преступной жизни, желанию повиниться и начать все с начала.

К теме репрессий Шейнин обратится в одной из следующих своих пьес, «Игра без правил», которая была впоследствии переработана им в сценарий и экранизирована в 1965 году Я. Лапшиным. Фильм возрождает поддерживающий дискурс врага жанр шпионского детектива, но уже в условиях новой конъюнктуры. Действие фильма, как и действие «Встречи на Эльбе», происходит в Германии в первые послевоенные годы. Советский конструктор Леонтьев, за которым охотилась немецкая разведка в фильме «Поединок», в «Игре без правил» оказывается объектом внимания американских разведчиков. Для того чтобы шантажировать конструктора, они пытаются дискредитировать его

43 Почти идентичная формулировка появится и в пьесе «Игра без правил», о которой будет сказано ниже.

44 В рамках хрущевской реформы пенитенциарной системы Шейнин попытался актуализировать свою идею перевоспитания преступников, опубликовав в 1959 году в «Известиях» очерки с характерными заголовками «Ставка на доверие» и «Сила и вера» (см.: Шейнин Л. Ставка на доверие. М.: Известия, 1959). Об атмосфере вокруг публикации этих текстов вспоминает А. Алексин: Алексин А. Перелистывая годы // http://www.belousenko.com/books/alexin/alexin_perelist_gody.htm (дата обращения: 31.08.2023).

брата, полковника контрразведки, который служит комендантом советской зоны, и завербовать его племянницу Наталью, томящуюся вместе с большой группой советских граждан в заточении у американцев. Именно вокруг судьбы брата конструктора и разворачивается конфликт старого чекиста полковника Ларцева и майора Ромина⁴⁵, ведущего внутреннее расследование, связанное с Леонтьевым. Ромин фабрикует дело Леонтьева, опираясь как на подброшенные американцами документы, свидетельствующие о том, что он завербован, так и на свидетельства о нелояльности Леонтьева в конце 1930-х годов, когда он защищал несправедливо репрессированных, и первые годы войны, когда он критиковал слабость подготовки советской армии к войне⁴⁶. Карьерист Ромин, прикрываясь интересами государства, демонстрирует готовность к подтасовке фактов ради достижения результата и упорно добивается ареста Леонтьева. Тем самым он идет на поводу у американцев, которые делают ставку на подозрительность, царящую среди русских, в то время как полковник Ларцев сопротивляется аресту, считая невозможным не принять во внимание то, что Леонтьев — «живой человек, коммунист, боевой офицер», Утверждая, что «доверие выше подозрения» и что такой человек, как Ромин, не мог бы служить при Дзержинском, Ларцев апеллирует к партийной совести и партийному контролю и ссылается на слова последнего: «Если ЧК выйдет из-под контроля партии, оно может превратиться в охранку». Эта установка в итоге позволяет Ларцеву не только провалить операцию американских разведчиков, но и добиться освобождения плененных сограждан. Фильм заканчивается сценой радостной встречи возвращающихся из плена со своими соотечественниками.

Фильм «Игра без правил» вписался в тот краткий промежуток, когда рефлексия о репрессиях была допущена на киноэкраны, и вместе с тем предвосхитил развитие шпионского жанра в кинематографе, ярким примером которого можно считать цикл фильмов о резиденте («Ошибка резидента», «Судьба резидента» и др.), созданных по сценариям, написанным еще двумя отставными генералами спецслужб В.В. Петроченковым и О.М. Грибановым. Вместе с тем Шейнин, так же как и автор другого близкого по тематике фильма «По тонкому льду» Г. Брянцев, использует этот жанр для критики репрессий и реабилитации тех, кто вернулся из фашистского плена⁴⁷. Эксплицитность этой

45 В пьесе о нем говорится, что он начал работу в 1937-м и «сразу выдвинулся». Для знающих людей фамилия следователя недвусмысленно намекала на М.Д. Рюмина, одного из самых жестоких участников «дела врачей», «дела Абакумова» и других процессов конца 1940-х — начала 1950-х годов, дослужившегося в 1951 году до должности замминистра МГБ. О том, что эта отсылка прочитывалась, свидетельствуют заключение генерала КГБ В.С. Белоконева по поводу фильма «Игра без правил». См.: Заключение по фильму «Игра без правил» // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 618. Дело фильма «Игра без правил» (акты приемки фильма, заключения, отзывы и др. материалы). Л. 28—30. В одном из вариантов сценария содержался также намек на «человека в пенсне».

46 Ларцев в свое время отстаивал Леонтьева и в 1937 году «по приказу Ежова к северным оленям вылетел».

47 Именно эти фильмы, по-видимому, имел в виду Г. Козинцев, иронически откликаясь в своем дневнике на развитие детективного жанра: «2.08.1968. Оказывается, что у нас — судя по экрану — не возделывают землю, не строят заводов, не лечат, не учат детей. Все, чем заняты люди — судя по фильмам, которые все больше увеличиваются количеством и ухудшаются качеством — только разведкой. На экране господствует лишь один вид труда: “наши славные чекисты”. До какого-то времени были все же

критики стала причиной упреков в том, что авторы фильма проецируют оттельные дискуссии на послевоенное время, когда таких дискуссий быть не могло. Консультанты из КГБ придирались в большей степени к «оглушению американцев» и неверному изображению работы чекистов и в итоге санкционировали выход фильма на экраны. Еще более последовательная критика репрессий была сформулирована в Шейниным в написанной в 1966 году, за год до своей кончины пьесе «Тяжкое обвинение (Истина)», где речь идет о расследовании, целью которого является реабилитация старого коммуниста, подозреваемого в предательстве, совершенном им в годы Гражданской войны. И хотя тема репрессий не находится здесь в центре сюжета, а возникает внутри отдельных эпизодов, сама система координат здесь задается идеей разрыва с наследием сталинской юстиции. В этой пьесе Шейнин высказал все свои излюбленные идеи⁴⁸, выведя на сцену целую галерею колоритных персонажей «из бывших», которым всем находится место в советском обществе — основанном на доверии, справедливости и терпимости к идеологическим различиям.

Заключение

Проникновение темы репрессий на советский экран произошло в начале 1960-х годов, в краткий период, когда ослабление цензурных механизмов сформировало условия для проработки прошлого, локомотивом которой выступала литература. В кино эта проработка осуществлялась специфическим образом, что было обусловлено особенностями кинематографа как медиума и как института. Можно предположить, что кино более наглядно выявляет ту модель интерпретации репрессий, которая представлялась допустимой в рамках существовавшей идеологической системы. В центре этой рефлексии был образ настоящего коммуниста, пострадавшего, но не сломленного. Будучи закален репрессиями, он приносит в сегодняшний день правильные моральные ориентиры, проявляя стойкость, он проходит вместе со страной все испытания и не держит обиды за причиненные ему страдания. Однако даже эта модель довольно быстро была вытеснена из пространства кинематографической репрезентации. На разработку темы был наложен цензурный запрет, сцены, призванные передать травматичность опыта репрессий, изымались или редуцировались до глухих намеков, множество проектов остались нереализованными. В силу этого фильмы 1960-х годов, которые документируют начальный этап проработки темы и свидетельствуют о запросе на ее осмысление, остаются на

некоторые оттенки в провозглашении славы этому отряду тружеников: на трех славных чекистов приходился один, видимо, менее славный — он не доверял людям, велел сразу кого-то арестовать, но двое славных доверявших людям сразу вспоминали Дзержинского, и самый главный и наиболее славный в конце снимал менее славного. Иногда упоминались дела менее славного в 37-м г. или во время войны. Так писал сам Лев Шейнин, светлая ему память» (*Козинцев Г.* «Черное, лихое время...» Из рабочих тетрадей. М.: Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. С. 126). Благодарим Е.Я. Марголита за указание на эту цитату.

48 Любопытно, что в этих рассуждениях герои пьесы ссылаются уже не на Дзержинского, но на гораздо менее конвенциональных в советском контексте мыслителей, таких как фарисей Симон бен-Шатах («Будьте осторожны в расспросах свидетелей, дабы из слов ваших не научились они говорить неправду!»).

обочине кинематографической рефлексии о насилии. Как показывает в своем обзоре Сергей Тойменцев, с 1940-х годов эта рефлексия была преимущественно связана с фильмами о Гражданской и Второй мировой войнах — начиная с «Радуги» М. Донского и заканчивая «Иди и смотри» Э. Климова. Более высокий градус насилия на экране оправдывался патриотическим посланием этих фильмов. И только устранение цензурных барьеров открыло возможности для более последовательной рефлексии о насилии (в том числе и применительно к теме репрессий), но вместе с тем и для эксплуатации такого рода образов с целью привлечения зрительского внимания [Тоументсев 2022]. Полноценная реконструкция этой истории, так же как и вписывание ее в интернациональный контекст, остается задачей на будущее.

В этой статье мы попытались более подробно остановиться на одном из направлений формирования корпуса фильмов о репрессиях, связанном с эволюцией жанровой системы советского кино. В центре нашего внимания оказались ключевые для осмысления насилия и правовых оснований его применения жанры детектива и криминальной драмы. Становление этих жанров происходит на фоне деградации сюжетов, связанных с конструированием образа врага, и в этом смысле может рассматриваться как один из симптомов разложения тоталитарной культуры. Будучи весьма ограниченными по диапазону сюжетов и выразительных средств сравнительно с западными кинотрадициями, советские детектив и криминальная драма характеризуются акцентированием темы доверия. Эта особенность свидетельствует о формировании новой антропологии правоприменения, которая стремится к ограничению использования карательных мер, психологического давления и т.д. в процессе восстановления справедливости в обществе. Именно в связи с этой тенденцией и оказывается возможным появление тематики репрессий в фильмах этого жанра — «Верьте мне, люди» и «Игра без правил», — которые привлекли — по сравнению с другими фильмами о репрессиях — значительное внимание зрительской аудитории. Как и описанная выше общая модель интерпретации репрессий этого периода, формула детектива с ее концентрацией на образе следователя оказывается достаточно двусмысленной. С одной стороны, мы видим попытку реабилитировать правовую систему, сформулировать позитивные принципы ее работы. С другой — культивируемый этими фильмами образ гуманного следователя весьма далек от рефлексии о природе репрессивного общества и в этом смысле указывает скорее на дефицит социального воображения. Показательно в этом отношении обращение к символической фигуре Дзержинского, воплощающей гармонию силы и права, столь же двусмысленное, сколь и приобретающее актуальность в контексте событий последних лет. Интерес представляет и связь рефлексии о репрессиях с возрождением шпионского сюжета, который, по сути, оказывается одним из последних форпостов для обращения к этой теме в 1960-е годы. Обращение к творческим биографиям сценаристов этих фильмов, Л. Шейнина и Ю. Германа, позволяет увидеть еще один важный аспект развертывания идеологии ненасилия. Ее глашатаями в данном случае становятся фигуры, принимавшие участие в формировании представлений о правовой системе в популярной культуре сталинской эпохи, а в случае Л. Шейнина — и непосредственное участие в функционировании этой системы. Это позволяет увидеть, каким образом импульс возвращения к норме возникает не на окраине культурной сферы, где он, конечно, носит последовательный и радикально критический характер, но «внутри» сложив-

шейся культуры, на почве существующих идеологических конструкций. Моральная оценка такого рода работы может быть разной, однако ее ролью в изменении ситуации, кажется, не стоит пренебрегать.

Библиография / References

- [Ваксберг 1992] — *Ваксберг А.* Царица доказательств: Вышинский и его жертвы. М.: Аспол, 1992.
- (*Vaksberg A.* Tsaritsa dokazatel'stv: Vyshinskiy i ego zher'tvy. Moscow, 1992.)
- [Вьюгин 2017] — *Вьюгин В.Ю.* Зачем нужны шпионы? (Эстетические репрезентации топоса в конспирологической перспективе. Случай СССР) // Текст и традиция. 2017. Т. 5. С. 286—313.
- (*V'ugin V.Ju.* Zachem nuzhny shpiony? (Esteticheskie reprezentatsii toposa v konspirologicheskoy perspektive. Sluchay SSSR) // Tekst i traditsiya. 2017. Vol. 5. P. 286—313.)
- [Вьюгин 2018] — *Вьюгин В.* Шпионы, вредители и честные люди (Советская конспирологическая драма 1920—1930-х годов) // Новое литературное обозрение. 2018. № 5. С. 141—162.
- (*V'ugin V.* Shpiony, vrediteli i chestnye lyudi (Sovetskaya konspirologicheskaya drama 1920—1930-kh godov) // Novoe literaturnoe obzrenie. 2018. No. 5. P. 141—162.)
- [Долин 2012] — *Долин А.* Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (*Dolin A.* German: Interv'y'u. Esse. Stsenariy. Moscow, 2012.)
- [Звягинцев 2007] — *Звягинцев А.* Роман Руденко. М.: Молодая гвардия, 2007.
- (*Zvjagincev A.* Roman Rudenko. Moscow, 2007.)
- [Звягинцев 2013] — *Звягинцев А.* Важняк: Глава из книги «Последний идол» // Огонек. 2013. № 16 (<https://www.kommersant.ru/doc/2176456> (дата обращения: 31.08.2023)).
- (*Zvjagincev A.* Vazhnyak: Glava iz knigi "Posledniy idol" // Ogonek. 2013. No. 16 (<https://www.kommersant.ru/doc/2176456> (accessed: 31.08.2023)).)
- [Зоркая 1965] — *Зоркая Н.* Несколько слов в защиту старых сюжетов // Вопросы кинодраматургии. 1965. Вып. 5. Сюжет в кино. С. 94—111.
- (*Zorkaya N.* Neskol'ko slov v zashchitu starykh syuzhetov // Voprosy kinodramaturgii. 1965. Iss. 5. Syuzhet v kino. P. 94—111.)
- [Коэн 2009] — *Коэн С.* Долгое возвращение: жертвы ГУЛАГа после Сталина / Пер. с англ. И.С. Давидян. М.: Новый хронограф, 2009.
- (*Koen S.* The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. Moscow, 2009. — In Russ.)
- [Марголит 2019] — *Марголит Е.* Метаморфозы одной модели // Марголит Е. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 249—263.
- (*Margolit E.* Metamorfozy odnoy modeli // Margolit E. V ozhidanii otveta. Otechestvennoe kino: fil'my i ikh lyudi. Moscow, 2019. P. 249—263.)
- [Марголит 2012] — *Марголит Е.* Ошибка инженера Кочина // Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 271—274.
- (*Margolit E.* Oshibka inzhenera Kochina // Margolit E. Zhivye i mertvoe. Zаметki k istorii sovet'skogo kino 1920—1960-kh godov. Saint Petersburg, 2012. P. 271—274.)
- [Михайлин, Беляева 2014] — *Михайлин В.Ю., Беляева Г.А.* Любопытный и фиксирующий глаз: образ иностранца в советском кино // Отечественные записки. 2014. № 4 (61). С. 150—166.
- (*Mihajlin V.Ju., Beljaeva G.A.* Lyubopytnyy i fiksiryuyushchiy glaz: obraz inostrantsa v sovet'skom kino // Otechestvennyye zapiski. 2014. No. 4 (61). P. 150—166.)
- [Михайлин, Беляева 2020] — *Михайлин В.Ю., Беляева Г.А.* Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х — середины 1960-х. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Mihajlin V.Ju., Beljaeva G.A.* Skrytyy uchebnyy plan. Antropologiya sovet'skogo shkol'nogo kino nachala 1930-kh — serediny 1960-kh. Moscow, 2020.)
- [Ревич 1983] — *Ревич В.* Уголовный розыск и художественный поиск. Кино-детектив. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1983.

- (*Revich V. Ugolovnyy rozysk i khudozhestvennyy poisk. Kino-detektiv. Moscow, 1983.*)
- [Файнберг 1970] — *Файнберг Р.* Юрий Герман. Критико-биографический очерк. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1970.
- (*Fajnberg R. Yuriy German. Kritiko-biograficheskiy ocherk. 2nd ed. Leningrad, 1970.*)
- [Фицпатрик 2001] — *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 1930-е годы: город / Пер. с англ. Л.Ю. Пантиной. М.: РОССПЭН, 2001.
- (*Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. Moscow, 2001. — In Russ.*)
- [Фомин 1996] — *Фомин В.* Кино и власть. Советское кино: 1965—1985 гг.: документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996.
- (*Fomin V. Kino i vlast'. Sovetskoe kino: 1965—1985 gg.: dokumenty, svidetel'stva, razmyshleniya. Moscow, 1996.*)
- [Шнейдерман 1965] — *Шнейдерман И.* Григорий Чухрай. Л.; М.: Искусство, 1965.
- (*Shnejderman I. Grigoriy Chukhraj. Leningrad; Moscow, 1965.*)
- [Cassiday 2014] — *Cassiday J.A.* Why Stalinist Cinema Had No Detective Films, or How Three Becomes Two in Engineer Kochin's Mistake // Quarterly Review of Film and Video. 2014. Vol. 31. No. 1. P. 56—73.
- [Colombo 2022] — *Colombo D.* The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses, 1938—2002. Bern: Peter Lang, 2022.
- [Dobson 2009] — *Dobson M.* Khrushchev's Cold Summer: Gulag Returnees, Crime, and the Fate of Reform After Stalin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2009.
- [Elie 2013] — *Elie M.* Khrushchev's Gulag: The Soviet Penitentiary System after Stalin's Death, 1953—1964 // The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s / Ed. by D. Kozlov and E. Gilburd. Toronto: Toronto University Press, 2013.
- [Gershenson 2013] — *Gershenson O.* The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.
- [Hicks 2012] — *Hicks J.* First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938—1946. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2012.
- [Jones 2013] — *Jones P.* Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953—70. New Haven, CT: Yale University Press, 2013.
- [Kaganovsky 2013] — *Kaganovsky L.* Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960s // The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World / Ed. by A.E. Gorsuch and D.P. Koenker. Indiana: Indiana University Press, 2013. P. 235—250.
- [Kenez 2008] — *Kenez P.* The picture of the Enemy in Stalinist films // Insiders and Outsiders in Russian Cinema / Ed. by S.M. Norris, Z.M. Torlone. Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- [Kozlov 2006] — *Kozlov D.A.* "I have not read, but I will say": Soviet literary audiences and changing ideas of social membership, 1958—66 // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2006. Vol. 7(3). P. 557—597.
- [Lawton 2002] — *Lawton A.* Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years. Original title Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time. Philadelphia: Xlibris Corp., 2002.
- [Prokhorov, Prokhorova 2017] — *Prokhorov A., Prokhorova E.* Film and Television Genres of the Late Soviet Era. New York: Bloomsbury academic publishing, 2017.
- [Reiner 2008] — *Reiner R.* Policing and the media // Handbook of policing / Ed. by T. Newburn. Portland, OR: Willan, 2008.
- [Toymentsev 2022] — *Toymentsev S.* The Birth of Naturalist Violence in the Russian Chernukha Film // The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media / Ed. by S. Choe. Cham: Springer International Publishing, 2022. P. 275—295.
- [Woll 2000] — *Woll J.* Real Images: Soviet Cinema and the Thaw. London: Tauris, 2000.